

Möglichkeiten tonaler Audition

VON ALBERT VON RECK, MÜNCHEN

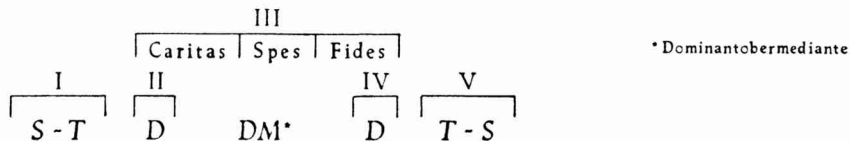
Das *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* von Igor Strawinsky trifft tonale Verwandtschaftsanordnungen, durch die gewisse sekundäre Leitungen bei tonalem Hören aktiviert werden, und zwar:

A zu selbständiger Bewertung von sekundär miterlebten Beziehungen (Tonhöhen),
 B zu gleichzeitiger Vereinigung von Bewertungen, die sich logisch widersprechen (integrierte synchrone Stellenpolarisation).

Alle Möglichkeiten nach A ziehen B nach sich.

Der zugrunde liegende empirische Tatbestand ist in Kürze folgender¹:

Die fünf Sätze des Werkes nehmen, unter Nichtbeteiligung der einleitenden *Dedicatio*, eine vor- und wieder zurücklaufende (symmetrische) Anordnung der tonalen Stationen nach intervallräumlicher Bezüglichkeit vor. Die Bezüge entsprechen denen der Hauptfunktionen innerhalb eines heptatonischen d-Modus:



Haupttonalität ist d-dorisch. Die tonale Schließung der Disposition — besonders wichtig für den Schluß des Werkes — wird ermöglicht durch eine schichtige Anlage der Ecksätze, von denen der fünfte Satz die Vorgänge des ersten im Krebsrücklauf darstellt. Eine (Haupt-)Baßschicht (Kontrabässe, Kontrafagott, Kontrabaßposaune) unterhält — so zunächst im ersten Satz —

Beispiel 1

I. Satz T. 10 10/11 16 17 25 26 30/31 32 40 41 44/45

The musical score shows two staves: Trumpet (T) and Bass (B). Above the staves, tonal annotations are provided for various measures. The first section (measures 10-17) is labeled '1. Ritornell' and contains the sequence T S T S_h. The second section (measures 25-32) is labeled '2. Ritornell' and contains the sequence D_h S_h S_h T S T S_h. Below the staves, a bass line is annotated with S_b, T, S_h, S_b, T, S_h, S_b-T. Vertical dashed lines separate the sections. Labels 'Trp. schicht' and 'Chor. schicht' are placed above the staves, and 'Baß. schicht' is placed below the bass staff.

unentwegt ein (wiewohl melodisch ausgestaltetes) freidorisches b (B₁, B), das erst auf dem Schlußschlag des Satzes in die Tonika (d) einmündet. Bei seinem ersten

¹ Den Sachverhalt habe ich analytisch dargestellt in dem Aufsatz *Gestaltzusammenhänge im „Canticum Sacrum“ von Strawinsky*, Schweizerische Musikzeitung 1958, S. 49.

Eintritt am „linken“ äußeren Formrand erscheint das *b* ausgestattet mit seiner Terz *d* (D, *d*, II. Posaune, Baßposaune). Kurz nach Eröffnung durch diese *b-d*-Formulierung beginnt eine Oberschicht (Chor) eine eigene Entwicklung (Takt 10/11 ff.), ausgehend von einem harmonischen Gebilde aus dem strengdorischen Tonbestand *h-d* (*h d'*, *h d' h' d''*, siehe Partitur). Die *h-d*-Gestalt wird als Dualisierung der *b-d*-Form erlebt², und beide Versionen werden retrospektiv auf Grund einer späteren Assoziation³ als „obere Resthälften“ der mollförmigen (*[g] b d*) und der durförmigen (*[g] h d*) Subdominante erkannt (Quintabständigkeit zur Tonika). Die *h-d*-Gestalt erscheint jedoch instrumental vorweggenommen (Trompetengruppe) bereits in (doppeloktav-abständiger⁴) Koppelung mit der eröffnenden *b-d*-Terz (Beispiel 1, Takt 10) zuzüglich eines *fis* (*fis'*), das die dorische Tonika-Terz *f* dualisiert. Das hierdurch (doppeloktav-)verdoppelte *d* (*[B-] d [(h-)h'-] d''*) aber wird – ungeachtet der im Lauf des Satzes erzeugten subdominantischen Hauptauffassung (Hauptbaßschicht)! – zentrierend als Tonika verstanden (retrospektiv spätestens beim dezidierten Tonika-Auftritt zu Beginn des zweiten Formabschnittes Takt 17) infolge strebeartigen Horizontaleinbaus quer durch den ersten Satz hindurch⁵, und zwar eben in der Lage *d-d''* (Beispiel 2, weiße Noten). Für den fünften Satz heißt dies: Abstieg der Baßschicht von der Tonika (*d*) zur

Beispiel 2

V. Satz T. 307 311 312 320 321 326 327 335 336 342 342 343-344

freidorischen Moll-Subdominant-Variante *b*, Auslauf der Choroerschicht in die strengdorische durförmige Subdominant-Gestalt⁶ *h-d* über instrumentalem *b*-Grund, schließliches Aufblenden beider Wegziele im abschließenden Kombinationsakkord aus *b-d* (*B-d*) und oktavabständig⁷ darübergesetztem *h-d* (*h-d'*) plus Tonika-Durterz *fis* (*fis'*) am „rechten“ äußeren Formrand; realer Subdominant-Überhang also,

² Sie wechselt selbst auch sukzessiv mit dieser (Takt 11 Chorschicht, siehe Partitur).

³ Nämlich des „kompletten“ Akkordes der IV. Stufe in den Orgelritornellen (Takt 25, 40 resp. Schlußsatz Takt 312, 327) und der dortigen Rolle des Plagalen.

⁴ Siehe später Beispiel 2 die an den Schluß des Rücklaufs angehängten „essentiellen“ Gestalten dieses Akkordes Takt 343, 344 mit der Komprimierung auf die einfache Oktavabständigkeit *d-d'*.

⁵ Ständiges geläutertes Antönen von *d*-Tönen in den Außenstimmen des Chores (Oberschicht), flatterndes Repetieren durch die I. Trompete, Aufspießen durch Orgelakkorde.

⁶ Für beide Klangerscheinungen wird hier neben anderen (Form, Gebilde, Version) der Ausdruck „Gestalt“ scheinbar unverbindlich gebraucht, dies jedoch im Vorwissen des tatsächlichen Gestaltcharakters dieser Erscheinungen. Siehe dazu später Anm. 44.

⁷ Die in Anm. 4 genannten essentiellen Gestalten, die im Rücklauf auf die zunächst aus dem ersten Satz noch konservierte doppeloktavige Form (Takt 342) folgen.

jedoch bei relativierendem Tonika-Bewußtsein, unterhalten vom Tonika-Beginn des Satzes her (Takt 307) hinaus in den d-d'-durchtöntem, zwei- bis dreimaligen Schlußakkord.

Die erwähnte Lage d-d'' indessen ist die erweiterte Form der Oktave d-d' (von gleicher Untertonhöhe also), mit der der Chor (siehe immer Beispiele 1 und 2) der auf- bzw. absteigenden Baßschicht gewissermaßen Durchgang durch sich gewährt, jedoch in besonderer Gestalt: die d-d'-Oktave als Rahmen eines Akkordes (Chorschicht Takt 10 bzw. 342) — es handelt sich um das genannte durförmige Subdominant-Gebilde — ist gefüllt mit der oberen Resthälfte h-d (h—d') der strengdorischen Subdominant-Variante g-h-d⁸. In dieser Simultanisierung von Tonika und Subdominante beginnt (im ersten Satz) bzw. beendet (im fünften Satz) die (Chor-) Oberschicht ihrerseits (siehe S/T [h] in Beispiel 1 und 2) einen harmonischen Entwicklungszug, der parallel zur Baßschicht nach der (Ober-)Dominante hin (erster Satz) bzw. von ihr (im fünften Satz) tonikawärts zurückführt. Das heißt: die Tonika selbst kann — eben wegen des konzeptiven Subdominant-Überhangs⁹ — nicht eigentlich erscheinen, dennoch aber aus tonalen Orientierungsgründen nicht fehlen. Aus diesem Dilemma zieht sie sich durch Annahme einer Subdominant-durchlässigen Gestalt, die strukturell durch Sext-Terz-Teilung der Tonika-Oktave (d-d') mit dem Ergebnis h (h') gewonnen und auch so verstanden wird¹⁰. Dabei gründet die Simultanwirkung darin, daß die Oktave d-d' durch untenliegenden realen Grundton stabiler ist als das Großsext-Kleinterz-Paar d-h/h-d' mit latentem Grundton g. Doch läßt sich auch anders sagen: die Oktavierung von d(-h) des zum Plagalrand nötigen Subdominant-Tonbestandes h-d durch d' bzw. von (h-)d' durch d setzt, was d an dieser realen Subdominantik ist, erst in stand, sich grundton- und damit harmonieselbständig als latente Tonika vom subdominantischen h-Partner abzusetzen. Damit aber kann das Gebilde im ersten wie im fünften Satz beide Subdominant-Formen als solche determinieren, im fünften Satz als Tonika-Strebe (d-d') noch in den Schlußakkord sich forterstrecken, so wie es im Eröffnungsakkord des ersten Satzes bereits als solche, obwohl zunächst unerkant und in doppeloktavig auseinandergezogener Form, hereinkommt.

Zwischen auf diese Weise latenter (subdominant-durchlässiger) Tonika und Dominante am gegenüberliegenden Satzende¹¹ verläuft der Weg der Oberschicht im Einzelnen (so im ersten Satz) über eine reale Subdominant- (Takt 16) und eine Moll-Dominant-Stufe (mit beibehaltener Subdominante, Takt 30/31) zur Dur-Dominant-Höhe (plus konstanter Subdominant-Beigabe, Takt 44/45), die jedoch mit

⁸ Die Erweiterung auf d—d'' wird sogleich durch eine verdoppelte Vorlage als d h d' h' d'' (Takt 11 der Partitur) vom Akkord her „bemessen“ und so durch den fünften Satz erstreckt bis zur Zusammenziehung zurück auf die Urform (Takt 342).

⁹ Zur Heraufsetzung der Tonika-Ebene. Im Falle einer Tonika statt Subdominante für die Ausgangs- und Endstation würden die tonalen Entfernungen (Dominantobermediant-Höhe dann = dritten Grades) zu weit auseinanderführen.

¹⁰ Orientierung an Baßschicht und deren gleichartig gewonnenem Melos. Siehe später den Abschnitt *Dritte Möglichkeit* . . .

¹¹ Die Trompeten (und die erste Posaune) schieben zwischen die beiden Hauptschichten, hauptsächlich aber nur an den äußeren Formrändern, noch sukzessiv zerlegte Harmonien (Partitur Takt 10—13 bzw. Rücklauf), die nicht in den beiden Hauptschichtzügen aufgehen. Dabei handelt es sich aber nur um ein das tonale Zentrum umzirkelndes Aufweisen seiner Hauptverwandten, die wie rasche Blitze zu zweien und dreien das Gebiet kurz erhellen. Lediglich durch die Adagio-Interpretation entsteht für die Rücklaftakte 341/342 eine gewisse In-Eins-Hörung der Chorschicht mit der Akkordschicht der Bratschen, wodurch stärkere Betonung der Subdominant-Seite zustande kommt (Takt 342: IV. Dur-Stufe mit sixte ajoutée).

dem Ende des Subdominant-Tonika-Zuges der Baßschicht zusammenfällt, das heißt: beide Dominanten (Ober- und Unterdominante) finden sich dort — nun ebenfalls nur noch latent — als polarisierende Seitenklänge der eben mit ihnen eintretenden Tonika wieder (Krebsgang im fünften Satz dann von der polarisierten Tonika her abspannend). Je an den Zwischenstufen (Subdominante, Dominante \sharp bzw. Rücklauffolge) wird der Schichtvorgang noch unterbrochen durch identische kontrastierende Orgelritornelle, die in klarem Sukzessivverlauf das den Ecksätzen zugrundeliegende Plagalkonzept im strengdorischen d-Modus vortragen, nur dies im Gegensinn: im ersten Satz nämlich $T < S$ -gerichtet (Beispiel 1), im fünften Satz umgekehrt ($>$; Beispiel 2).

Sodann sieht die Dominant-Phase der Großformdisposition weiter so aus: der zweite und vierte Satz erhalten a als vorübergehende Sonder-Tonika

Beispiel 3

II. Satz

T. 46 79 ff.

D T

hereinstrebend (2 Drittel der Form) konstant

IV. Satz

IV. Satz T. 274 ff. 304 ff.

relative S relative D

T S

konstant herausstrebend (2 Drittel der Form)

V. Satz

S D

T

(= Dominante der Haupt-Tonika), jedoch nur in Richtung auf den dritten Satz konstituiert, nämlich: im zweiten Satz durch eine über a (= gis) dominantisch hereinstrebende „linke“ (Takt 46–79), im vierten durch eine subdominantisch herausstrebende „rechte“ Hälfte (Takt 274–306). Die Subdominante (d in der Interimstonalität a) kehrt dort nicht mehr nach a zurück, sondern erhält auf sich bezogene Dominantenflügel (Subdominante und Dominante, Takt 304–306), mit denen die Tonika des fünften Satzes (d) eingekreist und so dennoch strebig erreicht wird, obwohl $d = d$ bleibt.

Der dritte Satz wird randseitig (Caritas, Fides, siehe das erste Dispositionsschema) direkt auf a basiert, im Mittelteil (Spes) aber auf c gehoben, obermediantisch (dominant-obermediantisch zur Haupt-Tonika) also, und das c durch dreimaligen Pendelgang von f nach

III. Satz, „Spes“

Beispiel 4

T. 148.....	153
163.....	168
178.....	183

S T

c (Takt 148–153, 163–168, 178–183) mit a verzahnt (f = Subdominante von c = Untermediante von a), vernehmbar durch gleichzeitiges Auftreten beider Toniken je mit ihren Dominanten (für c: g-h, für a: e-gis).

Wir ziehen das Fazit.

Erste Möglichkeit nach A

Die Wahrnehmung, tonal auf die Spur gesetzt, registriert die funktionalen Richtungen zunächst zentrallogisch, für den Hauptvorgang im ersten und fünften Satz (Schichtabschnitte ohne Ritornelle) also im Sinne von Subdominante>Tonika und Tonika<Subdominante, denn der Plagalzug der Baßschicht ist dabei primär gegenüber dem funktionslogisch gegenläufigen Oberdominantzug der (Chor-)Oberschicht (im ersten Satz Tonika<Dominante, im fünften Dominante>Tonika) durch Hauptbaßbildung und Seitenklangattachierung der beiden (Chor-)Dominanten (g-d und a-cis) an den Innenrändern der Sätze. Die Orgelritornelle ergeben dazu gegensinnigen Verlauf: im ersten Satz Tonika<Subdominant-, im fünften Subdominant>Tonika-gerichtet.

Für den Mittelteil des dritten Satzes (Beispiel 4) ist c-tonikales Hören indiziert (vorausgehende Exposition des Teiles mit Hebung auf die Dominantobermediant-Höhe, Partitur Takt 130 ff.), bestärkt durch das schon vom ersten Satz her geläufige Plagalverhältnis (hier im Hauptbaßgang f-c) als Gestalt-„Inhalt“: also die Fortschreitung Subdominant>Tonika.

Dies alles aber nur zunächst! Sogleich begibt sich nämlich auch noch folgendes: der funktionslogische¹² Weg der Chorschicht im ersten Satz vermittelt das Erlebnis des Öffnens, obwohl vorerst sekundär und im Widerspruch zur Baßschicht. Noch ehe aber beide Wege erkennbar werden – die Baßschicht „steht“ ja überhaupt zunächst konstant auf ihrem b – schaltet das erste Orgelritornell¹³ bereits nach der (ersten) Subdominant-Stufe der Chorschicht sein eindeutiges Tonika<Subdominant-Programm ein (siehe Beispiel 1), das heißt, ein – trotz polarer Gegenrichtung! – ebenfalls öffnendes. Mit diesem Bedeutungsmodell im Ohr erlebt der Hörer den zweiten (Takt 26–31) und, nach Wiederholung des Tonika<Subdominant-Modells, den dritten Schichtabschnitt (Takt 41–45) des Satzes. Erlebnismäßig dominanter Demonstrator des Öffnens in den Schichtabschnitten wird damit der Chor, der nun die harmonisch primäre Baßschicht mit in den Sog nimmt, das heißt in die Wahrnehmungsrichtung, die sich dem erlebnismäßig dominanten Öffnen (eben des Chores) verbindet: jene nämlich des gemeinsamen Ansteigens der intervallräumlichen Grundtonhöhen.

Das dahin aufgerufene Bewußtsein wird fortbeschäftigt beim Eintritt in den zweiten Satz mit der Oberquinthebung der Tonika nach a, im Sinne einer Quintaufhöhung also, erlebt so den dritten nicht nur zentrallogisch als Entfernung (Dominantobermediant-Richtung), sondern auch räumlich gehöhnt (kleinterzhoch über das quinthohe a), und bemerkt das folgende Zurücksinken über dessen dritten Teil (Fides) und den vierten Satz zur Tonika-Tiefe d am Beginn des fünften Satzes. Das schließ-

¹² In der erwähnten Analyse habe ich stets den Ausdruck „tonallogisch“ gebraucht, den ich hier durch funktionslogisch“ für die Fälle eindeutiger funktionaler Gerichtetheit ersetze.

¹³ Dies eine der gestaltbildenden Funktionen der Ritornelle.

liche Hinabsinken nach der Subdominante (Schluß des fünften Satzes) — durch das gleichzeitige funktionslogische Rückgangserlebnis in Chorschicht und Orgelritornellen wiederum unterstützt — drängt sich als räumliche Tiefe und Vollendung eines durchmessenen Bogens dann mit aller Eindeutigkeit auf.

Das Erlebnis knüpft sich also an eine autonome, das heißt vom funktionslogischen Zusammenhang sich ablösende Wahrnehmung von Tonhöhenunterschieden im Sinne einer logischen Folge, die hier eine kontinuierliche Richtung, erst auf-, dann absteigend, ist. Dieses Hören habe ich als raumlogisch bezeichnet¹⁴; es definiert sich hier speziell als logisches In-Reihe-Bringen der zunächst sekundär mitgehörten Raumerlebnisseite funktionslogischer Fortschreitungen mit solchen Fortschreitungen, bei denen Raumrichtung und Funktionsrichtung zusammenfallen (zum Beispiel Tonika-Dominante = fort von der Tonika = fort vom Grundton dieses Quintverhältnisses nach „oben“; im Nachvollzug dazu Subdominante-Tonika = fort von einem Grundton zu einem harmonischen „Ober“ton).

Daß dieses Hören nicht schlechtweg schematisch behauptet wird, dem Primat tonallogischen Hörens (in seinem allgemeinen Sinn) auf einmal konkurrierend und darum als fiktiv verdächtig, dafür spricht die Tatsache, daß die Orgelritornelle im ersten und fünften Satz ja das raumlogisch „unbrauchbare“ Gegenteil vollziehen: mit dem Schritt d-g im ersten Satz entsteht ja im Sinne des zentrallogischen Quintverhältnisses Fall, nicht Aufstieg. Dabei sind gerade die Ritornelle die eigentlichen Einsager der raumlogischen Auffassung¹⁵! Dies aber ist es vielmehr: die Widersprüche der Richtungen — und es sind deren drei! —, funktionslogisch unvereinbar, drängen auf ein faßbares Moment von gemeinsamer Bedeutung, das Einheit gibt. Und da ist die Sprache der Orgelritornelle eindeutig: das erste Ritornell „öffnet“, ungeachtet seines subdominanten Quintfalles. Als öffnend wird sodann der Oberdominantzug der Chorschicht erlebt, und nur im weiteren, kraft seiner qualitativen Dominanz (Vokalität, klangliches Massegewicht, Text), auch als Zug nach „oben“, verstärkt, weil er schon Zug ins „Helle“ ist. Erst daran wird dann auch das gleichfalls Aufsteigende der Baßschicht beim Eintritt der Tonika bemerkt, ja vielleicht ihr Aufstieg — gesetzt, das die ganze Zeit über als liegend gehörte b „würfte nicht, wohin“ — nicht nur zur funktionslogischen Kadenzvollendung, sondern auch intervallräumlich angereizt¹⁶.

Vereinigung nach B

Daß aber das „Raum“ öffnende Dominant-Ziel des Satzschlusses im ersten Satz (der korrespondierende Sachverhalt im fünften Satz kann nicht immer mitdargestellt werden) abrutscht in tonikale Quintpolattachierung, lenkt eben doch wieder auf den funktionslogischen Vollzug der baßschichtigen Plagalkadenz, genauer gesagt: auch!

¹⁴ A. a. O., S. 64; siehe auch W. Wiora, *Der tonale Logos*, Mf IV, 1951, S. 12.

¹⁵ Obwohl nicht nur! Nämlich auch die „Vorsagenden“ für das funktionslogische (i) Plagalkonzept als interner Gestaltinhalt der Ecksätze; siehe meine Analyse a. a. O.

¹⁶ Es ist unmöglich, wie E. Ratz (*Zum Formproblem bei Gustav Mahler*, Mf X, 1957, S. 172) meint, daß man noch der theoretischen Analyse zum Verständnis bedürfe. „Verständnis“ kann doch nur hörendes Verstehen sein, womit nicht das „Studium“ für überflüssig erklärt werden soll. Hat man aber „verstanden“, so muß das Verstandene auditiv erlebbar werden, jedenfalls als Hör-Gestalt, wobei die Struktur, die es hervorgerufen hat und die von ihm wiederum zur Darstellung gebracht wird, noch etwas anderes ist als seine sinnhafte „Gesichtigkeit“. Mindestens für Strukturen des Tonalen müßte dies gelten. Der gewußte Sachverhalt darf hier also nicht als einzige Quelle für ein „wirkliches“ Erlebnis des Raumlogischen angenommen werden. Es muß vielmehr den Anspruch an ein auditives Phänomen erfüllen, was gezeigt worden sein will.

Mit anderen Worten: ich befinde mich, ob nun zwischen g und d (wie aufgefaßt) oder effektiv nur b und d (Plagalprogramm der Hauptbaßschicht), sowohl im Anschwung vom Entfernten (Subdominante) auf den Ruhepunkt (Tonika), also vom „Mobilen“ ins Sichere, wie im Absprung von der „männlichen“ Seite¹⁷ (Subdominante als Grundton des kommenden Intervallschrittes) zur „weiblichen“ (Tonika = Oberton des Quint- oder Terzschrittes). Dies aber heißt, quintengenetisch¹⁸ gesprochen und das reale b als Subdominante angenommen: im funktionslogischen Falle befinde ich mich auf der „linken“ Seite des Quintensystems (b = vierte Abwärtsquinte von d), im Falle raumlogischer Auffassung auf der „rechten“ — eines damit aber anderen Systems (d = vierte Aufwärtsquinte eines Ausgangspunktes b), einmal also genetisch im „Rückwärtsgang“ gegen ein „normales“ (Handschin) Aufwärts, wieder aber bei sich vertauschenden Bezugspunkten (das etwa fiktive Quintenverständnis hier nur provisorisch; über direktes Terzverständnis siehe unten).

Handschin erwähnt¹⁹, daß wir bei einer Dominant-Tonika-Kadenz, fügen wir in die Dominante eine Mittelstimme aus Terzton-Durchgang-Prim ein (in c: h-a-g), uns „außer in dem einen System (c) auch in dem um eine Quinte höheren“ (g) befinden, daß also „g gleichzeitig etwas vom (transponierten) c an sich“ habe. Trotzdem bleibt aber der gemeinte c-Modus (System) primär, da bei der tonallogischen Verknüpfung die Auffassung der tragenden Toncharaktere nicht angegriffen wird.

Nicht so im *Canticum Sacrum*. Eben im Augenblick der indizierten Hinwendung auf die raumlogische, also auf die Bewertung als intervallischer Vorgang, tritt Umbesetzung der tonalsystemlichen Stellenwerte (Rohwer) ein: d springt um in ein b- (oder g-)System²⁰. Nimmt man b noch einmal als Bedeutungsträger an, so wird die b-d-Hauptbaßfortschreitung raumlogisch als natürlicher Terzschritt gehört, funktionslogisch dagegen pythagoräisch verstanden, das heißt: da sich die Tonika (d) zunächst von der Subdominante her pythagoräisch versteht, wird beim Umschlag ins Raumlogische b — von dem jetzt „determinierten“ d aus — um ein syntonisches Komma höher (die Terz kleiner) erinnert. Retrospektiv geschieht im fünften Satz von dem realen Schluß-b aus dasselbe mit d: es wird nachträglich gesenkt²¹. Im das Ganze umgreifenden Auspielen beider Hörindikationen gegeneinander aber stellt sich ein hin- und hergehendes Korrigieren ein, also auch im umgekehrten Sinne (nämlich des d im ersten Satz bzw. des b im fünften), obwohl selbstverständlich dennoch die Identität der gleichnamigen differenten Töne im Interesse der einheitlichen Bedeutung gesucht wird. Nur bleibt eben gleichzeitig auch die „Irritation“ bestehen, weil nur aus dem Widerspruch die einheitgebende Bedeutung hervorgeht. Und nur in dieser Doppelung des Bewußtseins²² liegt die volle Erfahrung der „Farbigkeit“²³ der Gestalt.

17 J. Handschin, *Der Toncharakter*, S. 91 ff, 102 f. Die Einwände gegen die Zulänglichkeit dieser Kennzeichnung (W. Wiora, a. a. O., S. 29) können hier schweigen.

18 Handschin, a. a. O., S. 5.

19 A. a. O., S. 61.

20 „... so daß“ — siehe Wiora, *Der tonale Logos*, S. 160, über „System-Transposition“ (System-Wechsel im Sinne Handschins) — „dieselbe Tonhöhe einen anderen Toncharakter erhält und umgekehrt.“

21 Vgl. dazu J. Rohwer, *Zur Frage der Natur der Tonalität und des auditiven Musikbegriffs*, Mf VII, 1954, S. 139.

22 A. a. O. habe ich sie (wegen des gleichzeitigen Stehens an verschiedenen Orten) als vierdimensional bezeichnet, womit ich H. Pfroggers Anwendung des Begriffes für die Enharmonik (*Von Wesen und Wertung neuer Harmonik*, Bayreuth 1949, S. 15 f) gefolgt bin.

23 Handschin, a. a. O., S. 293.

Die Annahme des realen *b* für die zu verstehende Subdominante hat durch die Terzdiskrepanz (81:80) den Tatbestand jedoch lediglich evident gemacht. Im Falle von *g* wird dieses Umhören als Korrektur nicht akut, weil die Identität der funktionslogischen mit der raumlogischen Quinte ohnehin gegeben ist. Die Terzkorrektur war nur eine Sekundärerscheinung, die am Wesentlichen des Sachverhaltes nichts ändert. Die unter *A* nicht dargestellten raumlogischen Verhältnisse auch im Mittelteil des dritten Satzes (*Spes*) ergeben einen wesensgleichen Befund: zwar hat *f* dort (wiederum mit Handschin gesprochen) zunächst *f*-Charakter, da es sich um eine *c*-Zentralität handelt, und *c* hat *c*-Charakter (Beispiel 4). Doch wird durch Mitaufblenden der für die drei Mittelsätze konstanten Tonika-Achse *a* der *f*-*c*-Schritt zugleich als quasi gleichseitige Terzreversanz um das *a* herum ausgegeben (verdacht-erregend auch die Einführung im Trugschluß-Sinne durch eine *a*-bezogene Dominante, *e-h'* Takt 147), also des funktional-dynamischen Richtungszuges nach *c* hin entkleidet, womit *f*-*c* als autonomes Quintintervall²⁴ erlebt wird, also *f* zum mindesten nicht mehr mit *f*-Charakter, wenn nicht – wegen der Quintautonomie – direkt mit *c*-Charakter, und *c* analog mit dem eines *g*. Und noch eine weitere Bezüglichkeit für ein Quinterlebnis stellt sich ein: *a* und *c* bilden zu *f* dessen Dreiklangsaufbau. Dies hat aber nichts mit den Fällen „paradoxe Permutation“ zu tun, als die Handschin²⁵ die „paradoxe Beleuchtung“ eines Melodietones durch eine Harmonik bezeichnet, die nicht seiner von der Melodie her ausgedrückten Stellung im Akkord entspricht. Hier bei Strawinsky handelt es sich darum, daß sich ein kompletter Satzvorgang für das Bewußtsein geschlossen auf einen anderen tonalen Stellenbezirk umsetzt, während die „paradox beleuchteten“ Töne nicht aus ihrem angegriffenen Zusammenhang herausgelöst werden. Das Bestimmende daran ist die Einheitlichkeit der jeweiligen Auffassungslage, wobei es ohne Belang ist, ob damit eine vorgestellte Abweichung der relativen Tonhöhen einhergeht. Nur daß sie einhergehen kann und also „Raum“ sein muß für die Produktion zweier Tonwerte in ein und demselben Tonort, ist entscheidend. Denn spätestens nach dem Aufblenden der *a*-Konstante am Schluß der Ritornellabschnitte im dritten Satz (Takt 153) tritt zur Tonika *c* (als Tonika provoziert durch vorausgegangenen Satzteilanfang) ein *f*- (Takt 148) gezeugtes Quint-*c* in den *c*-Ort ein, retrospektiv aber auch ein grundtönig (*a*-)verstandenes *f* in den Ort des vorher subdominantisch *c*-verstandenen (Takt 148). Da dieser Vorgang durch Ritornellform (zwischen die Pendelgänge schieben sich zwei wechselnde Teile) noch ein zweites und drittes Mal sich abspielt, tritt die „Irritation“ später bereits mit dem eröffnenden *f* (Takt 163 bzw. 178) auf. Und weiter noch: es widerspricht dem nicht, daß die durch Vokalität (vgl. Chorschicht im ersten und fünften Satz) vordringlichen Soli den *f*-*c*-Weg (Beispiel 4, gestrichelte Linien) durch Übergriff gleich nach der *c*-Dominante *g*-*h* darstellen (Ausgangsintervall *f*-*a* Takt 148 etc., Ankunftsintervall *g*-*h* Takt 153 etc.), *c* also Übergewichtig ausstatten. Viel eher unterstreicht dies auch für hier die Bedeutung des Vorgangs als den des Öffnens in Analogie zum Oberdominantzug der Chor-

²⁴ Das Quintige besteht raumlogisch auch trotz der Tatsache, daß faktisch von *F* (Baßposaune) aus auf dem quarttiefen *C* (Kontrabaßposaune *8va bassa*) gelandet wird. Der Baßgang ist so aufgeteilt, daß *C* schließlich doch von unten herauf erreicht wird, abgesehen vom Hoch-Wert des *C* für den relativen Tonbereich der Kontrabaßposaune.

²⁵ A. a. O., S. 287 ff.

schicht im ersten Satz mit gleichem Erfolg: Hinweis auf das Hinauf mit retrospektivem Innerwerden des Woher, nämlich von „unten“. Dennoch fungiert das g-h der Soli durchaus c-konstituierend und das ganze Widerspiel zu Recht: denn der c-Bereich ist Bogenmitte über und zwischen zwei a-Flankierungen (erster und dritter Teil des dritten Satzes), jenseits derer Bogenan- und -abstieg liegen, hinüber und herüber demnach verpflichtet und also in eine neutrale, stillhaltende Rolle befohlen. Um so mehr dagegen kann in diesem Stillestehen der Austausch des Standpunktes in den quasi „diatonischen Tonorten“ vor sich gehen. Hinzukommt, daß die unterquintige Subdominante weniger „energisch“ zur Tonika „gravitiert“²⁶ als eine Dominante, wodurch der Umschlag in die raumlogische <-Bewertung erleichtert wird — ein Umstand, der natürlich auch für Großterverhältnisse zutrifft und zum Beispiel auch für den real b-haften Subdominant-Überhang im fünften Satz die Gefahr zentraltonaler Ungestilltheit herabsetzt. Wiederum aber kann sich von dem latenten (unterquintigen) g der Subdominante her die gleiche Schwäche nützlich für den ersten Satz auswirken, eben für die Wahrnehmung einer von unten ihren Ausgang nehmenden tonalen Stationenfolge, während im rückläufigen Tonika-Subdominant-Schritt (fünfter Satz) die Gravitationslust der Dominante sich auf die Tonika in Richtung der abwärtsliegenden Subdominant-Seite überträgt²⁷.

Daß das Hören doppelt „bewohnter“ Tonorte nicht von isolierten theoretischen Bedingungen abgenommen werden kann, belegen der zweite und vierte Satz, obwohl es scheint, daß ihr funktionslogischer Verlauf der vom ersten Satz her angestifteten raumlogischen Ordnung (Bogenordnung der Tonhöhenstationen) widersprechen müßte. Kontradiktion durch zur Funktionslogik konkurrierende Raumlogik kann jedoch nur durch bestimmte Konstellationen in Gang gesetzt werden, zu deren Bedingungen eine geradzügige, einfache und überschaubare Anlage gehört, wiewohl geschöpft aus „Möglichkeiten“, die „in der Ordnung des Tonreiches angelegt“ sind²⁸. Dazu müssen die zeitlichen Grenzen des raumlogisch zu begreifenden Vorganges mit den Formgrenzen zusammenfallen. So kommt im vierten Satz²⁹ der Subdominant-Fall zunächst gar nicht als abgeschlossenes Faktum zur Geltung, weil nicht, wie im fünften, hinter dem Eintritt der Subdominante Wahrnehmung des Beendetseins entsteht. Das am Schluß des Satzes tatsächlich aufgebürdete Sich-Abfinden-Müssen mit dem — natürlich wirklich raumlogisch gezielten — dezidierten Subdominant-Fall, den der Mittelteil (Takt 274—280) herbeiführt, wird in einem sich erst noch anschließenden Schlußteil (Takt 281—306) als Endgültigkeit bis zuletzt verschleiert. Und so wird auch im zweiten Satz der Hörer am Tatbestand gegensinnigen Verlaufes gewissermaßen vorbeigeführt, und der Grund für eben diese Vermeidung irritativen Hörens dürfte in der Überflüssigkeit raumlogischer Indikation an den beiden speziellen Stellen der Großformdisposition liegen: für den zweiten Satz ist der (Bogen-)Anstieg durch die interimistische Verlegung der Tonika nach a ohnehin schon gegeben, desgleichen der Abstieg für den vierten durch die nachfolgende Rückverlegung durch den fünften Satz. Nur aus internen Gestaltungs-

²⁶ Handschin, a. a. O., S. 262.

²⁷ Vgl. dazu die Stelle bei Handschin S. 26, die sich hier noch so modifizieren ließe: wo das (d)-Charakterliche abnimmt, kann das Intervall in den Vordergrund gebracht werden.

²⁸ Wiora, *Der tonale Logos*, S. 30.

²⁹ Aus Raumgründen muß hier leider auf die Partitur verwiesen werden.

gründen bedürfen die beiden Sätze eines irgendwie polarisierenden Ergebnisses, und so ist es jedesmal gerade nur eben die falsche Richtung, die verhütet wird: im zweiten Satz ein „Fall“ durch „Ober“-Dominant-Gebrauch, im vierten ein Aufstieg durch Subdominant-Tonika-Rückkehr. Beim vierten Satz begibt sich das eigentliche Fallen viel eher zwischen viertem und fünftem Satz, obwohl es sich dort nur um eine Umdeutung von d (als von einer Subdominante in eine Tonika) handelt. Beim zweiten Satz dagegen läßt schon die in der Art des bloßen Reihenvortrags (Takt 46) ins Ohr gerufene Tonika a (b-ces' in der Harfe nur als „exstirpierte Füllung“ der Tonika-Terz a'-c'' in den Kontrabässen) den Anstieg von d her erleben. Auch wäre das Raumerlebnis bei gis-a (Hauptvorgang im zweiten Satz) nicht nur schwach, sondern durch das nicht umzulagernde Grundtonverhältnis (für das Intervall Kleinssekunde läge der Grundton gleichfalls oben) gar nicht gegeben. So fällt überhaupt an beiden Sätzen das „Schwebendere“ auf, also das eben gerade nicht so geradzügig Formumrandete, Überschaubare³⁰.

Zweite Möglichkeit nach A

Verschiedene, synchrone Stellenwertigkeit kommt demnach nur zustande durch strukturelle Emanzipation der relativen Tonhöhen. Die Emanzipation zu raumlogischer Wahrnehmung war bewirkt worden durch funktionslogische Anordnungen, die an den Grundtonfortschreitungen das Moment der melischen Sukzession zu selbständigem Erlebnis gebracht haben. Möglich war dies durch den Umstand, daß die tonalen Stellenwerte an das Faktum der relativen Tonhöhen gebunden sind, weiterhin durch die Vertretenheit jeder Tonhöhe in mehreren Systemen. Beim zweiten und vierten Satz hat eine solche Emanzipation nicht stattgefunden. Jede Tonhöhe ist aber nicht nur mehrdeutig als Mitglied verschiedener Systeme, sondern zudem noch als Sekundärbestandteil (Teilton) mannigfacher stellenwertig (grundtonbezüglich) primärer Harmonieeinheiten. Diese können ihrerseits einem gemeinsamen System wie verschiedenen Systemen angehören. Die Verwobenheit geht dabei bis zur Durchkreuzung der Bezugsebenen, nämlich von Tonhöhen als harmonischen Sekundärbestandteilen gegenüber primärer (grundtöniger) Stellenwertigkeit. Diesem Faktum entnommen ist die spezielle interne Beschaffenheit der Orgelritornelle im ersten und fünften Satz: Dritte und vierte Stimme sind hier kontrapunktische Pendelverbindungen zwischen Tönen der Tonika- (Takt 32 [320]) und der Subdominant-Harmonie (Takt 40 [312]) an den Formrändern. Das Dissonieren „in“ den beiden Randharmonien (bezüglich der Tonika von c', bezüglich der Subdominante von c' und a') wird logisch einwandfrei aus der jeweils intendierten „unversehrten“ Harmonie verstanden, im Falle des jeweils (im ersten wie

³⁰ Allerdings hängt dies damit zusammen, daß es sich bei allen drei Mittelsätzen um Satz nach dem Zwölftonprinzip handelt, was bisher unberücksichtigt bleiben durfte, weil Strawinsky eindeutig tonale Stationenverhältnisse (z. B. in den Schlüssen nach Beispiel 4) geschaffen hat und das speziell Zwölftönige mehr das Stimmenverhältnis zwischen den Stationen betrifft. (Dennoch wird sogar der f-c-Weg im dritten Satz, obwohl vollchromatisch durch die tiefen Posaunen ausgeschritten, durch Aufgliederung in „rein“ tonale Systemfelder gewissermaßen tonal-synthetisch hergestellt). Doch kommt im Falle von gis-a im zweiten Satz ein Moment hinzu, das gis überhaupt nur bedingt gis sein läßt (es erscheint vielmehr als as) und also um so weniger raumlogisch spezialbeziehbar auf a. Nur verknüpfen sich dem zwei hörpsychologische Vorgänge, die als solche dem vorstehenden Zusammenhang eigentlich angehören würden: ein Fall von tonal indizierter, aber strukturell aufgehaltener enharmonischer Tonart-Vermischung, sowie ein weiterer von Potenzierung nunmehr des tonallogischen Funktionsbewußtseins in sich. Wegen der Sonderproblematik des chromatisch-Reihenmäßigen soll auf Erörterung hier aber verzichtet sein.

Beispiel 5

I. Satz, 2. Orgelritornell (mit dem 1. identisch)

T. 32 33 34 35 36 37 38 39 40
 [320] [319] [318] [317] [316] [315] [314] [313] [312]

8b.....:

Die instrumentierte ‚Registrierung‘ des Pedals ist hier weggelassen. S. später Beisp. 7

V. Satz, 1. Orgelritornell (bzgl. der Identität mit dem 2. s. Fußnote 31)

T. 312 313 314 315 316 317 318 319 320

8b.....:

im fünften Satz!) ersten Taktes als „schräges“ (von oben gleichgerichtetes) Freihereinkommen in die gleich (durch stufenweisen Abwärtsgang) „berichtigt“ zu erwartende ideelle Harmoniegestalt, im jeweils letzten als deren komplementär verschobene „Deckung“ mit nachklappenden „Korrektur“. Das schließliche „Offenbleiben“ der ideellen Harmoniegestalt (Takt 40 [320]) durch Nichteintreten der Korrektur (im ersten Satz, Takt 40, von c' und a' als erwarteter Terz und Prim der Subdominant-Harmonie; im fünften, Takt 320, von c' als nicht angekommenem aufsteigendem Durchgang) wird hingenommen in Hinblick auf eine erwartete Fortsetzung des Vorganges, das heißt nachherige Sinnerfüllung. Zwischen den so in Sonderspannung versetzten Randharmonien, die das funktionale (Bedeutungs-)Programm der Ritornelle hinstellen, wird indessen Verbindung hergestellt durch ständiges Anwesendbleiben (ostinates melodisches Pendeln) der beunruhigenden Töne während des ganzen sukzessiven Programmvollzuges. Nur verwandelt sich während des Pendelns die kontrapunktische Stellung der beiden beunruhigenden Töne je auf die Zielharmonie zu (im ersten Satz: von c' als Durchgang über h nach einer dort gedachten tiefen Quinte a [Tonika-Seite Takt 32] in einen Wechselton zur Subdo-

minant-Terz h [Subdominant-Seite Takt 40]; von a' als [auf der Tonika-Seite] noch konsonierendem Tonika-Quintton in einen Wechselton zur Subdominant-Prim g' [Subdominant-Seite]; im fünften Satz: gleiche Bedeutungen in umgekehrter Zeitfolge). Das ostinate melodische Pendeln und Kreisen dieser Töne um ihre sinn-erfüllenden Ziele herum schafft jedoch eine ins Ohr fallende Verselbständigung nicht nur der strittigen Töne als solcher, sondern auch des Intervalles, das sie zueinander bilden, als harmonische Potenz nämlich einer hängenden Form der Moll-dominante a—c. Da die Oberdominante in Dur- wie in Mollform eine zur Subdominante gegenbildliche Rolle in den Ecksätzen spielt und außerdem alle Harmonien nur in Terz- oder Quintgestalt auftreten, ist das Einspringen des Ohres auf diese integrierte terzgestaltige Moll-Dominante herausgefordert³¹.

Vereinigung nach B

Es werden also durch strukturelle Emanzipierung der Tonhöhenlage („monotone“ Pendelmelodik mit a'-Kern, mit c'-Kern) sekundäre harmonische Stellenwertkomponenten (Dreiklangsquinte, vorgehaltene Prim-, Terz-, Quinttöne; auch auf der Subdominant-Seite ist a' nur Nebenton zu einer Grundtonverdoppelung [Oktavierung] und nicht selbst Stellenwertrepräsentant) in primäre Stellenwerte oder Stellenwerteinheiten (Dominant-Prim plus Terz) umgehört (c' - a' = Vorkommenslage für die Moll-Dominante), und dies unter voller gleichzeitiger Erhaltung der gegensinnigen (kontradiktorischen) Auffassungseinheit. Dabei geschieht ein effektiv Gleiches wie bei den Fällen raumlogischer Kontradiktion: c' und a' als relative Tonika- bzw. Subdominant-Angehörige stellen sich zwar als oberdominantische Tonwerte auch konkret nicht anders dar. Dennoch handelt es sich nur empirisch, nicht aber verständnismäßig um zwei alleinige Tonwerte, vielmehr um „einfach“ markierte Tonorte, deren jeder für die Auffassung nunmehr kraft struktureller Sinngebung von zwei verschiedenen tonalsystemlichen Stellenwerten „bevölkert“³² wird. Ob eine solche logisch in die Vorstellung gerufene „Bevölkerung“ unter sich, also innerhalb des Tonortes, tonhöhendifferente Tonwerte im Sinne von Kommaunterschieden aufweist, hängt von den beschworenen tonalen Relationen ab und stellt, wie schon erwähnt, kein Kriterium dar. Hier handelt es sich vielmehr um die Frage nach dem hervorrufenden Strukturprinzip: in der Baßschicht der Ecksätze wie in den Ritornellabschnitten des dritten Satzes liegt die Auswertung der Vertretenheit einer Tonhöhe in mindestens zwei Systemen vor, wobei die (zur funktionslogischen) parallele, aber synchrone tonsystemliche Eigenbewertung (als melische Raumkurve) nur herstellbar war durch eine jeweils durchlaufende Auffassungslage je des einen oder anderen Systems, also in Sukzessivform. Bei den Orgelritornellen wird die Emanzipation dagegen kontrapunktisch bewirkt, das heißt nicht durch sukzessive Relation, sondern durch vertikale, gleichzeitige Aufweisung des Doppelverhältnisses einer Tonhöhe. Das Sukzessions-Moment ist nur insofern beteiligt, als die Bewertung eines einzelnen Tones speziell als Tonhöhe (für die sich daraus ergebenden weiteren

³¹ Daß Strawinsky sich dieser Integration nicht nur bewußt war, sondern sie auch bewußt eingesetzt hat, dürfte daraus hervorgehen, daß er im letzten Ritornell des fünften Satzes (Takt 327—335) die vierte Stimme wegläßt, also der integrierten Dominant-Harmonie — wegen des auf die Subdominante zugehenden funktionalen Abbaus der Chorschicht (siehe die dort als letzte bevorstehende Subdominant(h)-Stufe Takt 336 in Beispiel 2) — ihren klanglich konstituierenden Faktor entzieht: a' wirkt nur in Verbindung mit c' harmonisch heraustretend.

³² Rohwer, a. a. O., S. 133.

Assoziationen) des Vorbeiganges mehrerer zeitlicher Ereignisse bedarf, um sich absetzen zu können. Vollends klar wird die Emanzipation darum erst über dem Untergrund des sich fortbewegenden übrigen Stimmgefüges und dem gewechselten Bedeutungsgrund der jeweiligen Ankunftsharmonie, aus der die isolierten Höhen (c' und a') schließlich heraustreten. Dann freilich entsteht synchrones Doppelverständnis nicht nur für den letzten Augenblick (Ritornellende), sondern auch im Rücklauf bis zur Ausgangsharmonie zurück³³. Es hat dies seinen Grund eben darin, daß von den isolierten Höhen keine stellenwertig primär ist, sondern beide in ihrer jeweiligen Ausgangsharmonie „aufgehen“. Und hier besteht ein weiterer Zusammenhang: in allen Fällen tritt die Kontradiktion nur an Erscheinungen zutage, die in der Ebene des „naiven“, „statischen“ Sachverhaltes (z. B. des Funktionslogischen) bereits autonom funktionieren, im Gegensatz etwa zu Polyharmonik, die schon „statisch“ additiv ist.

Dritte Möglichkeit nach A und Vereinigung nach B

Mit der Simultanharmonie (Beispiel 1, Takt 10/11) bietet die Chorschicht dagegen eine synchrone Stellendoppelung, die auf der direkten, das heißt primären Stellenhaftigkeit einer Tonhöhe (d' hat als Substanz der strukturell geteilten Oktave d—d' Tonika-Eigenwertigkeit) und ihrer Identität als harmonischer Sekundärbestandteil eines anderen Stellenwertes beruht: als Subdominant-„Quinte“ ist d' nur über G als Unterquintverwandte von d verstehbar, während d' als Tonika-Oktave strukturell substanziiell eigens wahrgenommen wird. Die strukturelle Bedingung liegt darin: die Oktaverscheinung d—d' erzeugt intervallische Auffassung, woran die Baßschicht fortan (im fünften Satz schon voraus) mitwirkt. h erscheint als Teilungspunkt, nicht ohne sich aber als Terz an d' (wie als Sext an d) zu binden. Das durch die Oktavigkeit als Höhe ausgesonderte d' wird damit von h in Anspruch genommen, kann sich aber strukturell von d her nicht lösen, was Zweitproduktion hervorruft. Daß es sich dabei um eine Realität handelt, läßt sich dort erkennen, wo dasselbe Strukturprinzip zwei eklatant differente (chromatische) Tonwerte gegen ihre Neigung zur (enharmonischen) „Verwechslung“ (das heißt zum Gelten eines empirischen Tonwertes für den einen und den anderen, wie etwa oben von d' für den Tonika- wie Subdominant-Bestandteil) auseinanderzuhalten vermag, und dies in Permanenz. Ein solcher Fall kommt vor in der speziellen melodischen Formulierung der Baßschicht in den Ecksätzen³⁴:

Beispiel 6

Baßschicht I. Satz (Schichtabschnitte schematisch zusammengezogen)

K. Bässe

Sb ————— T

in V rückläufig

³³ Vgl. W. Wiora, *Musik als Zeitkunst*, Mf X, 1957, S. 22 f. Eine „Zeitgestalt“ „erscheint als gegenwärtig, solange . . . noch in einem Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen . . .“ (Husserl).

³⁴ Bereits in meinem Aufsatz a. a. O. gezeigt.

Die Tonfolge ist das Ergebnis einer Terz-Sext- (B-des-b) und Sext-Terz-Teilung (B-g-b) der Oktave über dem konzeptiven Plagalton b (B bzw. B₁), die Horizontalform der Vertikalausgabe in Gestalt der dualisierten Simultanharmonie d-h-d'. Keinem Zweifel dürfte dabei unterliegen, daß des hier enharmonisch ein (d-modales) cis unterstellt, und zwar vom ersten bis zum letzten Auftreten. Gleichzeitig aber bleibt des unverändert (intern „b-modales“) des kraft der Logik der Oktavteilung. Es verwandelt sich also niemals in cis, obwohl es doch dem d-Modus fremd ist und gerade von ihm — ins cis hinein — angezogen wird.

Der genaue Vorgang ist der: B-des-b (wie das abgeleitete des-b-des', unterstützt durch die Sext-Terz-Teilung B-g-b) klingen als zerlegter „Akkord“ zu einheitlicher Harmonie zusammen und legen sich — infolge Tonortgemeinschaft von des und cis — als Überwurf über die harmonische „Einheit“ cis-(g-)b. Dabei will sich die oberdominante Einheit cis-b durchsetzen. Durch intervallische (intervall-logische) Zuordnung auf das d-modal problemlos verstandene b wird aber die Tonhöhe des emanzipiert („thematische“ Kleinterz-Großsext-Teilung), das heißt der „Entwurf“ der harmonisch komplexen Einheit b-des, die enharmonisch verwandelbar wäre, durchbrochen durch die Realität einer intervallisch abstandsmäßigen Sinngebung (eben der Terz-Sext-Teilung). Dennoch wird die „entworfene“ Harmonie mitaufgenommen als Idee des Möglichen, wodurch es zur „stärkeren“ Assoziation der oberdominanten „Einheit“ cis-b kommt, jedoch nur eben zur Assoziation und nicht zum enharmonischen „Vergessen“ des des: beide Tonwerte, des und cis, werden deshalb gleichzeitig zusammen erlebt.

Struktur und Zeit

Struktur also verhindert die harmonische Einheit von Intervallen (Simultanharmonie, harmonische Melodik der Baßschicht) und hebt die Relationen ihrer Tonwerte ins Bewußtsein, oder aber, sie senkt in die harmonische Einheit („Dreiklänge“ der Randharmonien in Orgelritornellen) eine relative Sonderordnung ihrer Tonwertkomponenten (integrierte Moll-Dominante) ein. In den Hauptbaßgängen der Ecksätze und der Ritornellabschnitte des dritten Satzes wirft sie die funktional-zentripetale Hinordnung der Tonwerte zurück auf ihre gleichzeitig intervallische Bezüglichkeit, womit die Tonwerte in eine neue logische Ordnung einrücken. Dies aber heißt: „unverwechselbare“ diatonische Tonwerte (Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*) — und nur um solche handelt es sich — sind, heraufbeschworen durch Funde von Strawinsky, „zeitlich wie örtlich“ verwechselbar geworden, ein Vorgang, dem bis dahin (nach Pfrogner) nur chromatische Tonwerte bei der enharmonischen Verwandlung ausgesetzt waren. Daß allerdings diese Verwechselbarkeit auf der „Bevölkertheit“ auch der diatonischen Tonorte beruht, macht den Tatbestand verständlich: nicht eigentlich Verwechslung hat stattgefunden, sondern das Ausspielen der „Verquicktheit“ (Handschin) der tonalsystemlichen Stellenbesetzung mit den Tonhöhen und ihrer „Punktualität“ (Handschin) nach den zwei Seiten dieser Verquickung hin. „... die Toncharaktere können sich nicht anders darstellen, wie als Höhen“³⁵, aber auch keine „Tonhöhe (als solche) ohne Toncharakter“³⁶, und dies

³⁵ Handschin, a. a. O., S. 31.

³⁶ Ebd.

eben heißt für unseren Fall, daß sich — bei strukturell empfohlener Wahrnehmung ausgesonderter Tonhöhen — „das Bedürfnis meldet, an einen“ (eben so „systemfrei“ gewordenen) „Ton ein System (sei es nur in der Vorstellung anzuschließen . . .“³⁷) Hier muß aber das Moment des Zeitlichen doch noch näher bestimmt werden. Es spielt als Verlaufsdimension soweit eine Rolle, als es schon für das Zustandekommen des umzuhörenden Modells selbst maßgebend ist: in den Ecksätzen wie im Mittelsatz handelt es sich eben schlechtweg um Sukzessivbeziehung schon in der Ebene des funktionslogischen Urfalles, wie ja auch raumlogische Verknüpfung nur sukzessiv verwirklicht werden kann (und affirmativer, wenn die Sukzessivfolge über eine gewisse Weitgespanntheit verfügt. Raumlogik resultiert überhaupt aus dem Eindringen des sukzessiv-melischen Hörsinnes in die harmonische Fortschreitung³⁸). Stellt also die strukturell ins Bewußtsein gerufene, funktionslogisch „vorgeordnete“ Tonhöhe selbst einen primären Stellenwert dar, wie es bei raumlogischer Sukzession nicht anders sein kann, so erfolgt Umhören bezüglich des zeitlich ersten Tonwertes als Systemausgangspunkt (im ersten Satz des tonallogisch „links“-genetischen b als Grundton eines Grobterzverhältnisses, also für „rechts“-Genetik, usw.), bezüglich der folgenden als Sekundärbezüge³⁹ (b erhält d-Charakter, d fis-Charakter, usw.⁴⁰). Gehört aber eine ausgesonderte Tonhöhe, wie bei kontrapunktischer Verhältnissetzung, bereits einer übergeordneten harmonischen Einheit an (in den Orgelritornellen c'—a' der Tonika oder Subdominante), so entsteht Verständnis sowohl im Sinne des Stellenwertes dieser Einheit (hier als Dreiklangskomponenten der Tonika oder Subdominante) wie als eigener Stellenwert, dieser jedoch relativ zur übergeordneten Einheit. Denn aus dem Gefüge gelangt nur die ausgesonderte Höhe zur Umbewertung, während die unbetroffenen übergeordneten Harmoniekomponenten „statisch“ und damit orientierend bleiben (c'—a' also wegen der real anwesenden Tonika oder Subdominante als Dominante). Das kontradiktorische Doppelverständnis selbst ist demnach gerade durch Gleichzeitigkeit gekennzeichnet (synchron), nämlich eben die eines zweifach verschieden sich darbietenden tonsystemlichen Sitzes einer Tonhöhe. Ob dabei ein konkurrierendes System unterstellt wird (in den raumlogischen Fällen eine vorgestellte Transposition des Systems durch Zentraltonumlagerung) oder nur eine Relationsveränderung bei erhaltenem System (Orgelritornelle) zustande kommt, hängt davon ab, ob die ausgesonderten

37 Ebd.

38 Vgl. Wiora, *Musik als Zeitkunst*, S. 18: „ . . . wir vergleichen die Melodie mit dem Akkord, anstatt . . . mit der Akkordfolge . . .“. Damit ist auch an den formbildenden Wert raumlogischer Anordnung gerührt, nämlich bzgl. ihrer „Bedeutung von ‚Gerüsten‘ für die musikalische Zeitgestaltung . . .“. Vgl. Wiora, ebd. S. 25: „Viele Werke und Abschnitte (!) gestalten Kernvorgänge aus und profitieren von deren leicht faßlicher, oft sinnfällig-einfacher Form.“

39 Allerdings setzt dies voraus, daß die Zeitfolge nicht zu gedehnt ist. Geringe Überschreitungen der subjektiven Grenzen für das in die Auffassung Einbeziehbare entblößen hier rasch die Verflochtenheit der Zusammenhänge: größerer oder zu groß empfundener Zeitverbrauch auf den einzelnen Sukzessionspunkten (Stationen) schwächt das Bewußtsein eines kontinuierlichen raumlogischen (Sonder-)Systemzusammenhangs, so daß nach kurzem der d-Charakter in d zurückkehrt und weiter in a für a—c (zweiter und dritter Satz) eindringt. Die damit in den Vordergrund tretende funktionslogische Auffassung setzt aber das (funktionslogisch fixierte) tonikale d-System wieder durch und zwar zu Dank: c würde — wenigstens in Hinblick auf das latente g der subdominantisches Modusgrundierung — sonst nach „links“, d. h. in subdominantisches Tiefe absacken (vermischend müssen wir „subdominantisch“ sagen, denn das raumlogische Gebäude kann sich ja nicht anders als funktionslogisch manifestieren).

40 Der raumlogischen Umhörung sind sowohl in den Ecksätzen wie im dritten Satz stets Intervallbezüge mit untenliegendem Grundton an die Hand gegeben (für den Zusammenhang Dominante-Dominantobermediante-Dominante mit wenigstens latent untenliegendem). Doch kann es dahingestellt bleiben, ob dies eine Voraussetzung ist.

Höhen eben primäre oder sekundäre Stellenwerte sind. Ausschlaggebend ist allein die Umwertung in widersprechende rechts-links-Verhältnisse. Die synchrone Stellenkontradiktion ist also stets synchrone Stellenpolarisation. Wenn selbst die Oktave d–d' infolge des nicht-relativen Tonika-Bewußtseins weniger „über“ dem „unterquintttiefen“ h–d' (Subdominant-„Hälfte“ der Simultanharmonie) empfunden wird als vielmehr dieses als gleichzeitiges Tieferstehen, so ist es doch jedenfalls das links- und nicht-links-Stehen, was die Empfindung ausmacht⁴¹. In den Orgelritornellen ergibt sich unter dem Aspekt der primären Tonika-Ecke allein (im ersten Satz je erster Takt, im fünften je letzter) auch nichts anderes außer dem rechts-Fall der integrierten Dominante, so daß schließlich das Polar-Gegensätzliche als das in der Tat Essentielle der Kontradiktion übrigbleibt. Daß für die Eckharmonie am anderen zeitlichen Ende (im ersten Satz letzter, im fünften erster Takt) keine unmittelbar gegenseitige Polarisation von Subdominante und integrierter Dominante vorliegt, sondern nur eine mittelbare über die Tonika, betrifft der Umstand, daß es sich ja um einen Fall mit erhaltenem System handelt, das heißt mit „statischem“ Flucht-(Orientierungs-)Punkt.

Auditive Gestalt

Noch einmal aber muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß die synchrone Stellenpolarisation im *Canticum Sacrum* nur vorkommt in Gestalt von statisch-naiv „einfältigen“ (direkt zu verstehenden) tonallogischen Erscheinungen: die Hauptbaßzüge in den Ecksätzen und dem dritten Satz sind scheinbar nur einfache Funktionszüge, die Eckharmonien in den Orgelritornellen schlichte Dreiklänge mit bloß kontrapunktisch verstellten Komponenten, die Simultanharmonie ein einfacher Sext- oder Terzklang mit einem verdoppelten Ton, die Hauptbaßmelodik der Ecksätze eine aufgelöste, einfach lokal b-modal sich gebende Subdominant-Harmonie, die in eine Dominant-Harmonie enharmonisch umklappt. Dennoch kann Struktur, wie sich gezeigt hat, dem „einfältigen“ Gefüge kontradiktorische Sinngebungen in zeitlichem Zusammenfall verhalten, nämlich auf dem Grunde des unzeitlichen Logos-Charakters der tonalen Ordnung. Vorgestellt — was natürlich heißt: in ihrer Gänzlichkeit — führt die synchron-kontradiktorische Stelleneinsage allerdings zur Irritation, denn sie ist rational nicht vollziehbar⁴². Nur im „Ganzen“ der künstlerischen „Gestalt“ wird das Unvollziehbare erlebbar, und dies nicht ohne einzusehenden Grund: mit der integrierten synchronen Stellenpolarisation sind nur Seiten traditionellen tonalen Funktionierens aktiviert, die auch schon vordem diesem Funktionieren potentiell mitgegeben, das heißt immanent waren⁴³. Ihre auditive

⁴¹ Wenn Wiora (*Musik als Zeitkunst*, S. 21) von „Zusammenfassung zu einem simultanen Formganzen“ spricht, bei dem es sich „in Wahrheit um zeitliche Strukturen“ handelt, „die man sich nur nicht klargemacht hat“, so hat er wohl wirklich Formzusammenfassungen im Auge. Es hängt zwar auch die Simultanharmonie mit gewissen zeitlichen Faktoren zusammen, die ihr zur — logischen — Identifizierung verhelfen, aber ihrem intervallischen Sachverhalt nach ist sie (entgegen Wioras ebd. S. 22 richtig vertretener Gegenthese) gerade „unausgedehnter Zeitpunkt“ für den Hindurchgang der Dur-Subdominante durch die Tonika, das heißt deren beider synchrone Deckung.

⁴² Dies das Wesenszeichen ihrer Vierdimensionalität.

⁴³ Vgl. Fr. Zagiba, *Begriff, Aufbau und Methode einer strukturalistischen Musikwissenschaft*, Mf VIII, 1955, S. 299 f: „Der ständige Dynamismus der Struktur des Kunstwerks hat seinen Grund in der Tatsache, daß einige Bestandteile, die das Kunstwerk bilden, ihre ursprünglichen Eigenschaften auch weiterhin behalten und daß sie demgegenüber in andere Bestandteile umgebildet werden, . . . um . . . so die Entstehung einer neuen Gestalt zu ermöglichen.“

Vollziehbarkeit dürfte darum „Natürlichkeit“ in Anspruch nehmen können im Unterschied zur Bi- und Polyharmonik mit ihrem schon erwähnten additiven Charakter. In der Tatsache der naiv-statischen Erscheinungsweise scheint allerdings ein gewisser Primat gegenüber der integrierten Kontradiktion zu liegen insofern, als die Auffaßbarkeit der naiven Erscheinungen sonst ebenso primär von der Seite der Integrationen her bestehen müßte. Dies aber ist nicht der Fall und kann es nicht sein. Höhen zu ordnen allein wäre — nicht-melisch — nicht möglich; in allen Fällen außer den raumlogischen sind die ausgesonderten Höhen für sich ohne „Logik“, solange man die Relationen der statischen Zusammenhänge abstreicht (Orgelritornelle, Simultanharmonie). Höhenordnung bedeutet das Aussetzen von Charakteren und damit deren Autonomisierung, sich in bestimmter Weise auf einen bestimmten Systemboden zu stellen. Raumlogische Aussonderung kann zwar als ein melisches Richtungsprinzip sich eigenen Sinn geben, nicht aber — und dies auch sie nicht — die mitentstehende Funktionslogik ausscheiden, sofern, wie es hier der Fall ist, die raumlogische Anordnung Folgen disponiert, die ins Funktionelle einzuschwenken geeignet sind. So sind alle Möglichkeiten integrierter autonomer Höhenordnung gebunden an Relation: nur am Absoluten der einfältig-statischen Sachverhalte gelangen die Höhen zur Wirklichkeit als integrierte tonale Positionen. Diese Einheit der Audition stört nicht, daß die Chorschicht in den Ecksätzen einen funktionslogischen Widerspruch zur Baßschicht vollzieht, obwohl dieser Widerspruch im Sinne des Prinzips der Bitonalität additiv ist. Wie wir gesehen haben, ist die Richtung der Chorschicht ja im Gefolge der Orgelritornelle entscheidend für die Entstehung der raumlogischen Auffassung, und die Chorschicht befindet sich so im Einklang mit der raumlogischen Seite der Baßschicht: sie ist Aufstieg schlechthin bzw. Abstieg, wie umgekehrt die raumlogische Seite der Baßschicht an die Chorschicht geheftet und an ihr stets wirklich bleibt. Es betont im Gegenteil die Relativität der Höhenordnung auch hier: die raumlogische Auffaßbarkeit bedarf der Führung, der Stützung, ohne die sie zurückfiel ins ausschließlich Funktionslogische. Erst die Chorschicht also macht die raumdurchmessende Höhenlogik bewußt und damit zum integralen Widerpart der empirisch identischen Erscheinung. Die Polarisationen also — und damit ist ihre Hörbarkeit gegeben — werden nicht additiv zugemutet, sondern als integrale Logoswirklichkeit nur herausgehoben. Der konstituierten empirisch-naiven Ordnung sind polare Spiegelungen der sie konstituierenden Wechselbezüge in ihrer „Verquicktheit“ gestalthaft eingewoben. Die Gestalt⁴⁴ macht es aus, daß die eingewobenen Spiegelungen zur Gänze von der naiven Erscheinung aufgenommen werden können⁴⁵.

⁴⁴ Wenigstens in Zusammenhängen, in denen die Gestalt im vorstehenden Sinne zur Diskussion steht, sollte das Wort nicht noch in anderer Bedeutung verwendet werden, z. B. für ein zur Sprache kommendes Klang- oder Motivgebilde schlechthin. Am besten sollte es überhaupt nur dem Gebrauch im obigen Sinne vorbehalten bleiben. Wendungen wie „in Gestalt von“ wären davon natürlich nicht betroffen, sondern führten gerade auf den richtigen Gebrauch hin. Zu Anm. 6: das bloß typische Vorkommen des b-d- und h-d-Klanges würde den Ausdruck Gestalt noch nicht rechtfertigen. Erst die spezifische Strukturiertheit der beiden Klangformen macht sie zu Gestalten.

⁴⁵ So kommt es, daß viele Einzelheiten gerade in den Ecksätzen den Anschein von Gewohntem haben, ihm gegenüber aber auf eine zunächst Unbehagen erregende Weise verschoben oder das Gewohnte unbefriedigend wiederzugeben scheinen (z. B. die „dürftigen“ Sext-Terzklänge, die offenen Oktavenparallelen zwischen den Außenstimmen des Chores T. 10/11 bzw. 341/342; über diese letzteren siehe meine Analyse, Anm. 18, 20, 31). Vgl. hier auch noch einmal Anm. 43.

Daß die auditive Gestaltvernehmlichkeit integrierter Polarisierung im Augenblick nachläßt, sobald die Relativierbarkeit der Höhen zurücktritt, d. h. nicht beide Seiten ihrer Verquicktheit genügend zur Geltung kommen, dafür stehe noch ein eigener Fall aus der Instrumentation des Pedalbasses der Orgelritornelle in den Ecksätzen:

Beispiel 7

V. Satz, Bass des 1. Orgelritornells T. 312-320

Wie das Beispiel zeigt, heben die Fagotte I und II den melodischen Ausschnitt zwischen den Ecktönen G und D in die 4-Fuß-Höhe, so daß der 8-Fuß-Raum leer bleibt. In der 16-füßigen Tieflage schrittweise mit seinen Randtönen verbunden, gibt der Ausschnitt dort einen Melodiegang von der Subdominante zur Tonika im d-Modus wieder, in der ausgesonderten Höhe ohne Randtöne aber einen reinen a-Modus, also den Modus der Dominant-Tonalität: die Phrase, isoliert, wünscht wohl eindeutig auf A zu endigen statt auf D (drittes Viertel Takt 319)⁴⁶. Dieser Höhenvortrag stellt eine Dominant-Integration in das subdominantisch-tonikal-verstandene Melos dar, das als d-Modus in der Tieflage erhalten wird. Die Höhe wird dabei nicht auf den doppeloktavtiefen Parallelgang, sondern auf die Ecktöne in der 8-Fuß-Lage bezogen: der in die Non-Lage versprengte Sekundschritt wirkt amelodisch zerreißen, so daß G in der 8-Fuß-Lage vereinsamt und erst am Schluß sich seiner Auffassungslage wieder zuordnet, dies jedoch d-modal. Natürlich behält der a-modale Ausschnitt durch das Unisono mit der Tiefe trotzdem auch etwas vom dort fortbestehenden d-Sinn, was ja die Polarisierung integrierend relativiert. Nur wird das Stellenbewußtsein für eine geschlossen entgegengesetzte d-Auffassung nicht recht tätig, weil das Faktum des Melodischen die Aufmerksamkeit mehr nach der sukzessiven Kurvung, d. h. nach dem Abgehen eines Systemzusammenhangs abzieht, der nur in sich Bewertung findet. Das relativierende Festhalten an repräsentativen polaren Positionen tritt dabei zurück⁴⁷.

Schließlich erfährt aus den Errungenschaften des *Canticum Sacrum*, soweit sie in den hier dargestellten Dingen beruhen, auch der Begriff des Schöpferischen eine Determination. Die Verwirklichungen des Werkes sind erworben durch „lauschende Vertiefung“ ins „Tonreich“⁴⁸, entsprungen dem passiven (Rohrer) Innwerden einer latenten Seinsebene des universalen tonalen Logos und „unausdenkbar“⁴⁹.

⁴⁶ Wegen des instruktiven Ziellaufs ist der Krebsfall der Ritornelle zur Darlegung gewählt.

⁴⁷ So hat Strawinsky im letzten Ritornell (Takt 327 ff.) auf diese „lineare“ Integration der Moll-Dominante nicht verzichten zu müssen geglaubt, trotz der befohlenen Rücksicht auf den Dominant-Abbau. Vgl. Anm. 31.

⁴⁸ Wiora, *Der tonale Logos*, S. 163.

⁴⁹ Siehe meine Analyse bzgl. der assoziativen „Eingebung“ durch die Architektur der Markuskirche in Venedig.

Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)

VON WERNER BRAUN, KIEL

I.

Die wenige Kilometer nordwestlich von Naumburg im Unstruttal gelegene kleine Stadt Freyburg war Jahrhunderte hindurch Stätte eifriger kirchenmusikalischer Übung. Der Rat unterhielt einen Kunstpfeifer mit Gesellen, der „Schulmeister“ oder „Praeceptor“, später auch „Rector“, versah den Musikunterricht und war für eine ordnungsgemäße Durchführung der musica sacra verantwortlich, und der dritte Lehrer, der „Cantor“, betreute die Orgel. Seit dem 16. Oktober 1671 bestand in Freyburg ein „Collegium Musicum“, eine aus dem alten Freyburger Adjuvantenverband hervorgegangene, nach sächsischem Vorbild eingerichtete satzungsgebundene Kantorei. Dieser Verein verfügte über einen eigenen Haushalt, der zur festlichen Ausgestaltung der Zusammenkünfte und zur Finanzierung aller im Zusammenhang mit den vierzehntägigen Figuralsonntagen entstehenden Ausgaben, besonders für Musikalien, herangezogen wurde¹.

Wie in vielen mitteldeutschen Ortschaften sind von dem einstigen Notenbestand fast ausschließlich Werke des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts übriggeblieben². Eine sorgfältige Aktenführung setzt uns jedoch in die Lage, die verlorenen Kompositionen wenigstens dem Titel nach kennenzulernen. Die Freyburger Notenbibliothek ist mindestens zehnmal listenmäßig erfaßt worden. Die betreffenden Kataloge befinden sich zusammen mit zahlreichen Kantoreirechnungen in Aktenbänden des Ephoralarchivs Freyburg und des Landeshauptarchivs Magdeburg (Depositum Freyburg) und entstammen den Jahren 1709, 1751, 1828 und 1835, 1839, 1842, 1845, 1848, 1857, 1860 und 1863³.

1 Vgl. des Verfassers *Musikgeschichte der Stadt Freyburg (Unstrut)*, Wiss. Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ges.-Sprachwiss., XI/4, 1960, S. 477—499. Hierzu noch einige Ergänzungen vor allem aus den Kämmererechnungen des 16. Jahrhunderts (Landeshauptarchiv Magdeburg, Rep. E. Freyburg, D. XII). Bisher nicht bekannt gewesene Schulmeister: Matthias Werner (1559), Adam Herrmann (ab 1559), Michael Bülinge (geht 1566 als Kantor nach Zeitz), Wolfgang Eldeste (von Wittenberg kommand, ab 1566), Martin Mehmel (1570), Andreas Deubel (aus Merseburg, 1576 — mindestens 1581). — Bisher nicht nachgewiesene Kantoren: Peter Volkner (1554; sein Nachfolger war Jonas [Thomas] Eisfelder aus Weißenfels, 1554—1559), Andreas Petzold (von Weißensee kommand, 1559—1560), Wolfgang Wanbach (von Erfurt kommand, 1560), Eobanus Stachel (1562), Bonifazius Eilau (von Halle kommand, 1566—1567), Heinrich Müller (1572). Ohne Erfolg blieb 1560 die Bewerbung eines Kantors aus Naumburg, weil er die Orgel nicht schlagen konnte. Auch ein Organist aus Kölleda hatte 1568 keinen Erfolg. — Die Benennung „Hausmann“ beginnt in Freyburg 1582. Seine Mitwirkung an der Figuralmusik ist jedoch erst später verbürgt. 1586 bewirbt sich ein Leipziger Hausmann vergeblich um den Dienst. — Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts (1558 ff.) sind beinahe regelmäßig Ausgaben für 1 Tonne Bier und 2 Stübchen Wein für die „Cantores“ bzw. „Adjuvanten“, die dem „Praeceptor“ das Jahr über, besonders an den Festtagen Ostern und Pfingsten (1562, 1563), singen halfen, verbucht. Auch „frembde Cantores“ waren dabei tätig (1562, 1574). Vom „Cantoresen“ bzw. „Convivium musicum“ ist ab 1574 die Rede. — An der Orgel „besserten“ 1561 der Organist von Weißenfels, 1567 B. Eilau und 1572 der Orgelmacher Tobias Fuchs. — Wichtig erscheint noch folgender Eintrag: Am Johannestag 1573 hielt Paul Brusser, Schuhknecht und Meistersinger von Grimma, auf dem Freyburger Rathaus „Singschule“.

2 So z. B. auch in der benachbarten Stadt Weißenfels. Vgl. A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 19 f.

3 Die Inventare von 1709 in: *Acta und Rechnungen Das hiesige Collegium Musicum betr: 1708 usq. 1729*, Ephoralarchiv Freyburg, Rep. II. F. IV. Nr. 13; *Acta. Ein Inventarium . . . Ergangen vor dem Rathe zu Freyburg. Ao: 1709 seqq.*, Landeshauptarchiv Magdeburg, Rep. E. Freyburg, A. XVI. Nr. 1, Bl. 1—6. Die Inventare von 1751 in der eben genannten Akte, Bl. 22, und in der *Superintendur — Acta, Rednungen . . . betr. de annis 1750—1767*, Ephoralarchiv Freyburg, Rep. II. F. IV. Nr. 26, Bl. 8. Die anderen Verzeichnisse in: *Acta . . . betreffend die Abnahme . . . der Rechnungen . . . de ao. 1820*, Landeshauptarchiv Magdeburg, Rep. E. Freyburg, A. XVI. Nr. 3, Bl. 49 f., 60 f., 84 ff., 101 f., 272 f., und 345, und *Protocolium über die Rechnungen zu Freyburg 1792 . . .*, Ephoralarchiv Freyburg.

Von diesen Inventaren bringen wir lediglich die beiden ältesten zum Abdruck. Die jüngeren Verzeichnisse spiegeln im wesentlichen den heutigen Freyburger Musikalienbestand, dessen wissenschaftliche Neuerfassung von den Werken selbst auszugehen hätte. — Es folgt zunächst der Text der Kataloge von 1709 und 1751. In zwei weiteren Abschnitten bemühen wir uns um eine Charakterisierung und um die Geschichte der Freyburger Musikbibliotheken.

II.

Um die Originalgestalt der alten Aufstellungen möglichst getreu wiederzugeben, wird jede gesondert mitgeteilt. Die Kommentare sind auf die unteren Seitenhälften verwiesen. Sie basieren zumeist auf einem Vergleich mit den Musikaliensammlungen bzw. Inventaren Erfurt⁴, Grimma⁵, Halle⁶, Leipzig⁷ Lüneburg⁸, Rudolstadt⁹, Stettin¹⁰ und Weißenfels¹¹, ferner auf den Werkverzeichnissen Wolfgang Carl Briegel¹², Samuel Capricornus¹³, Johann Krieger¹⁴, Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Kuhnau¹⁵, Johann Rosenmüller¹⁶ und Tobias Zeutschner¹⁷ und auf R. Eitners Quellenlexikon¹⁸. Ein vorangestelltes Personenregister vereinigt alle in den Katalogen von 1709 und 1751 und im weiteren Verlauf dieser Untersuchung genannten, für Freyburg bedeutsamen Verfasseramen (anonyme Kompositionen werden also hierdurch nicht erfaßt).

Alphabetisches Verzeichnis der vor 1800 in Freyburg mit Werken literarisch nachgewiesenen Autoren

Die Nummern beziehen sich auf die Folio- (= fol.) oder Quarto- (= qu.) Abteilungen des Inventars von 1709. Die Großbuchstaben findet man dort unter der Rubrik „Gebundene

4 E.Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, AfMw VII, S. 65—83. Diese Sammlung befand sich vor dem letzten Kriege in der Staatsbibliothek Berlin.

5 Bibliothek der ehemaligen Fürstenschule. Katalogkopie und zahlreiche Spartierungen im Musikwissenschaftlichen Institut Halle.

6 W. Serauky, *Verzeichnis der Musikalien des Organisten Adam Meißner 1718*, in *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Musikbeilagen und Abhandlungen zum 2. Band, 1. Halbband, Halle 1940, S. 70—82.

7 A. Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, AfMw I, 1918—19, S. 275—288 (zitiert im folgenden: A. Schering I).

8 M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Badis Zeit*, SIMG IX, 1907—08, S. 593—621 (zitiert im folgenden: M. Seiffert I).

9 Mitgeteilt von O. Kinkeldey in DDT, Bd. 56/57, Leipzig 1914, S. XXII—XXVIII.

10 W. Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Diss. Greifswald 1936, S. 138—143.

11 Mitgeteilt von M. Seiffert in DDT, Bd. 53/54, Leipzig 1916, S. XXIV—LX (zitiert im folgenden: M. Seiffert II).

12 K. F. Hirschmann, *Wolfgang Carl Briegel 1626—1712*, Diss. Marburg 1934, S. 25—69.

13 H. Buchner, *S. Capricornus (1629—1665)*, Diss. (masch.) München 1922, S. 45—55.

14 M. Seiffert, *J. Krieger, Werkverzeichnis*, Leipzig 1919 (zitiert im folgenden: M. Seiffert III).

15 A. Schering in DDT, Bd. 58/59, Leipzig 1918, S. XIX—XXII, XXXVI—XXXIX und XLV—XLVII (zitiert im folgenden: A. Schering II).

16 A. Horneffer, *Verzeichnis der Werke J. Rosenmüllers*, MfM, 31. Jg., 1899, S. 45—47, 49—62, 65—69.

17 R. Starke, *Werkverzeichnis T. Zeutschners*, MfM, 32. Jg., 1900, S. 215—217.

18 Aus Raumgründen müssen bei den durch andere wissenschaftliche Arbeiten bereits bekannten Titeln detaillierte Angaben unterbleiben. Wir beschränken uns hier auf die Mitteilung der Stimmzahl, wenn sie von der entsprechenden Freyburger abweicht, und teilen Datierungen aus Erfurt, Grimma und Weißenfels lediglich dort mit, wo Identität mit Freyburg vorliegt. Nähere Besetzungshinweise geben wir für einige bisher weniger bekannte Quellen aus Grimma und Luckau (Sammelhandschrift aus 13 Bänden, zwischen 1660 und 1671, eine weitere, unvollständige, aus 3 Bänden, um 1685). Als Abkürzungen werden dabei verwendet: A. = Alto, B. = Basso, C. = Canto, Co = Continuo, Fg. = Fagotto, T. = Tenore, Ve = Violen, Vi = Violini. Die Heranziehung weiteren Vergleichsmaterials, z. B. des hochwichtigen, aber bisher nicht edierten Ansbacher Verzeichnisses (H. Mersmann, C. L. Boxberg . . . , Kap. V: *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte*, Diss. Berlin 1916, S. 12—18), hätte den Rahmen des hier Behandelten überstiegen.

Stimmen“. Titel, die 1751 aufgenommen worden sind, wurden durch diese Jahreszahl bezeichnet.

- Ahle, Johann Rudolf, fol. 222.
 Armsdorf, Andreas, siehe Signaverzeichnis A. A.
 Becker, Paul, fol. 98. Siehe auch Signaverzeichnis P. B.
 Beer, Johann, fol. 78. Siehe auch Signaverzeichnis J. B.
 Berge, Cyriacus, fol. 69, 191, qu. 1.
 Bodenschatz, Erhard, K, U, 1751.
 Bontempi, Giovanni Andrea, fol. 40, 187, 202 („Alex. Bonotempo“).
 Bretschneider, A., fol. 75.
 Briegel, Wolfgang Carl, fol. 25, 152, 153, 208.
 Büschel, Alexander, fol. 42.
 Capricornus, Samuel Friedrich, fol. 9, 37, 127, 189, 205.
 Carissimi, Giacomo, fol. 173, 215 („P. Charissimi“), 220. Siehe auch fol. 223.
 Casati, Gaspare, fol. 36.
 Charissimi, siehe Carissimi.
 Dillherr, Johann Michael, Z, 1751. Siehe auch S. 143.
 Ebart, Samuel, fol. 1, 11, 12, 18, 38, 39.
 Edelmann, Moritz, fol. 99.
 Feldmayer, Johann, Q.
 Flixius, J., siehe Hixius.
 Förster, Kaspar („G.“), fol. 110.
 Forchheim (Furchheim), Johann Wilhelm, fol. 118.
 Gallerano, Leandro, fol. 86.
 Gallus, siehe Handl.
 Garthoff, David Heinrich, nach fol. 224. Siehe auch S. 143.
 Gehr(e), Adam, siehe Signaverzeichnis A. G.
 Große, J. Christoph, fol. 28.
 Hammerschmidt, Andreas, A, I, L, T, 1751. Siehe auch S. 143.
 Handl, Jacob, S, 1751.
 Hickmann, Esaias, fol. 188.
 Hintze, Jacob, Y, 1751 (katalogisiert unter M. Opitz' Namen). Siehe auch S. 143.
 Hixius, fol. 14.
 Horn, Johann Caspar, H, 1751.
 Kassatti, Caspar, siehe Casati.
 Kigott, fol. 33.
 Knüpfer, Sebastian, fol. 35, 41, 52, 62, 82, 94, 109, 131, 137, 144, 168, 180, 185, 198, 199, 201, 221, qu. 4.
 Körner, Nicolaus, siehe Signaverzeichnis N. K.
 Krantz, Nicolaus, siehe Signaverzeichnis N. K. und N. Kr.
 Krieger, Adam, fol. 138, 217.
 Krieger, Johann, fol. 15, 21. Siehe Signaverzeichnis Giov. K. und J. K.
 Krieger, Johann Philipp, fol. 10, 16, 30, 44, 45–48, 54, 123.
 Kuhnau, Johann, siehe Signaverzeichnis Giov. K. und J. K.
 Lasso, Orlandi di, W. Siehe auch D.
 Lesener, Abraham, siehe S. 141.
 Liebe, Christian, fol. 26.
 Liebhold, 1751. Siehe auch S. 143.
 Ludewig, Jacob, fol. 87. Siehe auch S. 139.

- Lüssener, Abraham, siehe unter Lesener.
 Marx, Gottlob, siehe S. 144 f.
 Musculus, Balthasar, X.
 Mylius, Wolfgang Michael, fol. 5, 27.
 Nicolai, Johann Michael, siehe S. 143.
 Opitz, Martin, siehe unter Hintze.
 Peranda, Marco Gioseffo, fol. 22, 57. Siehe auch fol. 203 und 223.
 Pergen, siehe Berge.
 Pezel, Johann, fol. 49, 122, 216.
 Püschel, siehe Büschel.
 Rodigast, qu. 33. Siehe auch S. 143.
 Römhild, Johann Theodor, 1751. Siehe auch S. 144 f.
 Rosenmüller, Johann, C, fol. 17, 20, 29, 31, 43, 77, 107, 149, 159, 1751. Siehe auch Signaverzeichnis J. R. und fol. 158.
 Schein, Johann Hermann, P, fol. 113, 119, 1751.
 Schelle, Johann, fol. 53, 175, qu. 23.
 Schütz, J. (!), fol. 204.
 Speckhun, Balthasar, fol. 115, 116, 128, 129, 183, 184, qu. 5, 7, 8, 11–13, 18, 26–28.
 Stölzel, Gottfried Heinrich, 1751. Siehe auch S. 143 f.
 Stoße, Jeremias, fol. 101.
 Telemann, Georg Philipp, 1751. Siehe auch S. 143 f.
 Theile, Johann, fol. 63, 114, qu. 29.
 Thieme, Clemens, fol. 61, 162, qu. 3, 21. Siehe auch Signaverzeichnis C. T.
 Unger, Andreas, fol. 165.
 Vesius, fol. 34.
 Victorinus, Georgius, Q.
 Vierling, Johann Gottfried, siehe S. 144 f.
 Vintzius, Georgius, M.
 Vulpus, Melchior, 1751.
 Weber, Georg, siehe S. 141 f.
 Wecker, Georg Caspar, qu. 31, 1751. Siehe auch S. 143.
 Westhoff, Friedrich, siehe Signaverzeichnis F. W.
 Zeutschner, Tobias, fol. 89, 104, 105, 108, 111, 163.

Signaverzeichnis

- Die mit Sicherheit auflösbaren Abkürzungen (z. B. J. Ph. K., S. K., S. Kn., W.M.M., W. C. B., T. Z.) sind hier übergangen und oben eingesetzt.
 A. A. (Andreas Armsdorf? Siehe S. 139), fol. 8, 13, 23, 50, 64, 90, 132, 133, 141, 142, 160, 164, 170, 171, 196.
 A. G. (Adam Gehre? Siehe S. 138), fol. 84, 85, 112.
 C. T. (Clemens Thieme?), fol. 121.
 F. M., qu. 10.
 F. S., fol. 135.
 F. W. (Friedrich Westhoff?), fol. 143.
 Giov. K. (Johann Krieger oder Kuhnau?), fol. 95.
 J. B. (Johann Beer?), fol. 134.
 Joh. Friedr. K. (oder R.), fol. 7.
 J. K. (Johann Krieger oder Kuhnau?), fol. 2, 67, 193.
 J. R. (Johann Rosenmüller?), fol. 130, 193.

P. B. (Paul Becker?), qu. 17.

N. K. (Nicolaus Körner oder Krantz? Siehe S. 138 und 139), fol. 51, 56, 80, 97, 140, 145, 161, 167, 172.

N. Kr. (Nicolaus Krantz? Siehe S. 138), fol. 181.

S. D., fol. 147.

T. R. fol. 3.

Das Inventar des Jahres 1709

Bereits am 7. IX. 1701 hatte das Collegium Musicum den Beschluß gefaßt, „ein Inventarium über die pro nunc vorhandenen Musicalischen sachen“ in drei Exemplaren für den Superintendenten, den Rat und das Collegium aufstellen zu lassen¹⁹. Dieser Vorsatz fand acht Jahre später seine Verwirklichung. Das von dem damaligen Rektor A. J. Nicolai geschriebene Verzeichnis ist heute noch in zwei Ausfertigungen erhalten. Wir legen der Wiedergabe die in der Superintendentur Freyburg befindliche Fassung zugrunde, weil sie in manchen Einzelheiten ausführlichere Angaben aufweist als die aus dem Besitz des Rats stammende. Beide Exemplare sind voll von damals üblichen Abkürzungszeichen. Sie werden im folgenden zumeist beibehalten. Lediglich einige im Druck schwer nachzubildende haben wir aufgelöst. Es sind dies die mannigfachen Überbalkungen, welche Buchstabenverdoppelungen, die Worte *Christus, Dominus, est, Evangelium, Meister, nicht, omnis* und *Spiritus* ausdrücken sollten, die gleichfalls durch Striche oder durch Schnörkel angedeuteten Suffixe *-en, -er, -natio, -um, -us* und das Präfix *ver-* und die Abkürzungen für *das, etc., Herr, was, uns*. Die sonstigen Abreviaturen dürften ohne weiteres verständlich sein.

„Inventarium

1.

Aller Musicalischen Sachen, wie Sie in dem Schulhause, und zwar in einem großen hinter der Schulstuben Thür stehenden Schrancke, der auch dem Collegio Musico zukömmt, gehöriger Maßen zu finden sind, und theils vor mir Endesbenamnten, theils Zeit meines bisherigen Ammts angeschafft worden.

2.

Hernach auch derer wenigen Dinge, die ich oben auf des Rectoris Schulwohnung ao: 1689. bey meinem Anzuge gefunden. Und dieses zur Nachricht, damit eventualiter von mir oder den Meinigen nicht mehr möge erfordert werden²⁰.

Überliefert bey der gehabten Rechnung des Collegii Musici den 28. Nov[em]br[is] 1709.

Augustin Jacob Nicolai

p. t. Rector mpp.

Gebundene Stimmen
in Folio.

Lit:

A. Andr. hammerschmidts Musical. And. in 10. Bänden.

B. Acht Stimmen mit grünen Taffeln, darinnen allerhand geschriebene Mot: stehen ohne Basso Cont²¹.

¹⁹ Acta und Rechnungen, a. a. O.

²⁰ Diesen Punkt übergehen wir. Er verzeichnet Tisch, Bett, „Cabinet“ und Schrank.

²¹ 1699 wurde ihnen 1 Buch Papier angebunden, „etl. Moteten . . . einzutragen“ (Acta privata im Ephoralarchiv Freyburg).

- C. Rosenmüllers Kernsprüche 8. Stimmen²².
 D. Die 7. buß Ψ . 5. Stimmen, alß 4. mit schwartzen u. 1. mit bunden Pappier überzogen²³.
 E. Ein General Bass; voll allerhand Moteten aus mancherl. Partibus.
 F. Zwey in Folio, wobey Sieben andere in Quart geschriebene Stimmen, darinn Passion u. Auferstehung²⁴.
 G. Acht Stimmen ohn: Gen: Bass. mit schwartzen Taffeln, darinnen etl. Missen, Magnificat u. alte Mot:

in Quarto.

Lit:

- H. horns geistl: harmonien über die Evangelia bestehen in 9. bänden²⁵.
 I. hammerschmidts Fest u. Zeit Andachten 8. Stimmen²⁶.
 K. Florilegium Portense 8. bände, it: 2. bände, worinnen die General Bässe²⁷.
 L. hammerschmidts Kirch u. taffel Music von 13. bänden²⁸.
 M. Missae Georgii Vintzii von 10. Stimmen²⁹.
 N. Fünff geschriebene leichen Stimmen, darinnen auch etl: andere Moteten geschrieben stehen.
 O. Acht alte geschriebene Partes ohn Contin:
 P. Joh. Herm Scheins außerleßne Kern Sprüchl. altes u. neues Testaments 6. Partes³⁰.
 Q. Siren Coelest: Victorini³¹, et |: Altera Pars |: Sacrae Dei Laudes Feldmayri³² sind der Stimmen 5.
 R. Acht Partes mit grünen taffeln Mot. geschr. u. getr. unterschiedl: Autorum.
 S. Jac: Handl. Opus Musicum 8. Partes³³.
 T. hammerschmidts Musical. Gespräche über die Evangelia. 9. Partes mit rothen taffeln³⁴.
 U. Bodenschätzii Florileg: Selectissimarum Cantionum. Welches 8. alte zerrißene Partes sind³⁵.
 V. Sechs alte zerrißne Stimmen, darinnen die Moteten, so auf Martini u. Neue Jahr gesungen werden.
 W. Sacrae Cantiones Orlandi di Lass. 5. kleine Partes³⁶.
 X. Balthasari Musculi colligierte Gesängl. Sind 4. gantz alte Stimmen³⁷.

²² Leipzig 1648—52.

²³ Wahrscheinlich von O. di Lasso. Eine Übersicht über Vertonungen der Bußpsalmen bei W. Boetticher. *Orlando di Lasso*, Kassel und Basel 1958, S. 250.

²⁴ Die Folio-Handschriften sind heute noch vorhanden. Über sie berichtet des Verf.s Arbeit *Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert*, Berlin (1960), S. 28—35. Vgl. auch Anm. 150.

²⁵ Zwei Teile, 1680 und 1681. In Freyburg war offensichtlich nur der erste Teil; siehe 1751.

²⁶ Dresden 1671.

²⁷ Leipzig 1618 und 1621.

²⁸ Zittau 1662.

²⁹ Erfurt 1630.

³⁰ Fontana d' Israel, Leipzig 1623.

³¹ G. Victorinus, *Siren coelestis* . . . , *Monachii* 1616 (1622, 1638).

³² J. Feldmayr (Organist zu Berchtesgaden), *Sacrae Dei laudes* . . . 1. 2. 3. 4. voc. cum B. g. . . *Passaviae*, angekündigt im Meßkatalog 1608 (A. Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen* . . . angezeigten Musikalien, Leipzig 1902, II, S. 25).

³³ Vier Teile, Prag 1586—1591.

³⁴ Teil I und II, Dresden 1655 und 1656.

³⁵ Leipzig 1603.

³⁶ München 1582? Vgl. W. Boetticher, *MGG VIII*, 1960, Sp. 260.

³⁷ 1. Ausg. Nürnberg 1576? Vgl. G. Draudius, *Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher*, Bonn (1957).

Y. Martini Opitzens Epistol: lieder, nur geheftet³⁸.

Z. Joh: Michael Dilherrns geistreiche Andachts lieder u. Arien über alle Episteln, nur geheftet³⁹.

In Folio

Concerten:

No.

1. Ias mich dir zu Ehren leben B. S. & viol di Gamba con Continuo. Sam: Ebarten.
2. Dominus illuminatio mea. B. S. et violino con Contin: J. K.⁴⁰.
3. Pfingsten: Komm H. G. 2. Clarin. 1. Tamburi. 2. Violino. 2. Viol: 1. Fag. 5. voc: con 5. Ripien. con Cont. T. R.
4. Eripe me de Inimicis meis. Basso & violino. con Cont.
5. Dnc. 10. p. Tr. Herr das macht d. zorn a. 7. & 12. di W. M. M.
6. Jesu du mein heil. Alto & 4 viol.
7. Dnc. 11. p. Tr. verflucht sey, der nicht hält a. 10. di Joh. Friedr. K. [R. ?].
8. Der Herr ist mein licht Canto solo 5. strom. AA.
9. Gott es ist mein rechter Ernst. a. 5. di Sam. Cap.⁴¹.
10. Dnc. 6. p. Tr. Ich bitt o Herr aus hertzens Grund à 9. J. P. K.⁴².
11. Dnc. 10. p. Tr. Ich bin der Herr dein gott. à 6. Sam. Ebarti.
12. lobe den Herrn m. Seele à 10. Sam. Ebarti.
13. Iß dein brodt mit Freuden a. 4. A.A.
14. Confitebor Tibi B. & violino di Hixio⁴³.
15. In Te Domine speravi. T. & 2. Violino. di J. Kriger⁴⁴.
16. Der Herr ist m. licht u. m. heil à 4. J. Ph. Krieger⁴⁵.
17. Jauchzet dem Herrn a. 6. di Joh. Ros.⁴⁶.
18. Festo Nat: Das wort ward Fl. a. 4. di Sam. Ebarti.
19. Singet Gott, lobsinget seinen Namen à 4. d. Sam. Capr.⁴⁷.
20. An den Waßern zu babeln a. 6. Joh. Ros.
21. Ach Herr straff mich nicht. ab 8. di Joh. Krieger.
22. Festo Pent: Ad Cant. ad sonos a. 6. di Josepho Peranda⁴⁸.
23. Festo Nat: Accurite populi a 3. voc. AA.
24. Ich weis, daß m. Erlöser, a. 5.
25. Der Herr erhöre dich. a. 10./15. W. C. B.⁴⁹.

³⁸ Jacob Hintze, *M. Opitzens . . . epistolische Lieder . . .*, Dresden und Leipzig 1695. Siehe auch weiter unten, 1751 und S. 143.

³⁹ In dieser Form nicht nachweisbar. Wahrscheinlich handelt es sich um eine speziell unter musikalischen Gesichtspunkten vorgenommene Kürzung und Umarbeitung der Ausgabe *Heilig-Epistolischer Bericht / . . . Das ist: Emblematische Fürstellung / Der . . . Sonn- und Festtäglichen Episteln . . . Nürnberg . . . M. DC. LXXIII.*, also möglicherweise um einen Parallelfall zu den mysteriösen *Geistreichen Andachts-Arien mit dazu gesetzten Melodien aus seiner emblematischen Fürstellung über die Sonn- und Festtags-Evangelien* von 1692. Vgl. hierzu C. v. Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang*, II, Leipzig 1845, S. 452. Siehe auch unten, S. 143.

⁴⁰ J. Krieger. Aufgeführt Weiffenfels 17. n. Tr. 1690. Erhalten in Grimma und Uppsala, verzeichnet auch in Lüneburg. = M. Seiffert I, S. 609; III, S. 8.

⁴¹ H. Buchner, S. 48 (A. A., 2 Vi Violadagamba).

⁴² J. Ph. Krieger. Weiffenfels a 10 (Cantate 1701). = M. Seifert II, S. XXXVI.

⁴³ Möglicherweise J. Flixius, von dem ein Werk gleichen Titels für 2 Solobässe und Violine in Uppsala erhalten ist. = R. Eitner, IV, S. 1.

⁴⁴ Erhalten in Uppsala. Verzeichnet in Lüneburg und Weiffenfels (Exandi 1688). = M. Seiffert II, S. 12.

⁴⁵ Auch in Leipzig. Weiffenfels: a 6 (Reinig. Mar. 1694). = A. Schering I, S. 611; M. Seiffert II, S. XXVIII.

⁴⁶ Erfurt: a 6–11. Verzeichnet auch in Lüneburg. = E. Noack, S. 72 f.; M. Seiffert I, S. 614; A. Horneffer, S. 66.

⁴⁷ Bei H. Buchner, S. 54, a 6 (aus dem 3. Teil der *Geistlichen Harmonien*, 1664).

⁴⁸ Grimma: 3 Vi, C. C. T., Co (Fer. 1. Pentec. 1690.). Lüneburg: a 7. = M. Seiffert I, S. 611.

⁴⁹ Datierung der Erfurter Kopie: 18. Okt. 1673. = E. Noack, S. 68 f.; K. F. Hirschmann, S. 65.

26. Wer wil uns scheiden. a. 6./10. di Christ. Lieben.
27. Dnc. 8. p. Tr. Sehet euch für. a. 5. d. Sign. Mylii.
28. Gott fahret auff. a. 3. J. Christoph Große.
29. Ach Herr es ist nichts gesundes. a. 13. J. Rosenmüller⁵⁰.
30. Der Herr ist m. hirt. a. 5. J. Phil. Krieger⁵¹.
31. Ich suchte des Nachts. a. 11. voc. J. Rosenm:⁵².
32. In convertendo a. 3. voc. con Cont.
33. Confitebor Tibi Domine a. 5. di Kigott.
34. Nisi Dominus aedificaverit. a. 7. voc. Vesii⁵³.
35. Dnc. 7. p. Tr. Mich jammert a. 8. Seb. Knüpfper.
36. Surgite cum gaudio. 2. Canto con Cont. Casp. Kasatti.
37. Dnc. Jubilate. Jesu wer also liebet dich à 10. S. Capric.⁵⁴.
38. Die güte des Herrn ists, a. 6. Sam. Ebarti.
39. Fest. Mich. Es erhüb sich. a. 6. Sam. Ebarti.
40. Timor & Tremor a 2. Andr. a Bonotempo.
41. Dnc. 6. p. Tr. Siehe wie fein. a. 9. Seb. Knüpfper⁵⁵.
42. Erbarmet euch meine Freinde. a. 8. voc. Alex. Büschel.
43. Christus ist m. leben a. 10. voc. J. Rosenm.⁵⁶.
44. Ich freue mich des, das mir a. 9. J. Ph. Krieger⁵⁷.
45. Dnc. 22. p. Tr. lieber gott ich muß bekennen. a. 6. J. Ph. Kr.⁵⁸.
46. Ostern: Christ ist erstanden a. 10. J. Ph. Kr.⁵⁹.
It: Christ fuhr gen himmel. Ejusdem⁶⁰.
47. Dnc. 23. p. Tr. Mein Gott, d. ist doch alles a. 5. J. Ph. Kr.⁶¹.
48. Wer G. nicht kindl. traut. a. 6. ejusdem⁶².
49. Singet dem Herrn ein neues lied. a 12./17. Pecelio⁶³.
50. Kommet her u. schauet an. a 7. voc. AA.
51. Fer. Nat. lobt G. ihr Christen allegl. a. 10. N. K.
52. Der Herr erhöre dich in der Noth. a 9. Seb. Knüpfper.
53. Ach Herr wie sind m. Feinde so viel. a. 3. Schellens.
54. Herr erhöre mein Gebeth a. 5. J. Ph. Kr.⁶⁴.
55. Siehe eine Jfr. a. 15.
56. Dnc. 20. p. Tr. Das große hochzeitmahl a 9. N. K.
57. Sursum deorsum. a. 6. Gios. Perand.⁶⁵.
58. Höret an die Aufferstehung⁶⁶.

⁵⁰ Grimma: a 9 (2 Vi, 2 Ve, Fg., C. A. T. B., 4 Ripieni, doppelter Co). Lüneburg: a 10 ou 14. = M. Seiffert I, S. 613; A. Horneffer, S. 61.

⁵¹ Weißenfels: a 3 (Miseric. 1690). = M. Seiffert II, S. XXVIII. NA ebd., S. 129 ff.

⁵² Lüneburg: a 6 und a 22. = M. Seiffert I, S. 614; A. Horneffer, S. 66.

⁵³ Im städtischen Exemplar heißt es „J. Vesii“. In Lüneburg wird der gleiche Titel (T. und 6 Instr.) „Simon Vest“ zugeschrieben. = M. Seiffert I, S. 620.

⁵⁴ Nachgewiesen durch H. Buchner, S. 50; E. Noack, MGG II, 1952, Sp. 819.

⁵⁵ Erhalten in Rudolstadt: a 10. Inventar Ansbach: a 8. = A. Schering II, S. XXII.

⁵⁶ Bekannt aus Berlin (Kopie des 18. Jhs.), Erfurt (Dialog a 10, Kopie von 1683), Grimma (*Christus, der ist mein Leben*), a 10: 2 Vi, 2 Ve, Fg., C. C. A. T. B., 5 Kapellstimmen, (Co) und Lüneburg. = A. Horneffer, S. 53; E. Noack, S. 72 f.; M. Seiffert I, S. 613.

⁵⁷ Weißenfels: a 11, a 10, a 14. = M. Seiffert II, S. XXXVI.

⁵⁸ Weißenfels: a 5 (22. n. Tr. 1687). = M. Seiffert II, S. XXXIX.

⁵⁹ Weißenfels: Ostern 1687. = M. Seiffert II, S. XXVI.

⁶⁰ Weißenfels: a 10 (Himmelfahrt 1689). Ebenda.

⁶¹ Erhalten in Staatsbibliothek München. = H. E. Samuel, MGG VII, 1958, Sp. 1796.

⁶² Lüneburg: a 11. Weißenfels: a 7 (2. Epiph. 1688). = M. Seiffert I, S. 610; M. Seiffert II, S. LI.

⁶³ Berlin Ms: 16900. Verzeichnet in Lüneburg. = R. Eitner, VII, S. 404; M. Seiffert I, S. 612.

⁶⁴ Weißenfels (Halle 1680, Sexages. 1690). = M. Seiffert II, S. XXXIV.

⁶⁵ Auch in Lüneburg. Grimma; 3 Vi, C. C. C., Co (Fest Annunciationis 1696). = M. Seiffert I, S. 611.

⁶⁶ So auch der Präfatio-Wortlaut der Auferstehungshistorie des Andreas Unger in Naumburg. Über diese bereitet Verf. eine besondere Studie vor.

59. Gott du G. Isr. a. 15.
60. herr hebe an zu segnen. à 13.
61. G. du G. Isr. à 15. Clem. Thieme⁶⁷.
62. Siehe wie fein u. Liebl. a 9. Seb. Knuppfer⁶⁸.
63. G. sey mir gnädig à 7. Joh. Theil⁶⁹.
64. Ich freue mich in dir. a 6. AA.
65. Der Herr erhöre dich in der Noth a. 10.
66. Weg welt, weg traurig. a. 7.
67. Wer ist der, so von Edom kömmt. a 7. J. K.
68. Te Deum laudamus. a. 17.
69. Schaff in mir G. a. 13./15. C. Pergen⁷⁰.
70. Jubilate Deo omnis terra. a 4.
71. Nun dancket alle Gott.
72. Dialogus: höret ihr himmel a. 9 voc: 5. Instr.: 4. Conc:
73. Salve o Jesu. Basso solo. 2. Violin: con Cont:
74. Halt im Gedächtniß Jesum Christum.
75. Gott fährt auf mit Jauchtzen. ab 8. A. Bretschneider.
76. habe deine lust an dem Herren. B. Solo. 2. Violin. 1. Fag: con Cont:
77. Ach Herr straff mich nicht in d. Zorn. C. Solo. & 5. Viol: Joh. Rosenm:⁷¹.
78. lobe den Herrn meine Seele. 4. v. 2. Tromb: 2. Viol. Joh. Beer.
79. Freuet euch des Herrn ihr Gerechten, B. 2. Violin. 2. Viol: 1. Violon s. Fagotto.
80. Ein frdl. Weib. a. 8./12. NK.
81. Da antwortet laban. a 4 voc. 5. violae. 1. Fagotto.
82. Nun dancket alle Gott. a. 14./20. Seb. Knüpffer⁷².
83. Eins bitte ich Basso & Fagott.
84. Missa a. 5. A. G.
85. Missa a. 6. A. G.
86. Confitebor Leand. Gallerano.
87. Nun dancket alle Gott. a. 6. Jac. Ludewig.
88. Ostern: Triumph! Der Herr ist auferstanden. a 8.
89. Gott man lobet dich a. 6./10. T. Z.
90. Salve amor. a. 7. AA.
91. Nun dancket alle G.
92. Ich freue mich im Herrn. à 6./10.
93. Missa a 7. — von einem Cappuciner von Florentz.
94. Jauchtzet dem Herrn alle Welt. a. 14./19. Seb. Knüpfer⁷³.
95. Herr nun läßt d. diener a. 9. Giov. K.
96. Puer Natus. a. 6.
97. O welche Tieffe. a. 7. NK.
98. Uns ist ein Kind geb. a 9. Paul. Becker.
99. Dnc. 1. p. Tr. Die Gerechten werden sich des Herrn a. 10. Mauritius Edelmann.
100. Dies ist der Tag, a. 9./14.

⁶⁷ Leipzig und Rudolstadt: a 9. = A. Schering I, S. 288; O. Kinkeldey, S. XXIV.

⁶⁸ Siehe fol. 41.

⁶⁹ Halle und Lüneburg: a 9 ou 13. = W. Serauky, S. 79; M. Seiffert I, S. 619. Erhalten in dem Berliner Mus. ms. 21823. = W. Maxton. *Johann Theile*, Diss. Tübingen 1926, S. 63.

⁷⁰ Grimma: a 10: 2 Vi, 2 Ve, Fg., C. C. A. T. B., 5 Ripieni, doppelter Co (Fer. 1. Pentec. 1682 und 1698).

⁷¹ Einst sehr verbreitet. Nachgewiesen in Grimma (2 Vi, 2 Ve, Violone oder Fg., C., B. pro Organo), Darmstadt und Lüneburg. = A. Horneffer, S. 52; M. Seiffert I, S. 613. = Vorhanden auch in einer Sammelhandschrift zu Luckau.

⁷² Ansbach: a 11: Lüneburg: a 9 ou 13; Stettin a 20; Berlin (Ms. 11780, Nr. 16) a 12 = A. Schering II, S. XXI f.; W. Freytag, S. 141.

⁷³ Halle: a 15/20; Grimma: a 17/21. = W. Serauky, S. 80; A. Schering II, S. XXI.

101. Fer. 2. Pent. Das ist je gewißl. a 10./15. Jer. Stoße.
102. Herr J. C. wahr Mensch a. 7.
103. Herr J. C. wahr Mensch. à 8.
104. Resonent Organa. T. Z.⁷⁴.
105. Laudate Dominum. T. Z.⁷⁵.
106. Wohl dem, der den Herren fürchtet. a. 10.
107. Preise Jerusal. a 22. J. Rosenm.⁷⁶.
108. Gott sey mir gnädig. a 6. T. Z.⁷⁷.
109. Nun danket alle G. a. 20. Seb. Knüpfer⁷⁸.
110. Jesu dulcis Memoria a. 3. G. Förster⁷⁹.
111. Es ist in k. andern heil. T. Z.⁸⁰.
112. Machet die thore weit. A. G.
113. Missa a. 8. IHS.
114. Kyrie a 7. Theil.
115. Herr nun läßt du d. d. B. Speckhun.
116. Festo Joh: Gelobet sey der Herr. B. Sp.
117. Missa a 10./12.
118. Missa a 10. J. Wilh. Forgheim.
119. Missa a 8. I. H. S.⁸¹.
120. Missa a 9.
121. Missa a 10. C. T.⁸².
122. Missa a 9./13. J. Pezel.
123. Missa a 9. J. Ph. Kriger⁸³.
124. De profundis clamavi. a. 3.
125. Dnc. 11. p. Tr. Dialogus a 6./10.
126. Fest. Asc: Ach Wunder großer a 12./17.
127. Fest: Nat. zum heiland ist erkoren a 5. Sam. Capric⁸⁴.
128. Auff! ihr Jäger, auf zum Walde. di B. Speckh:
129. Auff! ihr Jäger blast den hiff! di B. Speckh:
130. Fest. Trin: Meister wir wissen a 7./11. JR.
131. Fest. Pasch. Victoria die Fürsten sind. a. 15./20. S. K.⁸⁵.
132. Magnificat. AA.
133. Veni Creator. a. 6. AA.
134. Castae Mentis triumphate. a 2. J. B.
135. Ich hebe m. Augen a. 6. F. S.
136. Kommt herzu last uns a 10.
137. Der Herr ist m. hirt. a 4. Seb. Knüpfer⁸⁶.

⁷⁴ T. Zeutschner. Aus: *Musicalische Kirchen- und Hausfreude*, Leipzig 1661 (Nr. 32, a 12). = R. Starke, S. 216.

⁷⁵ T. Zeutschner. Aus der gleichen Quelle wie fol. 104 (Nr. 30, a 10).

⁷⁶ Bekannt aus Königsberg und Lüneburg. = A. Horneffer, S. 59; M. Seiffert I, S. 615.

⁷⁷ T. Zeutschner. Aus der gleichen Quelle wie fol. 104 f. (Nr. 26, a 6).

⁷⁸ Siehe fol. 82.

⁷⁹ Bekannt aus der Berliner Handschrift Ms. 6160, Nr. 8. = R. Eitner, IV, S. 15.

⁸⁰ T. Zeutschner. Aus der gleichen Quelle wie fol. 104 f. und 108 (Nr. 25, a 10).

⁸¹ J. H. Schein. Siehe fol. 113.

⁸² C. Thieme? Missa a 9/14 in Erfurt. 2 Messen a 10 in Weißenfels. = E. Noack, S. 74 f.; M. Seiffert II, S. LX.

⁸³ Erfurt und Weißenfels. = M. Seiffert II, S. XLV? NA dieses Stücks ebenda, S. 312 ff.

⁸⁴ H. Buchner, S. 55 (A. T. B. 2 VI).

⁸⁵ S. Knüpfer. Lüneburg: 10,13 ò 18: Stettin: 5 voc. 5. Strom.; Uppsala: Orgeltabulatur (a 13 vel 18). = M. Seiffert I, S. 609; W. Freytag, S. 141; A. Schering II, S. XXII.

⁸⁶ Nachgewiesen in Luckau (B. solo und 4 Instr.), Lüneburg, Rudolstadt und Sorau. = M. Seiffert I, S. 608; O. Kinkeldey, S. XXIII; A. Schering II, S. XX.

138. Siehe eine Jfrau. a. 6. Ad. Krüger.
139. Ach Herr ich habe gesündigt. a. 6.
140. Fest. Pasch. Triumph! denn Jesus lebt. a. 10./15. NK.
141. Fest. Pent. Komm H. G. a. 7. AA.
142. O. Jesu süß. a. 4. AA.
143. Veni S. Spiritus a. 12. F. W.
144. G. sey mir gnädig. a. 10. Seb. Knüpfer⁸⁷.
145. Fest. Pent. Ihr Christen freuet a. 12./17. N. K.
146. Jauchzet dem Herren alle Welt.
147. Herr nun lestu d. d. a. 6. S. D.
148. Jauchzet Gott alle lande a. 10.
149. Dnc. 15. p. Tr. Was werden wir eßen a. 8. J. Rosenm.⁸⁸.
150. Eyle G. mich zu erretten. a. 3.
151. Es war ein reicher (Mann)⁸⁹.
152. Ach Herr die Angst m. hertzens ist groß. à 4. W. C. B.⁹⁰.
153. Ach Herr hilff mir aus der Noth. à 5. W. C. B.⁹¹.
154. Jubilate gaudete Deo. a. 5.
155. Ich wil reden von der Angst. Ten. & B.
156. Jerusalem gaude. a. 3.
157. Dialogus. Ach Jesu komm ich verschmachte.
158. Dialogus vom verlohrenen Sohne a. 6.⁹².
159. Will denn der Herr ewigl. verstoßen. J. Rosenm.⁹³.
160. heut triumphieret. AA.
161. Fest. Pasch. Steh auf m. Freindin N. K.
162. Ich wil schweigen Clem. Thieme⁹⁴.
163. Fest. Mich. Es erhob sich a. 12. T. Z.⁹⁵.
164. Congregati sunt a. 4. AA.
165. Herr die Angst meines hertzens. p. 5. voc. con Cont: M. Andr. Unger⁹⁶.
166. Ziehet hin, ihr lieben Kinder. 10. voc. con Partitura.
167. Fest. Mich: Erjauchzet ihr himmel. a. 10./15. NK.
168. Wohl dem, der den Herren fürchtet. a. 9. Seb. Knüpfer.
169. Ostern. Entsetzet euch nicht. a. 10./12.⁹⁷.
170. Es steh gott auf. a. 3. AA.
171. Die Aufferstehung. AA.
172. Herr mache dich auf. a. 6. N. K.
173. Celebrate o fideles a. 4. Giacom Charissimi.
174. Si Deus pro nobis. a. 3.
175. Ach Herr straff mich nicht. J. Schellio.
176. Fest. Ann: Gegrüßet seystu a. 7./12.

⁸⁷ Halle: a. 10—12; Grimma: a. 10 (19. Trin. 1682 ff.); Ansbach a. 10. = W. Serauky, S. 82; A. Schering II, S. XXI.

⁸⁸ Auch in Halle und Lüneburg. = W. Serauky, S. 81; M. Seiffert I, S. 615; A. Horneffer, S. 67.

⁸⁹ Diese Ergänzung nach dem zweiten Exemplar des Inventars.

⁹⁰ W. C. Briegel. Aus: *Ander Theil Evangelischer Gespräch* . . . 1662 (Nr. 13). = K. F. Hirschmann, S. 31.

⁹¹ W. C. Briegel. Aus der gleichen Quelle wie fol. 152 (Nr. 12: *Ach wer hilft mir aus dieser Not* a. 5).

⁹² J. Rosenmüller? = A. Horneffer, S. 60.

⁹³ Nachgewiesen in Königsberg (1674) und Lüneburg (a. 9). = A. Horneffer, S. 60; M. Seiffert I, S. 615.

⁹⁴ Leipzig: a. 11. = A. Schering I, S. 288.

⁹⁵ T. Zeutschner. Aus der gleichen Quelle wie fol. 104 f., 108 und 111 (Nr. 29, a. 10).

⁹⁶ An Stelle von „hertzens“ steht in der Vorlage das Herz-Zeichen. Das Werk befand sich „a. 5 et 10. fol. gedr.“ in dem Nachlaß Ungers. = A. Werner, *Die alte Musikbibliothek . . . von St. Wenzel zu Naumburg a. d. Saale*, AfMw VIII, 1926, S. 414.

⁹⁷ In unserer Vorlage: a. 10./10, im zweiten Exemplar: a. 10./12.

177. Bonum est Confiteri. a 3.
178. Der Herr erhöere dich. a. 9.
179. Feget den alten Sauerteig a. 6.
180. Reminisc. Ach Herr du Sohn David. a 12. S. K.
181. Dixit Dominus Domino. N. Kr.
182. Wo der Herr nicht bey uns wäre a. 6.
183. Nun danket alle G. a. 7. B. Speckh.
184. Mot: Herr lehr uns bedencken. B. Sp.
185. Der Herr ist m. Stärke. a. 5. S. K.
186. Ach Herr straff mich nicht a 4.
187. Ja Ja es mag seyn. J. A. Bontempi.
188. Liebl. u. schön seyn. Esa. Hickmann.
189. Bonum est Confiteri Domino a 3. Sam. Capric⁹⁸.
190. Aus der tieffen. a 7.
191. g. es ist m. rechter Ernst. a 13. Cyr. Bergen.
192. Domine J. C. a. 2.
193. Wie der hirsch schreyet. a 6. J. K.⁹⁹.
194. An einem Sabbathen sehr frü.
195. Turbabor. a 5.
196. Fest. Tr. H. H. ist der Herre Zeb. AA.
197. Benedicta sit S. Trin: a 5.
198. Vater Abraham. a 20. S. K.
199. Arietta. Welt Vater a 6. Seb. Kn.¹⁰⁰.
200. O venerabile Sacram. a 4.
201. Dialogus. Wie der hirsch a 9./13. S. Kn:¹⁰¹.
202. Amor meus Pondus Alex. Bonotempo¹⁰².
203. Te Solum aestuat. a 6¹⁰³.
204. Was betrübstu dich m. Seele a 5. J. Schützen¹⁰⁴.
205. lieber G. vergib. a 4. Sam. Capr.¹⁰⁵.
206. Pasch & Asc: Herr der König freuet sich a 6.
207. In der Fasten: halt im gedächtniß. a 10./12.
208. Nun wohl auf ihr. W. C. B.¹⁰⁶.
209. Sehet wir gehen hinauf.
210. Quam dulce est Nomen. à 3.
211. Arie. O Süd steh auf. a. 6.
212. Herr mein Gott wende dich. a 13.
213. Quemadmodum desiderat. a 3.
214. Confitebor Tibi Domine. a 8./14.
215. Viderunt te Domine. P. Charissimi.
216. Domine Dominus noster a 10. J. Pecelio.

⁹⁸ Auch in Rudolstadt und Weißenfels (Heims. Mar. 1685). = O. Kinkeldey, S. XXII; M. Seiffert II. S. LIV; H. Buchner, S. 46.

⁹⁹ Könnte auch J. R. (= Rosenmüller) heißen. = A. Horneffer, S. 60.

¹⁰⁰ S. Knüpfer. Vorhanden in Grimma.

¹⁰¹ S. Knüpfer. Halle: a 9; Lüneburg: a 6 ou 10. = W. Serauky, S. 74; M. Seiffert I, S. 609; A. Schering II, S. XXII.

¹⁰² Leipzig: a 4 (Giovanni B.); Lüneburg: a 3; Rudolstadt: anonym. = A. Schering I, S. 285; M. Seiffert I. S. 600; O. Kinkeldey. S. XXII.

¹⁰³ In Grimma unter Perandas Namen: à 5, 2 Vi, C. C. B., Co (Dom. Septuag. 1689).

¹⁰⁴ Möglicherweise H. Schütz' 5st. Satz aus *Kleine geistliche Konzerte I*, Leipzig 1636.

¹⁰⁵ Nachgewiesen durch H. Buchner, S. 52; E. Noack, MGG II, Sp. 819.

¹⁰⁶ W. C. Briegel. Aus der gleichen Quelle wie fol. 152 und 153 (Nr. 10 a 6).

217. Fest. Ann: Siehe eine Jfr. a 6. Ad. Krieger¹⁰⁷.
 218. Herr lehre mich doch.
 219. Juravi et statui custodire.
 220. Dnc. Sexag: Euch ist gegeben a 5. Charissimi¹⁰⁸.
 221. Gott es ist mein rechter Ernst. a 6./10. S. Kn:¹⁰⁹.
 222. Komm Komm mein Freind. a 4. Joh. Rud. Ahls¹¹⁰.
 223. Valetе risus. Canti & Bass.¹¹¹.

Und mit dem Signo ☉ sind bezeichnet einige zusammen geheftete Concerten u. Missen, deren der General Bass 31. dergleichen in sich hält¹¹².

Sign: ☽ ist Garthoffs Jahrgang von Ostern biß auff den 4.ten Advents Sont:

In Quarto:

Concerten:

No:

1. Dnc. 1. p. Tr: Was du thust. a. 10./12. C. Bergen.
2. O süßer H. Jesu. 5. voc: C. C. T. & 2. Viol.
3. Kyrie à. 6. di Clem: Thieme.
4. Aria Fest: Pent: Komm H. G. zeich bey uns ein à. 12. S. Kn.¹¹³.
5. Herr wenn ich nur dich habe. a. 3. Instr. T. solo & Bass. cont. B. Sp:
6. Hochzeit Aria; Drey Dinge. a. 4.
7. Nun wir sind gerecht worden. a. 3. B. Sp:
8. Mein Sohn gieb mir d. hertz. a. 7. Instr: & 2. voc. B. Sp:
9. Die Erlöseten des Herrn a. 5. A. T. B. doi violin. con Cont.
10. lobet ihr himmel den Herren. a. 4. F. M.
11. Dnc. 5. p. Tr. Der Segen des Herrn T. solo et 3 strom. B. Sp.
12. Machet die Thore weit. B. & 5. Strom: B. Speckhun.
13. Der Herr hat seinen Engeln. B. & 5. Strom. B. Sp.
14. Der Todt ist verschlungen a. 7.
16. Aria. Dnc. 7. p. Tr: Der Herr schaffet den Gräntzen Friede.
17. Dnc: Sept: Die Gottseeligkeit ist. à 10./14. P. B.
18. Der Gott Abraham a 10./14. B. Sp:
19. Fest. Mich: Es erhuh sich. 8. Voc:
20. Fest. Pent: Diß ist der tag. a 5 voc:
21. lobe den Herrn meine Seele. a 5. voc. Clem. Thieme¹¹⁴.
22. O Vulnera Doloris. a 5.
23. Ich lebe u. ihr solt auch leben a. 9. Joh: Schellen¹¹⁵.
24. Salve Rex Christe a. 3.
25. Ehre sey Gott in der höhe. a. 12.
26. Uns ist ein Kind geb: a. 6. B. Speckhun.

¹⁰⁷ Siehe fol. 138.

¹⁰⁸ Nachgewiesen auch in Rudolstadt. = O. Kinkeldey, S. XXIII.

¹⁰⁹ S. Knüpfer. Nachgewiesen auch in Lüneburg. = M. Seiffert I, S. 608; A. Schering II, S. XXI.

¹¹⁰ Zuerst eingetragener Name: Alex. Bonotempo, dann durchgestrichen und durch den J. R. Ahles ersetzt.

¹¹¹ Anonym auch in Rudolstadt. In Grimma unter dem Namen von G. Peranda erhalten (2 Canti, Co; Dom. 2. p. Epiphan. 1696). In Lüneburg unter G. Carissimis Namen verbucht. = O. Kinkeldey, S. XXVI; M. Seiffert I, S. 602.

¹¹² Die Rechnungen verbuchen 1707 3 Buch Papier für Abschriften in diesen Titel (*Acta privata*).

¹¹³ S. Knüpfer. Bekannt aus Ansbach (a 12) und Berlin. = A. Schering II, S. XXI.

¹¹⁴ Nachgewiesen in Berlin (Ms. 21730 und 2964 = a 6). Luckau (a 6 vel 7, 2 Vi, Violone, Violone o Fg., A. T. B., Co) und Lüneburg (a 6). = R. Eitner, IX, S. 395; M. Seiffert I, S. 619.

¹¹⁵ Vorhanden in Grimma. = A. Schering II, S. XXXVII.

27. Nun dancket alle Gott. a. 8. B. Sp:¹¹⁶.
28. Gott d. Stuhl bleibet. Basso con 5. Strom: B. Sp.
29. Dnc. 3. p. Tr: Aria: Herr lehre mich thun. a 6. viol. 4. voc. J. Theile.
30. Alleluja! Victoria! der Todt.
31. Sind XVIII. Geistliche |: und zwar gedruckte |: Concerten mit 2. biß 4 Vocal= Stimmen u. 5. Instrumentis ad Libitum zu musiciren auf die H. Festtage des gantzen Jahrs gerichtet, u. componirt von Georg Caspar Weckern¹¹⁷.
32. Wach auf, der du schläfst. etc. A. T. B. 2. Violino. 1. Tromb. con Contin:¹¹⁸.
33. Sind 12. Stücke des Rodigasts Composition.
NB. Das Positiv ist in meinem Verwahrsam nicht. Eine Tenor Violam aber hat der zeit Musicus Instrumentalis alhier, Herr Christian Koch, bey sich¹¹⁹."

Das Inventar des Jahres 1751¹²⁰

„Specificatio

Desjenigen Vorraths, so beym Collegio Musico an Musicalien
befindlich ist, wie folget:

I.

An Jahrgängen

- 1) Ein Solo Jahrg. vollständig zum Theil ausgeschrieben p. Telemann,
- 2) Ein Jahrgang vollständig Partit. u. Scarateq. p. Liebhold,
- 3) Ein Jahrg. P. I. u. II. vollständig part. u. scarateq. p. Stoelzel,
- 4) Ein Jahrg. vollständig part. u. Scart. p. Liebh.
- 5) Ein Jahrg. vollständig part. u. Scart. p. Roemhildt,
- 6) Ein Jahrg. vollständig part. u. Scart. p. Roemh.
- 6) Ein Jahrg. vollständig part. u. Scart. p. Roemh.
- 7) Ein Jahrg. vollständig zur Zeit noch ohne part. welche des nächsten suppliciret werden sollen, p. Roemh.
- 8) Ein Jahrg. vollständig Part. u. Scart. p. Telem. de ao 1732.
- 9) Zwey Jahrg. hin und wieder defect de anno 1716. etc. p. Liebh.
- 10) Sieben Stück alte Missen bereits de ao. 1675.

II.

α) An geschriebenen und gebundenen Sachen

§) in folio

- 1) Psalmen 2. Chöre à 8. Voc. sub lit B.
- 2) Deßgl. 1. Chor, sub D.
- 3) Missen 2. Chöre à 8. voc. sub G

¹¹⁶ Siehe fol. 183.

¹¹⁷ Nürnberg 1695. Vgl. DTB, VI, 1, Leipzig 1905, S. XXVII f. und XXXVI.

¹¹⁸ In Rudolstadt unter C. Thiemes Namen. = O. Kinkeldey, S. XXVI.

¹¹⁹ Es folgt noch ein Bericht über Zinnteller und Einrichtungsgegenstände.

¹²⁰ Die beiden Fassungen dieses Inventars zeigen keine inhaltlichen Verschiedenheiten. Wir legen dem Abdruck das im Landesarchiv Magdeburg befindliche Exemplar zugrunde. Die Über- und Unterbalkungen der Abkürzungszeichen werden fortgelassen; der Schnörkel für etc. wird aufgelöst.

β) an gebundenen und gedruckten Sachen,

- 1) Johann Rosenmüllers Kern — Sprüche à 8. Voc. sub. C.
- 2) Hammerschmidts à 11. Voc. P. I. u. II.

☐¹²¹⁾ in Quarto

α) gebunden und gedruckt

- 1) Joh. Caspar Horns geistl: Harmonien à 9. Voc. Winter-Theil sub H.
- 2) Hammerschmidts Musical. Gespräche über die Evangel. à 9. voc. sub T.
- 3) Ejusd. Kirchen- und Tafel — Music à 9. voc. sub. L.
- 5) Vulpii, Bodenschatzii, Scheinii et aliorum opera Musicalia jedoch defect.

β) rohe und gedruckt.

- 1) 18 Stück geistl. Concerten v. George Caspar Weckern, organisten in Nürnberg.
- 2) Martin opitzens Epistol. Lieder defekt, nur Viol. II. C. A. T. et B.
- 3) Joh. Michael Dillherrn Andachts-Arien, Defect.

revidirt den 30. Octobr. 1751.

von

M. Joh. Michael Haußknecht
Rect. Scholae et Coll. Mus. Direct.“

III.

Aus den bisher mitgeteilten Materialien ergibt sich, daß wir vier Stufen Freyburger Bibliotheksentwicklung vor 1750 unterscheiden müssen. Die beiden frühesten reichen bis etwa 1670 und werden vor allem durch Drucke von Motetten (u. a. O. di Lassos, J. Gallus', des *Florilegium Portense*) und madrigalischer bzw. konzertierender Kirchenmusik (u. a. von J. H. Schein, A. Hammerschmidt, J. Rosenmüller) repräsentiert. Der Schreiber des Inventars von 1709 hat diese älteren Bestände nach Großbuchstaben geordnet und sie damit sehr deutlich von dem Nummernsystem der zeitgemäßen „Concerte“ unterschieden. Die vierte Phase von etwa 1710–1750 findet in den neun „Jahrgängen“ des Katalogs von 1751 ihren Niederschlag. Eine weitere, fünfte Etappe wird durch kein eigenes Inventar belegt. Wir werden sie im Schlußkapitel vorliegender Untersuchung vor allem auf Grund der Rechnungsbücher rekonstruieren.

Von diesen Beständen heben sich die „Concerte“ der dritten Epoche durch Umfang und Sorgfalt der Registrierung auffällig ab¹²². Sie beweisen, daß die progressiven künstlerischen Kräfte der Unstrutstadt über den konservativ gesinnten Rat den Sieg davon getragen haben¹²³. Das Inventar von 1709 unterscheidet sich nur in der Quantität, nicht aber in der Qualität von dem Musikrepertoire größerer Städte wie Erfurt, Grimma, Halle, Leipzig, Lüneburg, Rudolstadt und Weißenfels.

Obwohl die Musikaliensammlungen dieser Orte mannigfache Übereinstimmungen aufweisen — einige Kompositionen besaßen eine geradezu internationale Verbrei-

¹²¹ Sicher hebräisch ☐ („beth“) gemeint (in Analogie zu voranstehendem ☒ [„aleph“]).

¹²² Schon eine oberflächliche Durchsicht zeigt, daß die 257 gezählten Stücke nicht den wirklichen Bestand ausgemacht haben. Mehrere Titel sind doppelt erfaßt. Einzelne Signaturen sind Sammelbezeichnungen, so die Nummern 31 und 33 und die aus Wochentagssymbolen entwickelten Nachtragssignaturen. Unter ihnen verbergen sich etwa 100 weitere Einzeltitel.

¹²³ Hierüber die in Anm. 1 genannte Arbeit.

tung —, bringt doch jede von ihnen eine durchaus eigene Werkzusammenstellung. Beinahe regelmäßig stehen diejenigen Autoren an der Spitze, die auch persönlich das musikalische Leben der betreffenden Ortschaften bestimmt haben. In Halle waren es der Hofkapellmeister D. Pohle und der Organist F. W. Zachow, in Leipzig die Thomaskantoren S. Knüpfer und J. Schelle, in Rudolstadt die Kapelldirektoren G. Bleier und Ph. H. Erlebach und in Weißenfels der Hofkapellmeister J. Ph. Krieger. Hinzu kommt eine Reihe von mehr oder weniger bekannten Kleinmeistern, die den Charakter der einzelnen Inventare entscheidend mitgeprägt haben.

Mit diesen Beobachtungen ist das Freyburger Inventar von 1709 bereits andeutungsweise charakterisiert. Auch hier stehen berühmte Autoren wie die Deutschen W. C. Briegel, S. Capricornus, C. Förster d. J., J. Rosenmüller, J. Theile, Cl. Thieme und die Italiener G. A. Bontempi, G. Carissimi, G. Casati, M. A. Peranda neben solchen von mehr örtlicher Bedeutung wie die vermutlich unter Abkürzungszeichen verborgenen Freyburger Musiker A. Gehr(e) (Kantor 1670—1699, vorher Stadtpfeifer) und N. Krantz (als Stadtpfeifer nachgewiesen 1670—1680). Das Hauptgewicht lag jedoch auf dem heimatlichen Schaffen. Der große Anteil sächsisch-thüringischer Musik macht den eigentlichen Wert unserer Quelle aus.

Besonders enge Verbindungen bestanden mit dem Musikleben der Stadt Halle, wo von 1656 bis 1680 das Fürstenhaus residierte, dem auch Freyburg unterstand. C. Berge, ein weitläufiger Verwandter der Familie Händel¹²⁴, seit 1658 Hofmusiker, seit etwa 1668/69 Hof- und Domorganist und von 1670 bis zu seinem Weggang aus Halle (1684) Moritzorganist¹²⁵, war bisher nur durch das Lüneburger Inventar als Komponist bezeugt¹²⁶. Von seinen drei Freyburger Arbeiten kann wenigstens eine aus anderer Quelle ersetzt werden: die Vertonung des 51. Psalms (V. 12—14) „*Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz*“¹²⁷. Sie zeigt eine anspruchslose, in den geringstimmig konzertierenden Partien sogar ein wenig steif und maniert wirkende musikalische Faktur. Stärkere tonschöpferische Qualitäten besaß der von 1663—1676 in Halle beamtete Organist M. Edelmann, dessen kantabler, einprägsamer Stil¹²⁸ den Freyburgern wenigstens in einem Beleg zugänglich war. Als er 1676 A. Hammerschmidts Nachfolger in Zittau wurde, gelangte S. Ebart in den Organistendienst der halleschen Marktkirche (1677—† 1682). Von diesem frühvollendeten Musiker stammt jenes ausdrucksstarke Konzert für Solotenor, Violine und Gambe „*Miserere, Christe, mei*“, das H. J. Moser schon vor längerer Zeit in der Sammlung *Organum* herausgegeben hat. In Freyburg wurde er sehr geschätzt, wie die sechs neuen Werktitel verraten. Zu den beliebtesten Autoren unseres Inventars aber gehörte schließlich noch ein Mann, der die Musikgeschichte Halles und Freyburgs prägen half: der ab 1679 in Freyburg als Amtmann tätige B. Speckhun. Seine musikalische Schaffenskraft dokumentiert sich in insgesamt 18 Werktiteln, von denen bisher nur zwei bekannt waren¹²⁹.

¹²⁴ W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, II, 1, Halle-Berlin 1939, S. 232.

¹²⁵ Ebenda, S. 331.

¹²⁶ Nr. 302, 443, 1061 (M. Seiffert I, S. 600).

¹²⁷ Grimma. Hier allerdings a 10: 2 Vi., 2 Ve, Fg., Co. C. C. A. T. B. (in den Chorpartien nur vierstimmig), aufgeführt Fer. 1. Pentec. 1682 und 1698.

¹²⁸ „*Lieber Herr Gott, Wecke uns auf*“, a 6, Grimma (1712, Dom. 1. Adv.). Früher auch in Rudolstadt (O. Kinkeldey, S. XXV).

¹²⁹ Über diesen die in Anm. 1 genannte Arbeit. Hier auch eine Zusammenstellung der Werktitel Speckhuns aus Halle und Freyburg (Wortlaut des städtischen Inventars von 1709).

Als im Jahre 1680 Halle endgültig aus dem territorialen Verband des Herzogtums Sachsen-Weißenfels ausschied und preußisch wurde, begann die Kultur der neuen Residenzstadt Weißenfels nach Freyburg zu wirken. Von J. Ph. Krieger besaß das „Collegium“ zehn Vokalkonzerte. Sie entstammen zum größten Teil den Jahren zwischen 1680 und 1690. Mit vermutlich je zwei Kompositionen waren zwei weitere Weißenfeler Musiker in Freyburg vertreten: P. Becker (1653–1685 Stadtpfeifer bzw. „Musikbessener“¹³⁰) und der durch seine Romane berühmt gewordene Konzertmeister J. Beer (1655–1700). Seine verschollenen Freyburger Konzerte zeigten gewiß eine ähnlich glatte, z. T. virtuos gesteigerte Diktion wie die anders textierten, aber vergleichbaren Grimmaer Belege. Als einer der populärsten Verfasser ganzer Evangelien- und Kantatenjahrgänge darf der Oboist (1698), Hoforganist (1702) und Musikdirektor am Gymnasium illustre D. H. Garthoff¹³¹ Interesse beanspruchen. In Freyburg kannte man außer dem 1709 verzeichneten Zyklus noch einige Einzelstücke, wie im folgenden Kapitel dargestellt werden soll.

Auch die Musikkultur anderer thüringischer Städte ist für Freyburg wichtig gewesen. Unter dem Signum A. A. dürfte sich der Erfurter Organist Andreas Armsdorf (Armstroff, 1670–1699) verbergen, dessen Orgelwerke verhältnismäßig lange lebendig geblieben sind¹³². Im Inventar von 1709 besitzt er mit 15 Vokalkonzerten einen ähnlichen Rang wie der Amtmann B. Speckhun. Nach Gotha verweisen drei Druckkopien und eine handschriftlich verbreitete Komposition des Hofkapellmeisters W. C. Briegel (1626–1712), möglicherweise auch die Arbeiten des Monogrammisten N. K. (Nicolaus Körner, Hoforganist 1658–1702) und des Jacob Lud(e)wig (am Hof 1658–82, 1691 f., 1693–97)¹³³, nach Altenburg oder Gotha zwei Titel des C. Bernhard-Schülers W. M. Mylius (1636–1713), wahrscheinlich nach Merseburg drei Werke von J. Theile (1646–1724), nach Mühlhausen die Hochzeitsmusik des J. R. Ahle (1626–1673), nach Naumburg eine Psalmvertonung des Wenzelkantors (1634 bis † 1657) A. Unger und nach Zeitz fünf Gesänge des Konzertmeisters bzw. Kapelldirektors (1663–1668) Cl. Thieme.

Zahlreiche Freyburger Konzerte hatten Autoren des kursächsischen Gebietes zu Verfassern. Die auffallend starke Wertschätzung S. Knüpfers (1632–1676) kann wohl auf Vermittlung des Amtmanns B. Speckhun zurückgeführt werden, der vermutlich ein Schüler des Thomaskantors gewesen ist¹³⁴. In Leipzig wirkten auch Knüpfers Amtsnachfolger J. Schelle (1676–† 1701) und der vor allem durch seine Turmmusiken bekannt gewordene Stadtpfeifer J. Pezel (1639–1694). Relativ umfangreich ist das vokale Opus des durch J. Matthesons *Ehrenpforte* ausgezeichneten ostsächsischen Schulmannes Chn. Liebe (1654–1682)¹³⁵, während der kompositorische Ruf des in Leipzig und Dresden tätigen A. Krieger (1634–1666) vor allem

130 A. Werner, a. a. O., S. 37 und 39; ders., *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*, Leipzig (1933), S. 234. K. G. Dietmann (*Die . . . Priesterschaft in . . . Sachsen*, I, 3, Dresden und Leipzig (1754), S. 1122) nennt ihn auch Musikdirektor am fürstl. Gymnasium.

131 A. Werner, *Städtische . . . Musikpflege . . .*, S. 74.

132 J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 50; J. Adlung, *Anleitung zur musikalischen Gelertheit*, Erfurt 1758, S. 688 f.; 24 Orgelstücke kannte F. Dietrich, *Geschichte des protestantischen Orgelchors im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932, S. 78 f.

133 K. F. Hirschmann, a. a. O., S. 16 f.; A. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha*, Diss. Freiburg/Br. 1952, S. 217 und 273.

134 Nachweis in der Anm. 1 genannten Arbeit des Verfassers.

135 Zwei Kompositionen befinden sich in Grimma. Drei weitere Titel in den Leipziger und Stettiner Inventaren (Ergänzung zu R. Eller, MGG VIII, 1960, Sp. 742).

auf seiner weltlichen Liedkunst¹³⁶, derjenige des in Dresden lebenden J. W. Forchheim (1634–1682) aber im wesentlichen auf seiner Instrumentalmusik beruhte¹³⁷. In Kursachsens Hauptstadt scheinen ferner die Arbeiten der Hofbeamten G. A. Bontempi (mit Unterbrechungen 1650–1680 in Dresden) und M. G. Peranda (Dresdener Kapellmeister 1663–† 1675) ihren Ursprung zu haben. In den zwei bzw. vier Freyburger Peranda-Konzerten (erhalten in Grimma) kommt die anmutige, locker gefügte, sehr „weltlich“ wirkende „welsche Manier“ einprägsam zur Geltung. Von anderen protestantischen Landschaften hat im ausgehenden 17. Jahrhundert außer Süddeutschland (u. a.: Capricornus und J. M. Nicolai in Stuttgart, J. M. Dillherr und G. K. Wecker in Nürnberg) nur noch Schlesien in Freyburg Interesse gefunden. Von dem populären T. Zeutschner (1615–1675) besaß das „Collegium“ sechs wohl durchweg aus Drucken entnommene Kompositionen. Als ausgesprochener Kleinmeister muß dagegen J. Stoße, 1667 Organist in Wohlau bei Breslau, gelten¹³⁸. Einige Autoren des Inventars von 1709 sind z. Z. nicht näher zu bestimmen¹³⁹, so A. Bretschneider, J. Chph. Große, „Kigott“ und Rodigast¹⁴⁰. A. Büschel ist sicher mit dem in Leipzig katalogisierten „Püschel“ identisch gewesen. Der Musikername „Hixius“ könnte als Lesefehler erklärt werden. Von E. Hickmann besitzt die Bibliothek Grimma ein paar Kompositionen¹⁴¹.

Eine inhaltliche Prüfung des Inventars von 1709 führt zu folgenden Ergebnissen: Die meisten Stücke waren Solokonzerte mit Streicherbegleitung. Daneben gab es auch einige große Besetzungen mit Kapell- und Ripienchören. Die Instrumente werden z. T. genannt: Violinen, Violen, Gamben, Fagotte, Trompeten und Pauken. An Kompositionsgattungen begegnen außer den überwiegenden Geistlichen Konzerten bzw. Kantaten: 5 Arien, 1 Arietta, 5 Dialoge, mehrere Passions- und Auferstehungs-Historien, 1 Kyrie, 1 Magnificat, 11 Messen, 1 Motette, 1 Te Deum. Einige Titel nehmen auf gesellige Ereignisse Bezug: Begräbnis, Hochzeit, herzogliche Jagd. Zwei Jagdstücke B. Speckhuns und eine Aria (fol. 211) waren die einzigen weltlichen Werke. Etwa Dreiviertel des katalogisierten Bestandes verwendete die deutsche Sprache, der Rest die lateinische. Das ist das gleiche Verhältnis, wie es zur Amtszeit J. Ph. Kriegers aus Weißenfels bekannt geworden ist.

Die vierte Epoche Freyburger Musikgeschichte kann in einer Beziehung den beiden ältesten an die Seite gesetzt werden: in der Konzentration des Musiklebens auf wenige berühmte Autoren. Der eigentümliche Landschaftscharakter ist nun weitgehend verlorengegangen. Die Jahrgänge des Merseburger Hofkapellmeisters J. Th. Römhildt (1684–1756) drangen bis nach Danzig vor¹⁴², und die Kantaten

¹³⁶ Vgl. H. Osthoff, MGG VII, 1958, Sp. 1785 ff.

¹³⁷ E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik* . . . , Kassel 1934, S. 205.

¹³⁸ R. Eitner IX, S. 304. Möglicherweise identisch mit dem Komponisten „Stoß“, von dem die Bibliothek Grimma ein aus Bibeltext und Liedstrophen bestehendes dialogartiges Konzert „Bestelle dein Hauß“ a 7 (3 Ve, Violine, A. A. B., Co (doppelt), aufgeführt Dom. 24. Tr. 1682) besitzt.

¹³⁹ Obwohl einige der nachfolgend aufgeführten Namen auch in allgemeinen biographischen Nachschlagwerken (vor allem: Universitätsmatrikeln, Katalogen von Leichenpredigten) begegnen, ist eine Identifizierung der Musiker allein durch Namensgleichheit nicht möglich.

¹⁴⁰ Dieser seltene Name ist bisher nur durch die Person des bekannten Kirchenlieddichters Samuel Rodigast musikgeschichtlich belegt.

¹⁴¹ Ein weiteres Stück befand sich in Altenberg (J. Rautenstrauch, *Luther und die Kirchenmusik in Sachsen*, Leipzig 1907, S. 314).

¹⁴² K. Paulke, *J. Th. Römhildt*, AfMw I, 1918–19, S. 388.

G. Ph. Telemanns (1681–1767) wurden in ganz Deutschland gesungen¹⁴³. Allgemeiner Beliebtheit erfreute sich auch das Werk des thüringischen Kantaten- und Motettenkomponisten Liebhold (gestorben einige Jahre vor 1740), obwohl er als „Klauselnsammler“ verschrien war¹⁴⁴ und wegen seines unsteten Lebens als Mensch abgelehnt wurde¹⁴⁵. Das auf zwei Freyburger Jahrgängen befindliche Jahr 1716 ist eines der wenigen Daten, die mit seinem Werk in Verbindung gebracht werden können¹⁴⁶. Nicht ganz so populär scheint das Kantatenschaffen des Gothaer Hofkapellmeisters J. G. Stölzel (1691–1749) gewesen zu sein. In Freyburg besaß man offensichtlich einen Doppeljahrgang aus seiner Feder¹⁴⁷.

IV.

Dank der gewissenhaften Führung und Aufbewahrung der Freyburger Akten sind wir über Entstehung und Auflösung der älteren Musikbibliotheken recht gut unterrichtet. Die frühesten Mitteilungen über Notenkäufe befinden sich in den Stadtrechnungen unter den Ratsgeschenken und allgemeinen Ausgaben¹⁴⁸. Da die betreffenden Einträge in der Regel nur sehr allgemein von verehrten „gesengen“ sprechen und auch das Inventar von 1709 den überkommenen Motetten keine besondere Aufmerksamkeit schenkt, sind genaue bibliographische Ermittlungen so gut wie ausgeschlossen. Doch erlauben die Preisangaben (Groschen, im folgenden abgekürzt: Gr.) wenigstens gewisse Rückschlüsse über den Umfang des zugesandten Materials. Nachstehende Liste orientiert über die das Freyburger Notenrepertoire betreffenden Notizen in den Kämmereirechnungen:

1564: 11 Gr. = dem Wittenberger Studenten Abraham Lüssener für „*etliche deützche gesenge so in vier und fünff stimmen Componiret*“. Daß dieser bisher unbekannte Musiker als Verfasser der Stücke gelten kann, bezeugt ein Bücherinventar aus der thüringischen Stadt Weißensee von 1575, wo es heißt: „*Etzliche Schone Trostsprüche quatuor Vocum Abraham Leseners*“¹⁴⁹.

1567: 48 Gr. = dem schon genannten „*alten schülmeister Michael Bülinge* [vgl. Anm. 1] *itzundt Cantor zü Zeitz wegen etlicher vörmacht[er] gesenge damit ehr denn Rath zu beforderung der kirchenn vorehret*“ (Mittwoch nach dem Elisabethstag).

1569: 12 Gr. = einem Knaben aus Pforta, der dem Rat einen Gesang von der Himmelfahrt übergab.

1574: 12 Gr. = „*Georg Webern von Weissenfels hinwiederumb zur vorehrunge, als er dem Radte ezliche gedruckte gesenge zugesdicket*“ (28. VII. 1574).

143 W. Menke, *Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns*, Kassel 1940, S. 8–16. — Der Freyburger „Solo-Jahrgang“ könnte mit dem berühmten „Harmonischen Gottesdienst“ identisch gewesen sein.

144 M. Seiffert, Vorwort zu DDT, Bd. 49/50, Leipzig 1915, S. IX.

145 G. Schünemann, J. G. Walther und H. Bokemeyer, BJB 1933, S. 100.

146 Vgl. Karl Schmidt, *Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten Liebhold*, AfMw III, 1921, S. 255–269.

147 So erklärt sich der scheinbare Widerspruch zwischen den Angaben des Inventars von 1751 und den Rechnungen, die zwei Jahrgänge erwähnen (siehe weiter unten, S. 143).

148 Die eventuell noch als Quelle in Betracht kommenden Kirchenrechnungen des 16. und 17. Jahrhunderts sind z. Zt. nicht zugänglich.

149 *Registratur der Visitation . . . inn der Superintendentenz Weissensehe . . . angefangen den xxij Julii Anno 1575*, Landeshauptarchiv Magdeburg, Rep. A 29 a II, Cap. II, Nr. 41 c, Bl. 95. — In den mitteldeutschen Universitätsmatrikeln fehlt sein Name.

1610: 21 Gr. = „Ehru Georg Webern Pfarrer zue Großenjehna verehret, wie ehr dem Rathe seines vaters Paßionall gesenge dediciren laßen“¹⁵⁰.

1618: 4 Gr. = abermals dem Pfarrer Georg Weber für „einen gesangk“.

1624: 28 Gr. = 1 Ries Papier (= 480 Bogen) „dem Cantori [Tobias Pfündel] zunn partibus“. 31 Gr. 6 Pfennige „Bastian Sperbern die partes zu binden“.

1629: 2 Gr. = „Einem Armen Cantori pro honorario alß er ein Musicalisch Concert verehret“.

1630: 12 Gr. = „dem Cantor zu Naumburg welder dem Rhate etliche gesänge offeriret“. An der Naumburger Stadtschule wirkte damals David Börner als Kantor, an der Domschule dagegen Johann Weckhesser¹⁵¹.

Ab 1671 wurden alle mit der Erweiterung des Notenbestandes zusammenhängenden Ausgaben (u. a. nun auch für Schreibarbeiten) durch das neugegründete Collegium Musicum vorgenommen. Die erhaltenen Rechnungen¹⁵² räumen diesen Dingen breiten Raum ein. Vergleicht man sie mit ähnlichen Dokumenten aus anderen deutschen Landschaften¹⁵³, so ergeben sich zwei hauptsächliche Arten des Musikalien-erwerbes im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert: 1) Kauf von gedruckten oder geschriebenen Stimmen, seltener Partituren (siehe weiter unten, Bemerkungen von 1707 und 1741–1747), wobei in der Regel nur relativ geringfügige zusätzliche Schreibarbeiten anfielen; 2) „Kommunikation“, d. h. leihweise Benutzung vor allem von handschriftlichen Musikalien und meist auch ihre Kopierung, z. T. Spartierung (vgl. weiter unten, Einträge von 1729–1735 und 1754–1755), am Ort der Bestellung. Auch kombinierte Erwerbsmethoden sind belegt, z. B. Kauf von Stimmen und Ausleihung der dazu gehörigen Partituren (siehe weiter unten, „Nota“ von 1735). Das Leihverfahren wurde in dem angegebenen Zeitraum bevorzugt. Es bot den lokalen Kräften die beste Gelegenheit zum zusätzlichen Gelderwerb. Die aus verschiedenen Orten überlieferten Preise differieren z. T. beträchtlich. Sie richteten sich nach den jeweiligen Währungsverhältnissen und nach dem Ausmaß des erworbenen bzw. anzufertigenden Materials. In Freyburg rechnete man für einen „Jahrgang“ mehr als 6 Taler. Davon galten etwa 3 als Schreibgebühr. Die gekauften und die „kommunizierten“ Noten kamen seltener von den Autoren direkt, sondern oft von geschäftstüchtigen Zwischenhändlern. Einer der aktivsten unter ihnen war der Weißenfeller Kantor und (ab 1741) Musikdirektor am Gymnasium illustre Georg Lencke¹⁵⁴, der den Freyburger Rechnungen von 1729–1747

¹⁵⁰ Die Passion des Weißenfeller Kantors Georg Weber dürfte mit der 1590 nach Delitzsch geschickten vierstimmigen oder der 1609 in Naumburg bezeugten „uff 2 Chor“ zu singenden identisch gewesen sein (vgl. A. Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, AfMw I, 1918/19, S. 592 f.; ders., AfMw VIII, 1926, S. 402). Der naheliegenden Vermutung, eine 1640 in Freyburg kopierte und heute in Überresten (vierstimmiger Eingangschor, alle Sologesänge) erhaltene anonyme Choralpassion nach Markus beruhe auf der 1610 hier eingetroffenen, steht die Tatsache entgegen, daß der Lektionston dieser Markuspassion dem von M. Vulpius erst 1613 veröffentlichten auffallend entspricht. Vgl. die in Anm. 24 genannte Arbeit. Allerdings ist dieser Einwand nicht überwindbar. Die charakteristische Kadenzfloskel c' g b a g f f begegnet schon bei J. Meiland und Pseudo-Obrecht. Die Zweichörigkeit wäre dann aufführungspraktisch zu verstehen: Chorsänger und Solisten verwendeten eigenes Notenmaterial und standen getrennt voneinander, verkörperten also zwei „Chöre“.

— Über Webers Kantionalsätze berichtet neuerdings L. Finscher im Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie III, 1957, S. 62 ff.

¹⁵¹ A. Werner, AfMw VIII, S. 394. B. Kaiser, *Singedor und Kurrende an der Naumburger Domschule*, Naumburg 1922, S. 5 f.

¹⁵² Quelle für die ersten Jahrzehnte: *Acta privata* . . . für die späteren Jahre vgl. Anm. 3.

¹⁵³ Über die Verhältnisse in Stettin um 1700 vgl. W. Freytag, a. a. O.; Ein interessantes Musikalienangebot von 1784 aus Hohenstein-Ernstthal bei H. J. Vieweg, C. G. *Tag (1735–1811)* . . . , Diss. Leipzig 1933, S. 24 f.

¹⁵⁴ Über diesen: A. Werner, *Städtische Musikpflege in Weißenfels*, S. 26. Die angegebene Namensform „Lencke“ ist allerdings unrichtig.

zufolge 5 „Jahrgänge“ an die Unstrutstadt vermittelte. In der folgenden Liste vereinigen wir die wichtigsten auf Musikalien bezüglichen Aktenvermerke im Auszug¹⁵⁵. Wenn nicht anders angegeben, bezeichnet bei den Preisangaben der erste Stellenwert die Gulden (ab 1750: Taler), der zweite die Gr., der dritte die Pfennige.

1672: 1 Taler. 18.—. = „vor Hammerschmidts und Nicolai¹⁵⁶ erkaufte Sachen“. —12.—. = „Die Chor Music Hn. Hammerschmidts, so die Hn Schul Colleggen abgeschrieben, einbinden zu lassen.“

1673: —1.6. = 1 Buch Papier dem Freyburger Stadtpfeifer N. Krantz.

1691: 3.9.—. = dem Freyburger Kantor A. Gehre „für unterschiedliche Konzerte“. —17.6. = 5 neue „Leichen-Stimmen“.

1699: —16.—. = Opitz' *Epistolische Lieder*. 1.7.6. = Dillherrs Arien. —1.6. = A. Gehre für 1 Buch Papier, die Auferstehung „*umzuschreiben*“. 1.16.6. = 10 „Missen“-Stimmen und „den Hammerschmidt in *quarto*“ neu einzubinden. —1.6. = 1 Buch Papier, das in 8 grüne Folianten-Stimmen eingebunden werden sollte, um „*etl. Moteten*“ einzuschreiben. 3.9.—. = „an H. Garthoffen, einen Weißenfelsischen Componisten gezahlt vor 3. Quartal seines Evangelischen Jahrgangs, it. vor Papier u. dieselbigen abzuschreiben“. Dies ist das bisher früheste Datum für Garthoffs kompositorische Tätigkeit.

1707: —3.9. = Buch Papier, um die 31 im Generalbaß befindlichen Konzerte und Messen (siehe Inventar 1709, Sign. ☉) einzuschreiben. —1.6. = 1 Buch Papier, um zur Einweihung der Schloßkapelle (1704) einen lateinischen Hymnus 12mal, die damalige Gottesdienstordnung 3mal abzuschreiben. 2.6.—. = „*Weckers Fest Concerten gedruckt*“. —16.—. = „H. Garthoffen vor einige Moteten-Partituren“.

1709: 1.3.—. = „vor 12 Stück di Rodigasts Composition“ (9. Januar 1708).

1714—1719: 1.3.—. = jedes Jahr dem Freyburger Kantor Johann Christoph John „*pro communicatione seiner Musicalien [Liebhold?] auf iede Sonn- u. Fest-Tage*“.

1724—1729: 2.6.—. = „Der Fr: Cantorin Johnin, für liebholdische musicalische Kirch-Stücke.“ 6.20.—. = „Für ein dergl: Jahrgang, Hn Cantori Francken, zu Sachsenhausen inclus: 2. gl. Bothenlohn davon.“ Die originale Quittung Franckes für den Empfang von 6 Talern 2.—. als Gegenwert „vor den abgehandelten sogenannten Jenaischen Jahrgang“ vom 8. August 1727 ist erhalten. 1730 galt dieser Zyklus als unvollständig. —6.—. = H. Garthoffen für 2. deutsche Missen, u. 2. Cantaten“.

1729—1735: 2.6.—. = „Hn Cantori Lencken, zu Weißenfels, pro Communicatione eines Telemannischen Kirchmusicalischen Jahrgangs, welcher auf des Wohlseel. Hn Kirchner: u. Sup[er]int: [Chr. Polykarp] Brehmens¹⁵⁷ Befehl hat müssen angeschafft“ werden. 4.12.—. = für Kantor Christoph Schönigen, der die „*Chartecen*“ abschrieb und die nicht mitgelieferten Partituren zusammenstellte. 1.10.6. = 21 Buch Papier. 4.12.—. = dem Weißenfelser Kantor G. Lencke „*Zu Erkauffung zweyer Musicalischen Jahrgänge des Hn Capell-Directoris Steltzels, aus Gotha, Nota: Jedoch ohne Partituren, 1735, welche nach genommener Abschrift remittiret werden müssen.*“ —4.—. = „*pr[o] Communicatione anbefohlener u. besonderer Musicalien*“. 1735—1738: 2.10.8. = „*Dem Cantori Lencken zur völligen Bezahlung der beyden Stöltzl. Jahrgänge, davor er noch den Telemannischen Solo Jahrgang zu communiciren ver-*

¹⁵⁵ Fortgelassen wurden die wenig ergiebigen Jahre ab 1757 und die Ausgaben für Musikalien zu Ehren der Freyburger Superintendenten, z. B. für deren An- und Abzug. Hinter den Rechnungseinträgen befinden sich häufig noch die Vermerke: „l. Q.“ (= Laut Quittung) und „*consensu Superint.*“. Die Rechnungslegung erfolgte zumeist an einem der ersten Trinitatissonntage.

¹⁵⁶ Von dem Stuttgarter Hofmusikus J. M. Nicolai befanden sich Kompositionen in Ansbach, Halle, Leipzig, Lüneburg und Rudolstadt. Seine *Geistlichen Harmonien* erschienen in Frankfurt/M. 1669.

¹⁵⁷ Superintendent in Freyburg 1726 — † 1733. Zuvor Hofprediger in Weißenfels (K. G. Dietmann, a. a. O., I, 2, S. 933).

sprochen . . .". 3.3.—. = „Dem Cantori Kirsten in Naumburg¹⁵⁸ vor einen Communicirten Jahrgang.“ 1.5.4. = 17 Buch und 15 Bogen Papier, die der Freyburger Rektor Johann Georg Kübitz „in den Stöltzl-, Naumburgischen, und Telemannischen Solo Jahrgang verschrieben“ hatte.

1738—1741: —.13.9. = 9 Buch und 4 Bogen Papier für die Jahrgänge „verschrieben“.

1741—1747: 2.—.—. = „Herrn Cantori Lencken in Weißenfels pro Communicatione eines Jahrgangs von Herrn Capell-Meister Römhildten.“ 6.18.—. = „Herrn Capell-Meister Römhildten in Merseburg vor einen gantz neuen Musicalischen Kirchen Jahrgang I.[aut] Q.[uittung] den 12. Martii 1746.“ 1.17.9. = „vor 24. Buch Pappier . . . so zu Abschreibung des ersten und Ausschreibung des andern Römhildtischen Jahrgangs . . . gekaufft worden“. 8.—.—. = „Schreibgebühren vor die 24. Buch Pappier“. —.4.—. = „Dem Postillon, der mir [= J. G. Kübitz] die Partituren von Herrn Capell-Meister Römhildten von Merseburg nach und nach überbracht.“

1747—1748: —.7.—. = „für eine neue Partitur zu Umgängen“. 1.—.8. = „Pappier zu Ausschreib. eines Jahrgangs 1748.“ 3.—.—. = „Denselben zu schreiben“. —.5.—. = „Das Chor-Buch zu binden“. —.4.—. = „Bothen lohn einen Jahrgang in Pforta zu holen, und wieder hin zu tragen“.

1749—1750: 1.4.—. = „21. Buch Pappier zu Ausschreib- und Completirung 2. Jahr-Gänge“. 3.—.—. = „solche zu schreiben“.

1750—1751: 3.12.—. = dem Freyburger Stadtpfeifer Johann Jex, „die beyden Stoltzel. Jg. zu completiren“. 1.7.8. = „Pappier darzu“.

1751—1752: 3.12.—. = „H. Jexen einen Liebh. Jahrg. zu complet.“.

1752—1753: —.10.6. = „2 Stücke auszuschreiben u. Papier 25. Nov. 1752“. —.4.—. =

„Papier zu Musikal. d. 16. April. 1753“. 1.—.—. = „Pappier Musical. auszuschreiben“.

1753—1754: 3.8.—. = „Den Liebhold. J. g. zu complet. incl. Pappier $\frac{1}{4}$ rieß noch“.

1.—.—. = „Pappier den letzten Roemhild. J. g. noch inskünfftige auszuschreiben“.

1754—1755: 4.—.—. = „Einen Roemhild. J. G. in Partit. zu setzen“. —.21.—. = „noch Pappier darzu, u. um Musical. zu schlagen“.

1755—1756: —.21.—. = „Papier zum Telem. Solo Jahrg. NB. solchen zu schreiben kommt in folgender Rechnung“.

1756—1757: —.3.—. = „wegen eines desiderirten Kirchen-Stückes nach Auerstedt zu schicken Porto hin und her“. 2.18.—. = „Den Telem. Solo Jahrg. zu completiren“. —.20.—. = „Pappier Musical. umzuschlagen, und sonst nöthig zum Colleg. Mus.“.

Während der zweiten Jahrhunderthälfte befand sich die Freyburger Musik in einem Zustand der Stagnation. Die Behörden vertraten die Ansicht, der derzeitige Musikalienbestand genüge den praktischen Erfordernissen und bedürfe keiner Vermehrung¹⁵⁹. Erst am Ausgang des 18. Jahrhunderts fanden wieder größere Käufe statt. In dieser Zeit dürften die zehn Kirchenstücke des Freyburger Kirchenvorstehers Gottlob Marx entstanden sein, von denen die Inventare des 19. Jahrhunderts summarisch berichten. 1793 traf der letzte Kantatenjahrgang (Partituren) in Freyburg ein. Er stammte von dem Schmalkaldener Organisten Johann Gottfried Vierling (1750—1813)¹⁶⁰.

In jener Epoche künstlerischen Stillstandes vollzog sich nun auch die nahezu vollständige Auflösung der Musikbibliotheken des 16. und 17. Jahrhunderts. Wie um-

¹⁵⁸ Karl Wilhelm Kirsten, 1720—1755 Kantor an der Naumburger Ratsschule (F. Hoppe, *Die Pflege der Musik in Naumburg*, Naumburg 1914).

¹⁵⁹ Vgl. die in Anm. 1 genannte Arbeit.

¹⁶⁰ Die benachbarten thüringischen Orte Eckartsberga und Kindelbrück bewahren noch heute Vierling-Kantaten (K. Paulke, J. G. Vierling, *AfMw* IV, S. 452—455).

fangreich die alten Bestände um die Jahrhundertmitte wirklich noch gewesen sind, entzieht sich unserer Kenntnis. Im Inventar von 1709 fehlten bereits einige in den Stadtrechnungen des 16. Jahrhunderts niedergelegte Titel. Das Verzeichnis von 1751 läßt sogar Bücher außer acht, die heute noch vorhanden sind. Wahrscheinlich waren die Konzerte von 1709 damals schon weggegeben oder so gründlich beiseite gelegt, daß ihre Katalogisierung als ein unsinniges Unterfangen erscheinen mußte. Wenige Jahre später ging man ihnen bzw. den aus noch früherer Zeit überlieferten Manuskripten ernsthaft zu Leibe. Im Protokoll vom 11. April 1755 heißt es: „Die alten geschriebenen Musicalia sollen da sie über 100 Jahre alt (!) und viele defect sind vor Maculatur verkauft und vorher erst vom Collegio eingesehen werden“ (Unterschrift des Superintendenten R. F. v. Wichmannshausen).

Am 24. März 1759 sicherte auch Bürgermeister Hoffmann seine tatkräftige Unterstützung beim Verkauf der Handschriften zu. Dazu kam es dann endlich im Rechnungsjahr 1767/68. Für 6 „Ries“, also 2880 Bogen Makulaturpapier erhöhte sich der Kassenbestand des Collegiums um 6 Taler. Aber auch für die Jahrgänge der Bach-Händel-Zeit schlug bald die Stunde. 1801/02 wurden 36 „hier unbrauchbare Kirchstücke“ J. Th. Römhildts für 1 Taler 12 Gr. an den Rektor Bachmann in Mücheln¹⁶¹ verkauft.

Für den Verfall der Freyburger Musikbibliotheken sind vor allem stilistische Gründe verantwortlich zu machen. Die Musik veraltete besonders rasch, und was dem Geschmack nicht mehr entsprach, galt als geringwertig¹⁶². Zum Teil mögen auch Unkorrektheiten in der Eigentumsbehandlung zur Bestandsminderung beigetragen haben. Sicher hat mancher Rektor und mancher Kantor bei seinem Wegzug die von ihm geschriebenen Partituren und Stimmen als Privatbesitz betrachtet. Erst ab 1853 trat das Collegium solchen durch die Verbandsrechnungen als ungerechtfertigt erwiesenen Ansprüchen entschieden entgegen. Um Abzweigungen in Zukunft zu unterbinden, wurden kurzfristige, möglichst dreijährige Inventuren vereinbart. Dieser Entschluß kam freilich zu spät und wirkte sich auch nur teilweise, d. h. bei den neueren Werken, konservierend aus. An älteren Musikalien besaß man 1828 noch: „*Sechs alte Liederbücher*“, 305 zumeist summarisch gebuchte „*Kirchenstücke*“, davon 160 von J. Th. Römhildt, 62 von J. G. Vierling und zehn von G. Marx, die „*Passions-Partitur nebst dazu gehörigen Stimmen*“, „*Drei Arien-Partituren worunter eine ganz alte*“ und sechs Stimmbücher. Diese Meldungen gingen fast wörtlich und vermutlich ohne Nachprüfung in die jüngeren Inventare über. Jedenfalls sucht man heute vergeblich nach den 1828 noch katalogisierten Marx-Römhildt-Vierling-Kantaten. Zwei Historienhandschriften des 17. Jahrhunderts (siehe Inventar 1709, Sign. F), die Passion von 1793 und ein 1795 begonnenes Liederbuch sind die einzigen Reste aus einem einst erstaunlich reichen Vorrat an Handschriften und Drucken.

¹⁶¹ Die Kirchenbibliothek dieser Stadt ist eine bekannte Fundstätte für die deutsche Kantatenkunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

¹⁶² Auch in anderen, größeren Städten. So wurde schon 1747 die dem Freyburger Bestand von 1709 verwandte Chorbibliothek der Ulrichskirche in Halle verpackt und in eine abgelegene Stelle des Kreuzgangs verlagert. Vgl. W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, II, 2, Halle 1942, S. 56.

Ein Lieblingsmotiv Schuberts

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Ein eigenartiges Begleitmotiv wiederholt sich an annähernd zwanzig Schubertschen Liedern. Das ist eine verschwindend geringe Zahl gegenüber der Gesamtzahl der Lieder des Meisters; aber das Motiv ist so charakteristisch, daß seine mehrfache Verwendung auffallen muß, zumal, da es auch in einem der berühmtesten Instrumentalwerke Schuberts, der h-moll-Symphonie, auftritt. Besonders merkwürdig ist, daß die Beispiele nicht aus einer begrenzten Schaffensperiode stammen, sondern sich über fast anderthalb Jahrzehnte verteilen, vom ersten großen Liederjahr 1815 bis zum letzten Lebensjahr Schuberts. Es scheint sich also um ein Element seiner musikalischen Phantasie zu handeln, das immer wieder zu neuer Gestaltung drängte, und man darf das Motiv wohl für ein Lieblingsmotiv Schuberts halten.

Es kennzeichnet sich durch drei Merkmale. Der Rhythmus, der in gerader und ungerader Taktart vorkommt, ist bestimmt durch drei Unterteilungswerte, die nach einer Pause oder nach einer über ihren Takteil hinaus verlängerten Note das Ende des Takts darstellen: (Der Zwerg), (Suleika I.). Obwohl das Motiv seiner Natur nach auftaktig ist, wird es fast immer im Volltakt eingeführt.

Das melodische Kriterium ist Tonwiederholung. Die drei Auftaktnoten und die vorhergehende, häufig auch die folgende erste Taktnote sind die gleichen. Von Ausnahmen, die der Identität des Motivs keinen Abbruch tun, wird später zu sprechen sein. Im übrigen kann sich die charakteristische, durch Tonwiederholung gegebene Gestalt des Motivs aus und zu melodisch reicheren Bildungen entwickeln.

Das dritte Charakteristikum ist das funktionelle: Das Motiv ist Baßmotiv, zuweilen dem Rhythmus nach aus der Melodie der Singstimme abgeleitet und sie tragend oder auch sich verselbständigend, zuweilen unabhängig der Melodie gegenübergestellt.

In einigen Liedern ist das Baßmotiv zum akkordischen Motiv erweitert, d. h. es dient, unter Preisgabe seiner Eigenwirkung, als Baß einer seinem Rhythmus gehorchenden Akkordfolge:




Da die Oberstimme solcher Akkordfolgen — manchmal auch eine Mittelstimme — eine melodische Bewegung darstellt, sei es eine mit der Singstimme gehende oder auch eine eigene, so würde eine normale Analyse sich selbstverständlich an die Motivbildung der Melodiestimme halten und die Gestalt des Basses als akzessorisch betrachten. Da es aber hier gilt, das Vorhandensein unseres, jedenfalls im Notenbilde sichtbaren Baßmotivs nachzuweisen, und da überdies in einem Lied

(*Vergißmeinnicht*) das „akkordisch erweiterte“ Baßmotiv sich aus der reinen Form des Baßmotivs entwickelt und mit ihr abwechselt, dürfte die Einbeziehung des „akkordisch erweiterten Baßmotivs“ in unsere Betrachtung sich hinreichend rechtfertigen.

Aus dem Jahr 1815 haben wir fünf Lieder, die das Motiv enthalten. In allen entspringt sein Rhythmus der Melodie der Singstimme. In der liebenswürdigen *Ariette* aus Goethes *Claudine von Villa Bella* begleitet es die Textworte „[Liebe] schwärmt auf allen Wegen“ und die der Reimzeile „... kommt euch rasch entgegen“, so oft sie vorkommen, wobei der wiederholte tonische Baßton bei Beginn des zweiten Takts gegen den Dominant-Ton ausgewechselt wird (hier gleich eine der erwähnten Varianten):



In *Der Mondabend* (op. 131, No. 1) wird das im ersten Takt zu den Worten „... freundlich lacht der Himmel“ eingeführte Baßmotiv fast das ganze Lied hindurch weitergeführt. Nur in vier von 16 Takten und natürlich im Schlußtakt setzt sein Rhythmus, und nur in einem Takt die charakteristische Tonwiederholung aus. Wenn es in zwei Takten akkordisch ausgestattet wird, so verliert es im hier gegebenen Zusammenhang ebensowenig seine Wirkung als Baßmotiv wie im Nachspiel durch Zufügung der Oberquinte.

Im *Trinklied* (Castelli, op. 131, 2) erscheint, dem Rhythmus der Singstimme entsprechend, im ersten Takt ein Baßmotiv in Dreiklangstönen. Dies entwickelt sich über ein Motiv mit zwei Tonwiederholungen (c–c, d–d) zu der durch vier oder fünf gleiche Töne bestimmten Form (Takte 7–11). Dann dient das Motiv in erweiterter Gestalt  auf einem Ton verharrend, noch zweimal als Baß von Akkorden des abschließenden Chors.

Der Baß des Strophenliedes *Das war ich* zeigt den bewußten Rhythmus in melodisch wechselnden Motiven, aber nur in zwei von 17 Takten durch Tonwiederholung dargestellt, und zwar in folgenden Varianten: Takt 4/5 (Bsp. 3), Takt 13/14 (Bsp. 4). Das ist wenig, aber bei vier Strophen doch wohl genug, um das „Lieblingsmotiv“



Schuberts auch hier wahrnehmen zu lassen.

Gleiches mag für das 16taktige, dreistrophige *Punschlied* gelten, in dem das Baßmotiv erst im 5. Takt fast unmerklich sich einschleicht und nur noch einmal, im 7. Takt sich meldet.

Erst in einem Lied von 1821, *Suleika I*, tritt das Baßmotiv – nach einer kaum erwähnenswerten Andeutung in *Einsamkeit* aus dem Jahre 1818 – aufs neue in Erscheinung, diesmal in einer seiner großzügigsten Verwendungen. In seiner Grund-

gestalt oder in Abwandlungen beherrscht es vereinheitlichend das ganze Lied; sogar der Basso ostinato der zur Coda gestalteten letzten Strophe (Bsp. 5) ist unverkennbar nur eine Variante des tragenden Motivs in seiner unmittelbar vorhergehenden Ostinato-Fassung (Bsp. 6).



Die Einführung des Motivs weicht etwas von der oben gegebenen Definition ab, sie bringt die erste, zur Wiederholung bestimmte Taktnote als Quintton des Basses (Bsp. 7). Obwohl die Singstimme im ersten Takt und in manchen weiteren Phrasen rhythmisch mit dem Baßmotiv zusammengeht, bleibt es bei der überwiegenden Unabhängigkeit des Baßmotivs zumindest fraglich, ob dieses von der Singstimme her inspiriert ist, oder ob es nicht umgekehrt die vokale Deklamation an den betreffenden Stellen bestimmt hat. Denn sicher ist es angeregt durch den Textinhalt „Was bedeutet die Bewegung“. Man vergleiche die Abwandlung bei den Worten „Kosend spielt er der Ostwind mit dem Staube“.




Den gegenüber der Singstimme ganz selbständig aktiven Hauptgedanken der Begleitung bildet das Baßmotiv in der Ballade *Der Zwerg* vom Jahre 1822¹. Paul Mies² vergleicht es mit dem ihm rhythmisch ähnlichen Kopfmotiv des ersten Satzes von Beethovens c-moll-Symphonie und bezeichnet es, unter Betonung der Verschiedenheit beider, gleichfalls als ein „Schicksalsmotiv“. Und es ist wirklich merkwürdig, wie das Motiv — abgesehen von der Rolle, die es in der Begleitung spielt — in den dramatisch und psychologisch entscheidenden Momenten von der Singstimme aufgegriffen wird: „Da tritt der Zwerg“ (Unisono von Singstimme und Baß, 4. Strophe), „da küßt der Zwerg“ (Singstimme allein, 8. Strophe) als Angelpunkte der Handlung; dazwischen: „als wollt' er schnell [vor Gram erblinden]“, „Zwar werd' ich [ewiglich]“, „doch muß zum [frühen Grab]“. Dabei handelt es sich um verschiedene Varianten, die aber immer die drei gleichen Töne des Auftakts wahren. Daneben kommen auch Ableitungen vor, die nur noch den Rhythmus des Motivs zeigen. Aber die ersten drei Strophen, dann wieder die der ersten analoge siebente und schließlich die Coda werden beherrscht von der tragisch lastenden Grundgestalt des Baßmotivs.

Du liebst mich nicht (1822) verwendet für die Begleitung fast durchweg die oben mit Notenbeispiel beschriebene „akkordisch erweiterte“ Motivform. Fast durch-

¹ Möglicherweise ist *Der Zwerg* erst 1823 komponiert. Die Entstehungszeit ist ungewiß.

² Franz Schubert, Leipzig 1954.

weg: denn in einzelnen Takten liegt der Baß unter dem Motiv-Rhythmus von Akkorden still oder verwendet wechselnde Töne. Die Gleichförmigkeit des Rhythmus wird zuweilen durch Synkopen oder weibliche Motivendungen  nebst einzelnen Ruhepunkten modifiziert, aber wirklich unterbrochen nur bei den Aufschreien „die Sonne vermissen“ und „was blühen die Narzissen“ sowie in den drei letzten gesungenen Takten. Was der quälend obstinate Rhythmus des Klavierparts bedeutet, wird durch die Singstimme klar, die diesen Rhythmus nur für den immer wiederkehrenden Refrain „Du liebst mich nicht“ verwendet, ihn aber im Verlauf durch Punktierung steigert und am Schluß durch eine tragisch gesteigerte Deklamation ersetzt.

Als eine Variante unseres Motivs darf wohl auch der Baß im zweiten Teil (F-dur $\frac{3}{4}$) der *Blumenballade Viola*, ebenfalls aus dem Jahre 1822, gelten. Hier werden die gehaltene Note des ersten Taktteils und die Tonwiederholungen des Auftakts durch Oktavsprünge ersetzt (Bsp. 8). Daneben kommt in Singstimme und Baß der charakteristische Rhythmus (mit ungespaltener erster Taktnote) in Dreiklangstönen und andern Tonfolgen vor.



Eine andere Variante findet sich im Vor- und Nachspiel des Liedes *Die liebe Farbe* aus dem 1823 komponierten Zyklus *Die schöne Müllerin*. Nur der letzte der je vier Takte des Basses zeigt das Motiv in seiner Grundgestalt, aber man kann es auch in den drei vorhergehenden Takten nicht verkennen.



Sehr interessant gestaltet sich die Verwendung des zur Erörterung stehenden Motivs in dem im Mai 1823 komponierten Lied *Vergißmeinnicht*. Hier entsteht es im Zuge einer Entwicklung und steigert sich weiterhin zum „akkordischen Motiv“. Im ersten E-dur-Abschnitt ($\frac{3}{4}$ „Langsam“ und „Geschwinder“) kündigt der Rhythmus sich in einigen wiederholten oder vereinzelt Phrasen der Singstimme unauffällig an; im H-dur-Abschnitt (C „Geschwind“) bemächtigt er sich des Basses, den er in wechselnden Tonfolgen 49 Takte hindurch ununterbrochen beherrscht. Nach viertaktigem Aussetzen am Schluß des Abschnitts konzentriert er sich im folgenden (h-moll, $\frac{3}{4}$, „Etwas geschwind“), als Ausdruck der Worte „unergründlich Sehnen treibt sie“, auf die Wiederholung eines Tones und geht nach 27 Takten, in denen schon das „akkordisch erweiterte Motiv“ und Übergangsbildungen zu ihm unterlaufen, zu einem Abschnitt von 33 Takten über, in dem das „akkordisch erweiterte Motiv“ untermischt mit tonwechselnden oder quintüberlagerten Baßmotiven vorherrscht.

Auch im *Abendstern* von 1824 wird die Begleitung fast durchweg mit dem „akkordisch erweiterten Motiv“ bestritten — d. h. nur in je zwei Takten der beiden Strophen kommt Tonwechsel des Basses vor. Die Singstimme entnimmt dem Begleitmotiv den Anfangsrhythmus ihrer Phrasen.

Das *Lied des gefangenen Jägers* vom April 1825 verwendet unser Motiv mit leichter Variierung. In den (identischen) Ritornellen steht zwischen zwei Motiven mit Tonwiederholung eine Variante mit Terzsprung (Bsp. 10), und in der Begleitung tritt es zweimal (in jeder Strophe) mit Nachbildung eines rhythmischen Elements der Singstimme auf (Bsp. 11).



In *Fülle der Liebe* (vom August desselben Jahres) liefert das „akkordisch erweiterte Motiv“ im Wechsel mit einer rhythmischen Variante ♩. ♪♪♪ , zuweilen auch durch eine weibliche Endung verlängert, das Hauptmaterial der Begleitung und die Rhythmik der Singstimme.

An mein Herz (Dezember 1825) verwendet das Baßmotiv, als Versinnbildlichung des pochenden Herzens, nur in den Ritornellen. Es ist, bis auf seine Einführung im Vorspiel, akkordisch überbaut und alterniert mit einem komplementären Rhythmus der akkordischen Oberstimmen (Bsp. 12), wobei sich im Vor- und Nachspiel sowie in dem großen mittleren Zwischenspiel Baß und Oberstimmen bald zu ununterbrochen gleichmäßiger Sechzehntelbewegung zusammendrängen. Bei dieser Handlungsweise ist es nicht unlogisch, daß das Baß-Motiv im Vorspiel, wo es den Anfang macht, vorzeitig, d. h. auf den ersten Taktteil, eintritt (Bsp. 13).



Eine wundervolle Ausdruckskraft erzielt unser Baßmotiv am Schluß von *Delphine* aus dem Schauspiel *Lacrimas* (September 1825). Anfangs sparsam aber wirkungsvoll eingesetzt, wird es in zwei Etappen zu mächtiger Steigerung geführt. Vorbereitet durch Baßmotive, die den Rhythmus in verschiedenen Tonfolgen darstellen, erscheint es bei Beginn der letzten Strophe zuerst vereinzelt zwischen Triolenmotiven, mit denen es sich alsbald verbinden soll: Nämlich in einer wiederholten Dreitaktphrase, in der es je einmal einer Triolenbewegung der Singstimme gegenübertritt. Dann zweimal hintereinander auf zwei Tonstufen hämmernd und in ein Dreiklangsmotiv übergehend, zwingt es der Singstimme seinen Rhythmus auf. Die zweite

Etappe bringt es nach Wiederholung der Dreitaktgruppen viermal, vom C über B und A zum Gis hinabsteigend und durch den Dreiklang über A verlängert. Für die Worte „*was soll ich beginnen vor Liebe*“ kann es keinen leidenschaftlicheren Ausdruck geben. Die Stelle ist eine der schönsten Eingebungen Schuberts.

Im *Lied der Mignon* (op. 62, No. 3, „*So laßt mich scheinen*“) vom Jahre 1826 bestimmt wieder das „akkordisch erweiterte Motiv“ den Charakter der Begleitung wie den Rhythmus der Singstimme. Auch hier kommen, wie es sich zur Vermeidung von Eintönigkeit versteht, Motiv-Verlängerungen, Baß-Veränderungen und sogar ein nur noch den Auftakt-Rhythmus wahrer Unisono-Aufstieg von Singstimme und Klavier vor. Aber trotzdem empfindet man das Baßmotiv mit Tonwiederholung als das Kernstück der Begleitung.

Nur kurz erwähnt sei ein vorübergehendes Auftreten des Motivs am Anfang von *Mignons Nur wer die Sehnsucht kennt* für zwei Singstimmen (Januar 1826).

Noch einmal erscheint das Motiv, und zwar wieder in seiner reinsten Form, in der *Liebesbotschaft* aus Schuberts letztem Lebensjahr. Je viermal in der ersten und letzten Strophe und viermal mit zugefügter Quinte in der zweiten Strophe auftretend, verleiht es der Begleitung dieses bezaubernden Liedes einen eigenen Reiz.

*

Bei zusammenhängender Betrachtung der Beispiele läßt die jeweilige Art des Einsatzes des Baßmotives, seiner Entwicklung und Ausdrucksbedeutung Mannigfaltigkeit nicht vermissen, obschon sich Gruppen technisch gleicher oder ähnlicher Behandlung abzeichnen: in vier Liedern herrscht das „akkordisch erweiterte Baßmotiv“; in der *Ariette der Claudine, Suleika, Der Zwerg, Viola und Liebesbotschaft* erscheint das Motiv unter einer Harmoniebewegung von der doppelten Geschwindigkeit seiner drei Auftaktnoten. Zu dieser Gruppe gehört auch, was das Baßmotiv angeht, der erste Satz der h-moll-Symphonie. Vorläufer sind zwei der Lieder von 1815: *Mondabend* und *Trinklied*, in denen das Motiv einer einzelnen Oberstimme in dem bezeichneten rhythmischen Verhältnis gegenübergestellt ist. Das Merkwürdigste aber ist die veränderte Sinngabe, die das Motiv nach seiner frühesten Verwendung im Lied erfährt. In den Liedern von 1815 leitet es sich aus der musikalischen Deklamation des Textes her — wohlgemerkt: aus der Deklamation, nicht aus dem Versmaß des Textes, das ja verschiedene Möglichkeiten der musikalischen Deklamation zuläßt — in Liedern wie *Suleika, Der Zwerg, Du liebst mich nicht* (1821, 1822) ist es dagegen durch den Inhalt des Textes inspiriert. (Natürlich läßt sich nicht bei allen Liedern, in denen es vorkommt, eine rationale Deutung geben.)

*

Merkwürdig ist, wie wenig das Motiv in Schuberts Instrumentalmusik hervortritt. Sein zweimaliger Auftritt in der Durchführung des ersten Satzes der a-moll-Sonate op. 42 (von 1825) besagt ebensowenig wie seine zufällige Entstehung (mit harmonisch ergänzend zugefügten Tönen) in den Trios von No. 14 und 16 und dem Menuett No. 15 der *Zwanzig Menuette* von 1813. Das Thema des Andante der A-dur-Sonate op. 120 (vom Jahre 1819) und das des Con moto aus der D-dur-Sonate op. 53 (von 1825) können mit demselben Recht oder Unrecht wie die besprochenen vier Lieder als Beispiele der Verwendung des „akkordisch erweiterten

Baßmotivs“ herangezogen werden. Die Satzweise ist in beiden Fällen derjenigen der betreffenden Lieder ähnlich oder z. T. gleichartig, wie besonders im Andante von op. 53 bei der Verlegung des Themas in die Unterstimmen. Auch die mehrtönigen Baßmotive in der Coda dieses Satzes schlagen eine Brücke zu unserem Baßmotiv, ebenso wie die Baßmotive am Schluß von Exposition und Reprise des ersten Satzes der Es-dur-Sonate op. 122 von 1817. Im übrigen bleibt, wenigstens in der bekannteren Instrumentalmusik Schuberts, außer der h-moll-Symphonie nur noch ein bemerkenswertes Vorkommen unseres Motivs, und zwar in einer besonders merkwürdigen Variante: Im dritten Teil des Andante Sostenuto der B-dur-Sonate von 1828 erscheint das Motiv, das hier statt eines ganzen Taktes nur einen Takteil füllt, nie mit den drei Auftaktnoten von gleicher Tonhöhe, sondern immer ist die letzte durch einen anderen, meist den unteren oder oberen Nachbarton ersetzt; aber nie kann ein Zweifel an der Identität unseres Motivs aufkommen (das sich im Laufe der Verarbeitung sogar in eine Form von drei verschiedenen Auftaktnoten wandelt) (Bsp. 14). Als Beispiel einer verwandten Idee könnte man noch das Baßmotiv im ersten Satz des a-moll-Quartetts nennen (Bsp. 15). Hier aber ist das für ein Motiv im Sinne der Klassik entscheidende Merkmal, der Rhythmus, verschieden von dem unseres Motivs.

14.

15.

Ein Merkmal unseres Motivs ist der dreiteilige Auftakt. Er ist ein landläufiges rhythmisches Element, das gelegentlich bei Mozart und Beethoven und sicher bei vielen Kleinmeistern vorkommt (ein Beispiel das in Beethovens op. 11 variierte Thema Weigls „*Pria d'io l'impegno*“). Für diese Auftaktform hatte Schubert offenbar eine Vorliebe; sie findet sich in seinen Instrumentalkompositionen überaus oft, wohl häufiger als bei irgendeinem andern Komponisten. Wenn nur eine vorhergehende oder folgende Note diesen Auftakt zum Takt ergänzt (wie z. B. im Scherzo-Thema des Trios op. 99 oder in dem des Forellenquintetts), so ist der Rhythmus unseres Baßmotivs gegeben. Wenn ein diesen Rhythmus darstellendes, aus beliebigen Tönen zusammengesetztes Motiv selbständig im Baß auftritt (*An die Musik*, Zwischen- und Nachspiel; *In Waldesnacht*), so ist die Tongestalt gegeben, die nach Form und Funktion die unserm Baßmotiv nächstverwandte ist, und aus der oder in die sich dieses, wie wir schon gesehen haben, jederzeit verwandeln kann. Das in dieser Untersuchung behandelte „Lieblingsmotiv“ Schuberts bedeutet demnach die letzte Stufe der Individualisierung eines bei Schubert beliebten, aber an sich landläufigen Motivs. Es ist ein Erzeugnis des ureigenen Stils Schuberts, das kein fremdes Vorbild haben dürfte³.

³ Ein vereinzelter, Schubert bestimmt nicht bekannt gewordener Parallellfall ist in Beethovens Trio-Bearbeitung des irischen Liedes „*No more, my Mary*“ (WoO 153, No. 18) gegeben.

Fritz Stein zum Gedächtnis

VON HELMUT WIRTH, HAMBURG

Am 14. November 1961 starb im Alter von fast 82 Jahren in Berlin das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung Professor Dr. Fritz Stein. Fritz (eigentlich Friedrich Wilhelm) Stein wurde am 17. Dezember 1879 in Gerlachsheim in Baden geboren. 1902 schon hatte er in Karlsruhe das theologische Staatsexamen abgelegt, ehe er sich ganz der Musik widmete. Als Assistent und

Dirigentenstellvertreter von Philipp Wolfrum in Heidelberg erwarb er die ersten Konzerterfahrungen. Schon damals als Organist geschätzt, erweiterte er seine Kenntnisse noch durch Studien bei Hugo Riemann und Karl Straube. Von ganz besonderer Bedeutung für Steins künftige Tätigkeit aber wurde seine Freundschaft mit Max Reger. Sicherlich hat Fritz Stein, seit 1906 Universitätsmusikdirektor in Jena, wesentlich dazu



beigetragen, daß Reger zum Dr. phil. ehrenhalber der Universität Jena promoviert wurde, und Stein war es auch, der am 31. Juli 1908 den ersten Teil von Regers 100. Psalm zur 350-Jahr-Feier der Universität Jena aus der Taufe hob. 1914 trat Fritz Stein, der 1910 mit einer Arbeit „Zur Geschichte der Musik in Heidelberg“ Dr. phil. der dortigen Universität und 1913 außerordentlicher Professor in Jena geworden war, die Nachfolge seines Freundes Reger als Hofkapellmeister in Meiningen an. Aus dieser Tätigkeit wurde er durch den ersten Weltkrieg herausgerissen. Im Felde gründete er den Männerchor Laon, mit dem er an der Westfront konzertierte.

Das Kriegsende brachte ihn nach Kiel. 1918–1923 wirkte er als Organist an St. Nikolai. Neue, größere Aufgaben brachte seine Lehrtätigkeit an dem von ihm gegründeten Musikwissenschaftlichen Institut der Universität, die 1928 mit dem Ordinariat anerkannt und 1959 durch die Verleihung der Universitätsmedaille „in

Anerkennung seiner hohen Verdienste um die Musik und Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität und um die Erforschung insonderheit der Musikgeschichte des Landes Schleswig-Holstein“ gekrönt wurde. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag, herausgegeben von Freunden und Schülern, war dieser hohen Ehrung 1939 vorausgegangen.

Seine Vorlesungen und Übungen waren sachlich und persönlich von jener Warmherzigkeit erfüllt, die ihm stets Freunde und Verehrer gewann. Für seine Studenten war er immer da; er blieb mit ihnen auch in Verbindung, wenn sie längst schon Stellungen im öffentlichen Musikleben bekleideten. Als Orchesterdirigent des Vereins der Musikfreunde und als Leiter des von ihm gegründeten Städtischen Oratorien-Vereins, seit 1925 als Städtischer Generalmusikdirektor, hat Fritz Stein das Musikleben der Marinestadt Kiel fest in der Hand gehabt, bis er 1933 dem Ruf nach Berlin als Direktor der Musikhochschule folgte. Seinem Musizieren lag nicht so sehr das Exklusive einer Dirigentenpersönlichkeit, als vielmehr, im besten Sinne, ein echter Collegium-musicum-Geist zugrunde. In seiner feurigen und humorvollen Art brachte er es fertig, zu Händel- und Bach-Festen alles auf die Beine zu bringen, was nur singen oder spielen konnte. Auch für die zeitgenössische Musik hat Stein sich immer eingesetzt. Vor allem für die neue evangelische Kirchenmusik schlug sein Herz.

Im Bereich der Musikwissenschaft ist Stein vor allem als Reger-Forscher bekanntgeworden, der seine persönliche Vertrautheit mit dem Komponisten wissenschaftlich fruchtbar zu machen verstand. Die liebevolle und gründliche Biographie, das durch Jahrzehnte gereifte, 1953 in seiner endgültigen Gestalt erschienene Thematische Verzeichnis der Werke Regers und viele kleinere Veröffentlichungen sind eindrucksvolle Zeugnisse wissenschaftlicher Arbeit und echter Freundestreue. Aber auch auf anderen Gebieten verdankt die Musikwissenschaft Fritz Stein wichtige Anregungen und Erkenntnisse. Für die Geschichte der Instrumentalmusik in Vorklassik und Klassik sind vor allem seine Entdeckung der Beethoven zugeschriebenen sogenannten Jenaer Sinfonie Friedrich Witts und seine Denkmäler-Ausgaben von Werken Johann Christian Bachs wichtig geworden; für die norddeutsche Musikgeschichte hat er die Werke Nikolaus Bruhns' und Augustin Pflegers erschlossen und in kritischen Editionen, denen sich zahlreiche praktische Ausgaben anschlossen, vorgelegt.

Zum 80. Geburtstag Fritz Steins ernannte ihn die Gesellschaft für Musikforschung zu ihrem Ehrenmitglied. Sie würdigte damit das Lebenswerk eines Gelehrten, der, wie es in der Ehrenurkunde heißt, „*wie kein anderer in seiner Generation Musikforschung und Musikpraxis fruchtbar verknüpft und ihre wechselseitigen Verbindungen vertieft hat*“.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Musikverlags-Nummern

Ein Nachtrag

VON OTTO ERICH DEUTSCH, WIEN

Als ich im Vorjahr eine neue, und diesmal deutsche, Ausgabe meiner 1946 erschienenen Broschüre *Music Publishers' Numbers* veröffentlichte, glaubte ich, in den inzwischen verstrichenen 15 Jahren genug dazu gelernt zu haben, um sie als verbessert bezeichnen zu können. Aber kaum war die Broschüre im Berliner Verlag Merseburger erschienen, so kam es zu einigen neuen Erkenntnissen, teils durch jüngste bibliographische Publikationen, teils durch den Rat von Freunden und anderen aufmerksamen Lesern, aber auch teils durch eigene, verspätete Beobachtungen.

Zunächst habe ich meine Angaben für die erste Firma in der alphabetischen Ordnung der Broschüre, für André richtigzustellen und zu ergänzen. Obzwar das Gründungsjahr mit 1774 richtig angegeben ist, war das überlieferte Datum 1784 für den Beginn des Musikverlags falsch. Nachdem ich aus Hobokens Haydn-Katalog zu spät gelernt hatte, daß die Verlagsnummer 9 spätestens 1775 erschienen war, und von Herrn Fritz Kaiser in Marburg a. d. Lahn, daß die Nummer 31 mit spätestens 1779 zu datieren ist, fand ich in C. F. Pohls Artikel über André in der ersten Auflage von Groves Musiklexikon die Mitteilung, daß Johann André, der Gründer, 1774 auch schon die Musikdruckerei eingerichtet hat. Die beiden Daten für Nr. 9 (drei Streichquartette, Nr. 36, 31 und 35, von Haydn) und Nr. 31 (sechs Trios, opus 1, von C. Stamitz) gehen auf die Supplemente zu den thematischen Katalogen von J. G. I. Breitkopf zurück. Andere Daten im Haydn-Katalog sind nach wie vor zu beanstanden: Nr. 94, 110 und 111 sind nicht spätestens 1787 erschienen, sondern um 1784, ebenso Nr. 96, die dort spätestens 1784 datiert ist.

Sodann muß ich zu Hummel bemerken, daß Nr. 207 mit 1771 zu datieren ist (208 also zu streichen), 252 und 253 mit 1773 (248 zu streichen), und daß der erste Berliner Katalog bei der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde von 1793 (nicht 1794) stammt. Auch die Daten für Hummel in Hobokens Haydn-Katalog kann ich nicht immer anerkennen: Nr. 97 ist nicht 1765/66, sondern 1766 erschienen, und Nr. 248 (siehe oben) nicht 1771, sondern 1772 (im Katalog von 1771 nicht enthalten, erst in dem von 1773). Dagegen scheint sein Datum 1765/66 für Nr. 94 richtig zu sein.

Von den übrigen Verbesserungen möchte ich vorläufig nur folgende notieren:

Breitkopf & Härtel. 5570.5593:1835.

Götz . . . : ca. 1777 (Kat.-Fritz Kaiser, Marburg)

Haffner . . . : ca. 1755 (*Raccolta musicale*, ca. 1755 bis ca. 1762).

Hoffmeister-Kühnel-Peters. 1676:1822.

A. M. Schlesinger. 70:1813; 1078.1100:1821 (*Zeitung für Theater und Musik*, Beilage zu *Der Freimüthige*, 1821—1823).

J. Schuberth & Co. 1859 in Leipzig ganz etabliert.

Fritz Schubert. Hamburg—Leipzig. 1888 nach Leipzig verlegt.

Siegel. Der Mitbegründer hieß Karl Friedrich Wilhelm (nicht Karl Ferdinand).

Simrock. 20.28:1796 (Verlagskatalog in Neefes Klavierauszug von Salieris *Axur*); 1522:1818.

Wie man sieht, sind diese Listen niemals abgeschlossen. Was 1946 und 1961 damit versucht worden ist, sollte nur als Grundlage und als erste Hilfe dienen.

Gedanken zu den „*Exempla auf den Bassum Continuum*“ von Friedrich Emanuel Praetorius

VON FRIEDRICH NEUMANN, SALZBURG

Zu seiner sehr begrüßenswerten Veröffentlichung der *Exempla* des Lüneburger Kantors im Jahrgang 1961 der „Musikforschung“ bemerkt Joachim Birke: „Immerhin überrascht die unbekümmerte Anwendung von verdeckten Quinten und Oktaven, die uns überkorrekten Theoretikern des 20. Jahrhunderts einen Schrecken einjagen. Oder sind wir durch die klassische Harmonielehre verdorben worden? Oder wußte der gute Praetorius nicht, wie man einen Generalbaß auszusetzen hat? Das scheint mir doch zweifelhaft.“

Unter verdeckten Oktaven und Quinten versteht man bekanntlich Oktaven bzw. Quinten, die in gerader Bewegung erreicht werden. Sie galten zum Beispiel im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts vor allem im zweistimmigen Satz als verboten, während im drei- und noch mehr im vierstimmigen Satz bestimmte Fälle von verdeckten Intervallen sanktioniert waren. Die „klassische“ Harmonielehre des 19. Jahrhunderts übernahm diese Fälle im wesentlichen. Die *Exempla* bringen in dieser Richtung nichts Auffallendes. Vermutlich meint Birke daher nicht verdeckte, sondern sogenannte Betonungs- oder Akzentquinten und -oktaven, das heißt Oktaven bzw. Quinten, die im Satz 2:1, 3:1 oder 4:1 auf zwei benachbarten betonten Takteilen stehen, und zwar so, daß die bewegte Stimme auf den dazwischen liegenden unbetonten oder nebenbetonten Takteilen andere Intervalle nimmt. Auffallende Akzentquinten dieser Art finden sich schon in Beispiel 1 Takt 1—6, Akzentoktaven ebenda Takt 10 bis 15, man vergleiche noch Beispiel 3[b], 4, 21, 22, 23 und 28.

Nun finden sich aber solche Akzentquinten und Oktaven schon in zweistimmigen Sätzen des 15. und 16. Jahrhunderts gelegentlich, wenn auch nicht allzu häufig, wenn die bewegte Stimme sich auf den unbetonten oder nebenbetonten Takteilen mindestens eine Quarte, in seltenen Fällen sogar nur eine Terz von der Ausgangsnote entfernt und hierauf das zweite vollkommene Intervall in Gegenbewegung eintritt. Dies ist hier bei Beispiel 1 und 4 der Fall; Beispiel 3[b] hat weniger Gewicht, weil der Baß an den Akzentquinten nicht beteiligt ist; bei Beispiel 21, 22 und 23 sind es nur Terzsprünge, die die Akzentoktaven beheben sollen, am meisten fällt Beispiel 23 oberes System durch die Akzentoktaven zwischen Sopran und Baß auf. Merkwürdig ist in den *Exempla* weniger die Anwendung von derlei Sätzen als vielmehr ihre Häufung, sie könnte aber leicht erklärt werden durch die offenkundig pädagogische Absicht, der zuliebe fast durchweg ein und derselbe Satz auf allen Stufen der Skala aufgebaut wird.

Die Fälle von mehr oder weniger behobenen Akzentquinten und -oktaven stellen daher hier keine „Freiheiten“ der Ausführung dar, sondern weisen auf ein Weiterbestehen des kontrapunktisch-stimmigen Denkens des 16. Jahrhunderts im neuen Gewand der Generalbaßlehre. In dieselbe Richtung deuten noch die notierten Stimmkreuzungen in Beispiel 11 Takt 1 (diese Art von Klauseln könnte in jedem vierstimmigen Chorsatz der Zeit stehen), die Stimmkreuzungen von Beispiel 20 Takt 3, die stimmig gedachten klauselhaften Wendungen der Beispiele 10, 11, 13, 14, 15, 16 und 18; auch Beispiel 5 kommt offenbar vom stimmigen Denken her. Bei manchen Wandlungen im einzelnen — gerade die behobenen Akzentquinten spielen später nurmehr eine geringe Rolle — ist nun dieser Gesichtspunkt für die ganze Generalbaßzeit festzuhalten. Eine gewisse Lockerung wird man eher für die Anfänge des Generalbasses annehmen dürfen (Viadana, Michael Praetorius). Für die Spätzeit sei Ph. E. Bach genannt, der in seinem *Versuch über die wahre Art . . .* zahlreiche Anweisungen zur Stimmführung bringt. Allermindestens ungenau mutet daher eine Formulierung wie die auf S. 428 desselben Heftes der *Musikforschung* an, wonach die „Grundlage der Kompo-

sition“ des barocken Stils „vor (!) der kontrapunktischen Anlage eine immanente Akkordstruktur“ sei, welche „ihre Darstellung . . . im Basso continuo“ finde, die „konzertierenden Stimmen“ aber seien als „Ausfigurierungen“ derselben anzusehen (Hermann Beck, *Das Soloinstrument im Tutti des Konzerts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*). Diese Denkweise scheint mehr von Hugo Riemann herzukommen als von den Quellen der Generalbaßzeit selbst.

Zurückkehrend zu den Exempla darf man vermuten, daß bei ihrem praktischen Gebrauch manches kontrapunktische Detail mündlich ausführlicher zur Sprache kam. Ausdrücke wie „*progreitur*“ oder ähnlich zu Beispiel 2, 3, 4, 5 und 6 deuten darauf hin. Der Gesichtspunkt eines Weiterbestehens des kontrapunktisch-stimmigen Denkens im Generalbaßzeitalter scheint nun für die Ausarbeitung von Generalbässen dieser Zeit mindestens ebenso wichtig zu sein, wie die „enge oder weite Lage, schnelle oder langsame Bewegung der Oberstimmen . . . oder ob 2 oder 3 Stimmen dem Baß hinzuzufügen sind“.

Die Kenntnis der „klassischen“ — für die Klassiker übrigens noch gar nicht gültigen — Harmonielehre des 19. Jahrhunderts reicht allerdings für die Ausarbeitung von bezifferten Bässen des 17. Jahrhunderts nicht aus. Sie gibt einerseits zu wenig, weil sie gewöhnlich nurmehr Restbestände der Lehre von der Stimmführung enthält, andererseits zuviel, weil sie die Folge der Akkorde bereits unter den einschränkenden Bedingungen der kadenzierenden Harmonik darstellt, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erst im Werden begriffen war.

Der kurpfälzische Kammermusikus Johannes Schenck

VON KARL HEINZ PAULS, SOLINGEN-MERSCHIED

In den Nachschlagewerken zur Musikgeschichte finden wir die biographischen Mitteilungen über den Gambisten und Komponisten Johannes Schenck im wesentlichen so lautend, wie sie noch Grove in der 5. Auflage seines *Dictionary* 1954 bringt:

Schenk (or Schenck) Johann (Johan or Joan) (b. ? d. ?) German 17th—18th century viola da gamba virtuoso and composer. In the '70s and early '80s of the 17th century he is known to have been in the service of the elector palatine at Düsseldorf. Later he settled at Amsterdam, where he not only produced much good music, but took an active part in the social life of the city. His brother, Peter Schenk, who was a well known painter, painted his portrait and under it described him as Apud Amstelredamensis musicus famigeratissimus, Matheson in „Der musikalische Patriot“ said, he was „zum Marktvoigt über die Fischer gemacht, weil er eine so gute Viola da Gamba gespielt habe“.

Bei der Vorbereitung des MGG-Artikels über Schenck bin ich den Nachrichten über ihn an den Quellen nachgegangen und mußte feststellen, daß dieser Lebensabriß so nicht stimmen kann. Die letzte Auflage des Riemann-Lexikons (9/1959) schließt sich schon meiner im Vorwort zur Neuauflage von Schencks Op. 8, *Le Nymphe di Rheno*, EDM Bd. 44, Kassel 1956, vertretenen Ansicht an, daß seine Laufbahn als Musiker in Amsterdam begonnen und in Düsseldorf geendet habe. Es war mit der Logik nicht zu vereinbaren, daß alle Werke, die während seines angeblichen Düsseldorfer Aufenthaltes entstanden waren, Amsterdamer Bürgern gewidmet, während diejenigen seines vermeintlichen Amsterdamer Aufenthaltes hohen Persönlichkeiten des kurpfälzischen Hofes zu Düsseldorf dediziert waren. Wenn unser Gambist Johannes Schenck aus Elberfeld stammte, wie E. W. Moes (siehe unten) im Jahre 1905 geglaubt hat nachzuweisen, dann mußte er schon in jungen Jahren nach Amsterdam gegangen sein und dort seine Laufbahn begonnen haben. Auf diese Annahme im Verein

mit den überlieferten Daten, vor allem bei Lau (siehe unten), stützten sich meine biographischen Angaben im obigen Vorwort. Gewisse Unklarheiten und Zweifel, durch Tatsachen bedingt, die sich nicht ganz miteinander in Einklang bringen ließen, veranlaßten mich, weitere Untersuchungen zu machen. Ich suchte daher die Personenstandsarchive der Städte Elberfeld und Düsseldorf (heute teilweise im Schloß Brühl bei Köln) sowie das Gemeente-Archief in Amsterdam und das Rijks-Archief in Haarlem auf. Die Nachforschungen in den Düsseldorfer Registern blieben ohne jedes Ergebnis, wenn man von einer schon von Gerhard Steffen (*Johann Hugo von Wilderer (1670—1724) Kapellmeister am kurpfälzischen Hofe zu Düsseldorf, Köln 1960*) gefundenen Eintragung absieht. Erfolgreicher war die Suche in Amsterdam. Es gelang mir jedoch nicht, das ursprüngliche Ziel meiner Bemühungen, den Todestag unseres Musikers zu finden, zu erreichen. Die Düsseldorfer Sterbeeintragungen beginnen zu spät. Auch war dort Schencks Name nicht zu finden. In Amsterdam dagegen sind in dem fraglichen Zeitraum ein gutes Dutzend Verstorbener verzeichnet, die alle den Namen Johann (Joan, Jan) Schenck (Schenk) trugen. Nur bei zweien von ihnen war deren Beruf verzeichnet. Bei keinem der Verstorbenen kann mit Sicherheit gesagt werden, daß es sich um den Gambisten handelt. Am ehesten könnte hier eine Eintragung eines Johannes Schenk passend sein, der am 17. 6. 1755 verstarb, weil die Lesart seines Vornamens in dieser für die Zeit selteneren Form übereinstimmt. Erheblich dagegen spricht aber das hohe Alter von fast hundert Jahren, das Schenck dann erreicht haben mußte. blieb so die Suche nach Todesjahr und -ort ohne Erfolg, so fand ich doch folgendes:

Am 13. April 1680 ist im Register der Eheschließungen der Stadt Amsterdam, Band 507, Seite 163 verzeichnet:

„Johannes Schenck van A(msterdam), Musicant, out 23 jaren (wonende) op de Zingel, geassistert met Catrina Cempies, syn moeder, vader ziek & Geertruyd Hamel van Vianen, out 24 jaren, (wonende) in de Hartstraat, ouders doot, geassistert met Eare oom & vooget gerrit van Velvoo. (vaders consent per hoengh goed ingebracht).“

Die Trauung fand am 7. Mai 1680 in der Nieuwe Kerk statt.

Hier haben wir also eine Urkunde vorliegen, daß ein gewisser Johannes Schenck, der in Amsterdam geboren wurde (das „van A“ bedeutet nach Aussage der Archivare immer den Geburtsort, nicht etwa den derzeitigen Aufenthaltsort), eine Gertrud Hamel geheiratet hat. Der Bräutigam war 23 Jahre alt und muß daher 1656/57 geboren worden sein. Er war von Beruf Musiker.

Von der Heiratsurkunde ausgehend habe ich dann die zahlreichen Taufregister für die Jahre 1656 und 1657 durchgesehen, um eine Eintragung über die Taufe dieses Johannes Schenck zu finden. Die Bemühungen blieben leider ohne Erfolg. Eine mögliche Erklärung hierfür bieten folgende Unterlagen:

Aus der Heiratsurkunde des Johannes Schenck erfahren wir, daß seine Mutter Gertrud Cempies hieß. Diese Gertrud Cempies war mit einem Joannes Visscher verheiratet, bevor sie nach dessen Tod den Weinhändler Wienand Schenck aus Köln, der in Amsterdam ansässig war, ehelichte. Diese Heirat fand am 14. November 1659 statt und ist im Register 684 für Eheschließungen auf Seite 254 verzeichnet:

„Wynant Schenck van Coln, wynverlater, out 32 jaer, ouders doot, geassist. met Claude du Hamel, woont op d'Anthonisbreedstraat & Catarina Kempjes van glabbeck int land van gülich, wede van Joanness Visscher, woonde in de hooghstraat.“

Die Mutter des Johannes Schenck, Gertrud Kempjes (Cempies), verwitwete Visscher ehelichte den Weinhändler Wienand Schenck also erst mehr als zwei Jahre nach der Geburt ihres Sohnes Johannes. Es muß dahingestellt bleiben, ob Johannes Schenck ein Sohn aus erster Ehe oder ein außereheliches Kind war, welches Wienand Schenck möglicherweise nach der Eheschließung adoptierte. In diesem Fall mußte die Nachforschung nach der Tauf-

eintragung eines Johannes Schenck zur Zeit ohne Erfolg bleiben¹. Bemerkenswert ist noch, daß Johannes Schenck eine geb. Hamel heiratet, während ein Claude du Hamel als Trauzeuge bei der Eheschließung seiner Eltern auftritt. Gertrud Hamel war also möglicherweise eine Tochter des Claude du Hamel.

Zusammenfassend müssen wir festhalten: Der Musiker Johannes Schenck heiratete am 13. April 1680 im Alter von 23 Jahren Gertrud Hamel. Johannes Schenck muß 1656/57 in Amsterdam als Sohn der Catarina Kempjes vor deren Eheschließung mit dem Weinhändler Wienand Schenck aus Köln geboren worden sein. Die Mutter Johannes Schencks stammte aus Gladbeck (?). Über den leiblichen Vater wissen wir nichts.

Am 27. August 1677 enthält das Personenstandsregister der Stadt Amsterdam folgende Eintragung über eine Eheschließung an einer reformierten Kirche in Register 504, Seite 208: „Johannes Schenk van erberfeld, Hogtemaker, out 22 Jaar, in de Janstraat geass(istert) met Kasper Waert, syn Oom, & Maddeleentje de Haas van A(msterdam), out 18 Jaar, woont als voren, ouders doot geass(istert) met Jakob Broen, haar stievvader.“ (Am Rande ist noch vermerkt, daß dieser Johann Schenk die schriftliche Einwilligung seiner Eltern zur Eheschließung beigebracht hat.)

Dies ist eine weitere Urkunde, welche besagt, daß ein in Elberfeld geborener Johannes Schenk im Jahre 1677 in Amsterdam geheiratet hat. Als dessen Beruf ist „Hogtemaker“ angegeben. Der Beruf eines Hogtemakers war den holländischen Archivaren völlig unbekannt. Nach ihrer Ansicht gibt es das Wort „hog“ oder „hogte“ nicht in der holländischen Sprache. Ich konnte mich durch Augenschein überzeugen und mußte den Archivaren darin zustimmen, daß in diesem Fall ein Lesefehler als Folge der altertümlichen Handschrift nicht möglich war. Ich bin daher der Grundbedeutung des Wortes nachgegangen und fand in einem etymologischen Wörterbuch der holländischen Sprache, daß „hog“ ein altertümlicher Ausdruck für „Zeug“ sei. Nur als Vermutung möchte ich daher hier meine Ansicht äußern, daß der Elberfelder Johannes Schenk möglicherweise zu Hause den dort weit verbreiteten Beruf eines „Zeugmachers“, d. h. eines Leinen- oder Kattunwebers erlernt hatte, und daß der Schreiber der Urkunde den ihm nicht vertrauten Beruf mit „Hogtemaker“ in seine Sprache übertrug.

In der ersten Neuauflage eines Schenckschen Werkes in unserem Jahrhundert, in der von Hugo Leichtentritt für die Vereeniging voor Noord-Nederlandse Muziekgeschiedenis besorgten Neuauflage der *Scherzi musicali* Op. 6 aus dem Jahre 1907 weist der Herausgeber auf die biographischen Ermittlungen des holländischen Kunsthistorikers E. W. Moes hin, die dieser annähernd gleichzeitig in der Tijdschrift der Vereeniging, Deel VIII, Amsterdam 1907 unter dem Titel: *Jets over Joan Schenck* veröffentlicht hatte. Moes hatte in den einige Jahre vorher erschienenen biographischen Ermittlungen von Kurt Jolig und C. Clement über die Abkunft des aus Elberfeld gebürtigen und in Amsterdam berühmt gewordenen Kupferstechers und Verlegers Peter Schenk gefunden, daß dieser einen um vier Jahre älteren Bruder Johannes gehabt hatte. Da uns der Kupferstecher Schenk auch ein Schabkunstblatt des Gambisten Schenck hinterlassen hat, muß Moes kurzerhand geschlossen haben, daß die beiden Künstler Brüder gewesen seien, ohne dafür einen Nachweis zu bringen.

War der Gambist wirklich der Bruder des Kupferstechers?

Wenn auch die Altersangabe nicht ganz genau übereinstimmt, so dürfte es sich bei dem 1677 heiratenden Johannes Schenck zweifellos um den am 20. Februar 1656 in Elberfeld getauften Bruder des Kupferstechers handeln, der von Beruf aber nicht Musiker, sondern „Hogtemaker“ war. Außer diesem gab es in Amsterdam noch einen weiteren Johannes

¹ Es besteht die begründete Aussicht, in etwa zwei Jahren Schencks Taufdatum feststellen zu können, da z. Z. alle archivalischen Unterlagen Amsterdams aus diesem Zeitraum in einem systematischen Zettelkatalog zusammengefaßt werden, der dann zugänglich sein soll. Verf. wird ggf. an dieser Stelle eine Ergänzung veröffentlichen.

Schenck, der Musiker von Beruf und dort geboren war. Der Kupferstecher und sein Bruder, der Hogtemaker, schrieben ihren Familiennamen ohne c, der Musiker schrieb seinen Namen mit c. Die Unterschrift unter dem Bildnis des Gambisten, von dem noch zwei Exemplare im Gemeentemuseum in 'sGravenhage aufbewahrt werden, lautet:

„Johan Schenck apud Amstelredamenses Musicus famigeratissimus. Manuque sustinet laeva dielym, qui saxa dulci traxit Amphion. Seneca Oedip. — Pet. Schenk fec. et exec. Amstelod. c. Priv.“

Nun darf man in der damaligen Rechtschreibung einem c vor einem k keine allzugroße Bedeutung beimessen. Der Gambist Schenk schrieb in seinen Werken seinen Namen teils mit, teils ohne c. In seiner eigenhändigen Unterschrift, die uns auf einem Manuskript der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Cod. 16598) erhalten ist, schreibt er seinen Namen mit c. Es ist aber unwahrscheinlich, daß jemand, wenn er seinen eigenen Bruder abbildet, auf ein und demselben Bild den Familiennamen einmal so und einmal anders schreibt. Das Bildnis stellt daher nicht den Bruder des Stechers dar, sondern seinen berühmten Mitbürger.

Die Frau des in Amsterdam geborenen Johannes Schenk hieß laut Heiratsurkunde mit Vornamen Gertrud. Bei der Taufe eines Kindes des kurfürstlichen Kapellmeisters Johann Hugo von Wilderer taucht aber eine Gertrudis Schenk als Patin auf. Diese Eintragung steht im Taufregister Kirchenbuch 51a der katholischen Pfarrgemeinde St. Lambertus, Düsseldorf auf Seite 532 unter dem 14. August 1715 verzeichnet (Steffen). Was liegt näher, als daß es sich um die Frau des Gambisten handelt? Sie wäre damals 59 Jahre alt gewesen. Auch dieses Indiz spricht dafür, daß unser Gambist gebürtiger Amsterdamer und somit nicht der Bruder des Kupferstechers aus Elberfeld war.

Rapparini (siehe unten) schreibt in seinem Manuskript über den Gambisten: *„C'est Mons. Schenck natif d'Amsterdam, . . .“*. Er berichtet also, daß Schenk in Amsterdam geboren sei. Rapparini gilt als zuverlässige Quelle. Als Vertrauter des Kurfürsten dürfte er mit dem Kammerherrn Schenk persönlichen Umgang gehabt haben und als besonders sicherer Informant gelten.

Cornelius van Eeke (siehe unten) schreibt in seinem Vorwort zu seinen *Koninklyken Harpliederen*:

„Waar op aanstonds, alle mogelyke vlyt wierd aangewend, om daar toe een heel goed meester te vinden, die, voor eerst, door verscheiden werken, zoo voor het zingen, als om te spēlen, van hem gemaakt in't ligt gebragt, klāre proeven en blyken, van genoegzame bekwaamheid, hadde gegēven, die ook by groote en kleine meesters, daar voor bekend was. En die daarenbōven de Hollandsche spraak, voor zyn moeders taal gebruikte. Wan't is zēker, dat die gēne, die op d'eene of d'ander taal, goed Muzyk zal māken, niet alleen de zelve wel diende te verstaan, maar ook wel te sprēken, op dat hy de kragt van sillaben en woorden, en alzo, den zin, de bēter zoude konnen uit-drukken. En hier toe vonden wy geen bekwāmer, als den beroemden Muzicyen, Jo an S c h e n k, wiens konstige werken alleen, de bescherminge van haar Meesters eere aanbevōlen zy.“

Das bedeutet, daß van Eeke nach einem Komponisten für seine Dichtung gesucht hat, der holländisch als seine Muttersprache redete. Von dem in Elberfeld geborenen Johannes Schenk hätte er doch nicht behaupten können, daß holländisch seine Muttersprache sei.

Dabei muß weiter auffallen, daß der Gambist Schenk alle seine Werke entweder in holländischer, italienischer oder in einem Falle in französischer Sprache widmete. Ein deutscher Text ist nirgendwo vorhanden; ein solcher wäre doch unter Umständen bei den in Deutschland entstandenen Werken zu erwarten gewesen, zumal sein Kurfürst sich als gebürtiger Düsseldorfer meistens der deutschen Sprache bediente, wie wir zuverlässig wissen.

Der Elberfelder Stadtschreiber Gottfried Lucas fertigte im Jahre 1703 ein handschriftliches

Verzeichnis der in Elberfeld ansässigen Familien an, das im Stadtarchiv Wuppertal aufbewahrt wird. Darin heißt es auf Seite 370 über den Vater des Kupferstechers:

„Johannes Schenk hat in seiner Familie neben sich seine Ehefrau, sind beide alt und unvermögend, haben der abgelebten Tochter Kind von 10 Jahren bei sich. 3 Personen, haben kein Vieh, besitzen einen kleinen Nutzgarten, sonst keine Ländereien.“

Es handelt sich also bei den Eltern des Kupferstechers um arme Leute. Der Gambist Schenk hatte um diese Zeit im benachbarten Düsseldorf, damals kaum eine halbe Tagesreise von Elberfeld entfernt, beim Landesherrn eine angesehene Stellung mit hohem Einkommen (Lau, siehe unten). Wäre er der Sohn der Elberfelder Eheleute gewesen, dann dürften wir mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß er seine Eltern unterstützt oder gar zu sich nach Düsseldorf geholt hätte. Der Bericht des Stadtschreibers hätte wohl auch nicht versäumt, auf die Stellung eines Sohnes seiner Stadt bei Hofe hinzuweisen, wofür er an anderen Stellen Beispiele bringt.

Bei Würdigung aller Umstände ist daher die überlieferte Ansicht, daß der Gambist Schenk ein Bruder des Kupferstechers sei und somit aus Elberfeld stamme, ebenso wenig aufrecht zu erhalten wie diejenige, Schenk sei zunächst am Hofe seines Landesherrn zu Düsseldorf tätig gewesen und danach nach Amsterdam gegangen. Wäre der Elberfelder Schenk der Gambist, dann hätte er es in unwahrscheinlich kurzer Zeit im Gambenspiel zur Meisterschaft bringen müssen, weil anzunehmen ist, daß er dann frühestens in seinen Jünglingsjahren nach Amsterdam gekommen sein kann, denn seine Eltern sind in Elberfeld verblieben und dort noch 1703 nachweisbar. Möglicherweise geriet er als Geselle auf Wanderschaft in das benachbarte Holland, dann wäre er wenigstens 17 bis 18 Jahre alt gewesen. Wo sollte Schenk in Elberfeld das Gambenspiel erlernt haben? Im ganzen bergischen Land ist, von seiner damaligen Hauptstadt Düsseldorf abgesehen, in dieser Zeit von einer nennenswerten Musikpflege nichts bekannt. Wenn er daher erst in Holland mit dem Instrumentalspiel begonnen haben sollte, dann ist der verbleibende Zeitraum sehr, wenn auch nicht unmöglich kurz. Schon E. W. Moes ist es aufgefallen, daß der berühmte Gambist nirgendwo im *album amicorum* seines vermeintlichen Bruders, des Kupferstechers, eingetragen ist. Nun, da wir mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit wissen, daß die beiden berühmten Männer keine Brüder waren, erscheint auch dies in einem anderen Licht.

Wir haben noch folgende weitere sichere Mitteilungen über Schencks Lebenslauf: Im Jahre 1697 gibt Mattheus Gargon, „*Dienaar Jezu Christi tot Nuland en Geffen*“ sowie „*Predicant en Rector te Vlissingen*“ das Hohelied Salomons als Umdichtung in holländischen Versen heraus. Diese Dichtung hat er durch Johannes Schenk vertonen lassen. Darüber schreibt er in seinem Vorwort:

„Gelukkig troffen wy den wydberoemden Heer Schenk aan, die door syn onvergelyke Musyk-kunde, en zielroerende snaren, geen geringe agting, en eer-ampten verdient heeft by den Doorlugtigste Vorst van den Palts.“

Johannes Schenk war also im Jahre 1697 bereits im Dienste der Kurfürsten Johann Wilhelm II. von der Pfalz am Hofe zu Düsseldorf. Der genaue Zeitpunkt seines Dienstantritts bei dem Kurfürsten bzw. seiner Übersiedelung nach Düsseldorf läßt sich nicht ermitteln. Wir erfahren weiteres hierüber im Düsseldorfer Jahrbuch 1938 (Beitr. Gesch. Ndrh. Bd. 40). Friedrich Lau scheidt darin in seinem Bericht *Die Regierungskollegien zu Düsseldorf und der Hofstaat zur Zeit Johann Wilhelms II.*: auf S. 269 in der Liste der Kammerdiener:

„Schenk, Joh. Kammerdiener und Hofmusikus 1697—1716. Dieser damals sehr gerühmte Gambenspieler erhielt als Kdr. nur den üblichen Satz von 178 Rthlrn. Sein sonstiges Gehalt war aber 1701 über 340 Rthlr. mit weiteren 70 Rthlrn. als Wohnungsgeld. Er war 1710 auch Hofkammerrat, vgl. Teil I, S. 239. 1711 war er noch im Gefolge des Kurfürsten bei der Königswahl. Sein endgültiger Fortgang liegt also wohl später.“

Weiter schreibt Lau auf S. 271 in einer Liste der Mitglieder der Hofkapelle aus dem Jahre 1711:

„Schenck, Joh. Gambenspieler und Komponist, auch Kdr. (vergl. oben S. 269) 1697—1716. Das dort erwähnte Gehalt scheint aber nur ein Bruchteil des genannten Einkommens zu sein, wenigstens hatte er 1699 eine Forderung an die Kasse von 5218 Rthlrn., nachdem ihm 1697 schon 1323 Rthlr. an Rückständen ausgezahlt wurden.“

Lau gibt hier den Aufenthalt Schencks in Düsseldorf summarisch mit 1697—1716 an. Da er 1697 schon eine Forderung über Rückstände in erheblicher Höhe an die Kasse hatte, muß sein Eintritt in die Dienste des Fürsten wohl früher liegen. Wenn wir Gargons und Laus Nachrichten aufeinander abstimmen, dann müßte Schenck ungefähr zu Beginn des Jahres 1696 nach Düsseldorf gekommen sein. Er war damals etwa 40 Jahre alt. Alfred Einstein hat sich gleichfalls bemüht, archivalische Nachrichten über Schenk in München zu finden. Er schreibt darüber in seinem Aufsatz *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher (1614—1716)* (SIMG IX, 1907/08, S. 410):

„Über den berühmten Gambisten Johann Schenck, der, obwohl in Amsterdam lebend, als Kammermusikus in Johann Wilhelms Diensten stand, habe ich weiter nichts finden können als die Nachricht, daß ihm am 17. Dezember 1700 der Kurfürst eine Wildsau als Geschenk sandte.“

Johannes Schenck wird dann weiter in dem schon oben genannten Manuskript Rapparinis aus dem Jahre 1709 erwähnt, das heute allgemein zugänglich ist (*Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf*. Hrsg. v. Hermine Kühn-Steinhausen, Düsseldorf 1958). Der Originaltext lautet an der betreffenden Stelle (S. 39/40 der NA, S. 83/84 des Originals):

„A ces excellentes plumes is ent faut ajouter une troisième choisie par Monseigneur même, et transportée de la Hollande depuis peu, pour rendre la harmonie complete, et son concert achevé. C'est Mons. Schenck natif d'Amsterdam, et de qui l'arc melodieux en se promenant sur une viole de gambe ne réleve pas des murailles come celui d'Amphion devant Thebes; mais engendre la douceur et le charme par le rapport simpatique que ses chordes tendues ont avec les sens, et les organes de l'oreille attentive des auditeurs extasiés, et sur les quels comme sur autant d'Esclaves acquis à sa vertu il domine agréablement. Personne n'a touché à cet Instrument avec plus de delicatesse que Lui. Cet Instrument chante sous ses notes; lorsque Lui décent, et remonte de la main tous les grades des modulations d'une seule arcade legère, ou lorsque ses doigts regulièrement andacieux courent, et volent, pour tout dire, de chorde en chorde avec une justesse si exacte; lorsqu'ils vont de touche a touché, ou de grade ou en les sautant de sorte, qu'il est capable de frapper d'étonnement quiconque pouvoit le suivre de l'oeil tout rapide qu'il est dans son mouvement; car pour le son qui est produit de l'atouchement de l'arc et de la Chorde s'ils se joignent ensemble au beau milieu d'un silence non interrompu ç'en est là quelque chose de si surprenant, qu'il n'y a pas tristesse qu'on n'oublie, ni de souci qui en empêche l'attention. J'exprimeray tout cela dans le distique qui sert de revers à sa medaille.“

*Da fessum curis animum, tu noster Arion,
Tange delim, mulces, allcis, inde raris.“*

(Zur Erläuterung dieses aus dem Zusammenhang gegriffenen Abschnittes sei bemerkt, daß Rapparini die hervorragenden Musiker am Hofe Johann Wilhelms II. mit den Federn eines Helmbusches vergleicht. Für jede bedeutende Persönlichkeit bei Hofe hat er eine Medaille entworfen und die Zeichnung seinem Manuskript beigelegt.)

Gerhard Croll, der das Rapparini-Manuskript musikgeschichtlich ausgewertet hat (*Musikgeschichtliches aus Rapparinis Johann-Wilhelm-Manuskript (1709)*, Mf. XI, 1958), und

dem ich auch den Hinweis auf die oben zitierte Arbeit Laus verdanke, weist darauf hin, daß „*der Herr Cammer-Rath Schenck*“ noch bei der Krönung Kaiser Karls VI. in Frankfurt am 22. Dez. 1711 anwesend war.

Damit sind die mir bekanntesten zuverlässigen Angaben über Johannes Schenck erschöpft. Erwähnenswert ist hier vielleicht noch eine Notiz, die Fritz Zobeley mitteilt (*Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege*. In Neujahrsblätter, hrsg. v. d. Ges. f. fränkische Geschichte, Heft XXI, 1949, S. 27): Der Hofkaplan und Kabinettmusikdirektor Johann Wilhelms II., Joseph Paris Feckler, der einen jungen Schützling des Joh. Ph. Franz von Schönborn namens Franz Hornbeck im Generalbaß und Cembalospiel unterrichtet, teilt dem Grafen in einem Brief vom Febr. 1708 mit, daß mit Horneck zusammen noch ein Scholar studiere, der ein unvergleichlicher Virtuos auf der Gambe sei, und es sei eine wahre Freude, den Eifer der beiden zu beobachten. Der Lage der Dinge nach kann sich das nur auf Johannes Schenck beziehen. Er war damals 52 Jahre alt!

Wenn uns Lau das Ende von Schencks Düsseldorfer Aufenthalt mit 1716 angibt, dann bleibt er uns einen schlüssigen Beweis hierüber schuldig. Am 8. Juni 1716 starb Johann Wilhelm II., und seine Kapelle wurde aufgelöst. Laus Annahme, daß Schenck bis dahin in Düsseldorf verblieb, ist aber das wahrscheinlichste. Eine Liste der Musiker aus dem Jahr 1717, die Lau in seiner *Geschichte der Stadt Düsseldorf*, Bd. I, 1921, S. 215 veröffentlicht, enthält Schencks Namen nicht mehr.

Über die letzten Lebensjahre Schencks sind wir dann bis heute auf Vermutungen angewiesen. Wie ich schon oben mitteilte, sind meine Bemühungen, seinen Tod in Düsseldorf oder in Amsterdam nachzuweisen, gescheitert. Ich halte seine Rückkehr nach Amsterdam, deren Annahme naheliegend war, weil mehrere alte Berichte besagen, daß er nach seiner Tätigkeit in Düsseldorf nach Amsterdam gegangen sei, nach meinen neuesten Nachforschungen für unwahrscheinlich. Sein Ableben in Düsseldorf ist durchaus möglich, auch wenn die uns erhaltenen Kirchenbücher nichts darüber aussagen. Im Sterbebuch der evangelisch-reformierten Gemeinde Düsseldorf steht Schencks Name nicht, obwohl dieses den ganzen in Betracht kommenden Zeitraum umfaßt. Es ist aber durchaus möglich, daß Schenck den Glauben seines Landesherrn angenommen hat und katholisch geworden ist, schreibt uns doch Rapparini (S. 34/35 der NA; S. 71—73 des Ms.), daß Johann Wilhelm eifrig bemüht war, hervorragende Männer seines Landes, die anderen Bekenntnisses waren, in den Schoß der katholischen Kirche zurückzuführen. Die bereits oben erwähnte Gertrud Schenck tritt als Patin bei einer katholischen Taufe auf. Wenn also Schenck katholisch geworden war und in Düsseldorf verstarb, dann müßte er im Sterbebuch der katholischen Pfarre St. Lambertus verzeichnet sein. Diese Pfarrei umfaßte die Innenstadt; ihre Aufzeichnungen beginnen aber erst 1740! Im übrigen ist es ja nicht zwingend, daß Schenck in einer dieser beiden Städte verstorben ist. In der Zeit der reisenden Virtuosen hat er möglicherweise nach dem Tode seines Kurfürsten anderweitig konzertiert. Auf einen Aufenthalt in Wien deutet das oben erwähnte Manuskript hin, das er dem Kaiser widmete (das Manuskript gilt als Autograph, wie mir Herr Hofrat Prof. Dr. Nowak liebenswürdigerweise mitteilte).

Wenden wir uns nun Schencks Kompositionen zu. Seine Werke sind, soweit bekannt, alle im Druck erschienen und größtenteils erhalten. Die in Wiesentheid, Oxford und Durham befindlichen Manuskripte mit Schenckschen Werken enthalten sämtlich Abschriften aus Opus 2 und 6. Nur das schon genannte Wiener Manuskript enthält u. a. 2 Sonaten für Viola da Gamba allein, die nicht in seinen gedruckten Werken nachzuweisen sind.

Der Titel von Schencks erstem Werk lautet: *Eenige Gezangen, uit de Opera van Bacchus, Ceres en Venus. Gesteld door Joan Schenk. Voor den Autheur t'Amsteldam, by d'Erfg. Paulus Matthysz, in't Muzyk-boeck, 1687*. Das Werk trägt keine Opuszahl, da es aber datiert ist und Schencks im folgenden Jahr erscheinendes Opus die Nr. 2 trägt, muß es Opus 1 sein. Das Werk ist dem Fräulein Catarina Elisabeth de Ruischer gewidmet und ent-

hält auf 72 Seiten in Typendruck 27 Arien, teils für Sopran, teils für Baß mit Basso continuo. Die Widmung ist für uns von besonderem Interesse und sei daher hier wiedergegeben:

„Me Juffrouw, Heden beleeven wy een eeuw, in dewelke de geene, die in aansien en middelen booven anderen uitmunten, meer den naam van eenige weetenschappen, dan wel hare kennisse beminnen. Dit is eene eersugtigheid, die aan goede kunsten schadelijk is: want onervarene behaalen by sulke lieden de lof en dankbaarheid, dewelke aan waardiger Meesters toekomt: ende deese baatsugtige blussen aldus in goede Geesten geheel uit de lust en yver, die andersins gesonde Verstanden aanprikkelten mogte tot nadere onderzoekingen van't geene sy van te vooren nooit wel begreepen hadden.

Maar van uwe Eed. Braave Juffer, mag men met waarheid seggen, dat uw Verstand en kennis, soo wel in de Sang-Kunst, als in de handeling van't Clavier en Viool di Gamba, gevoegd synde by het ryp en deftig Oordeel, 't geen uwe Ed. veld in alle saaken de Musicale Oeffeninge betreffende, verdienen niet alleen de verwonderinge van eenige gemeene Liefhebbers, maar den roem ende d'achtinge van de grootste Meesters in onse Kunst.

Ik kan my dienvolgens verseekerd houden, dat het aan uwe Eed. behaagen sal, dat ik dese nieuwe Gesangen by my gesteld synde ten gebuike van onse Duitse Opera, die wy d'eerstmaal op het Amsterdamse Schou-Tooneel vertoont hebben aan uwe Eed. voor alle anderen opdraage; als dewelke seekerlyk soodanige Begaafdheeden overvloediglyk besitt, die qualyk-gesinde sullen afschrikken, om onregtvaardige Vonnissen uit te spreken, soo wel tot naadeel van het Werk, als van den Vinder en Maaker van het selve.

Dese Gunst-bewysinge, die ik my van uwe Eeds. zeedige Kunst-Liefde belooven derf, sal een eindeloose verpligtinge zyn, dat ik alle vlyd aanwende, om te blyven, Verstandige en Voornaame Juffer, Uwe Eeds. Onderdaanigsten Dienaar Joan Schenk.

*Amsteldam den 26. van
Lentemaand, 1687.“*

Aus diesem Vorwort erfahren wir, daß Schenk sich tätig um die Einführung einer niederländischen Nationaloper bemüht hat. Wenn er hier „*van onse Duitse Opera*“ spricht, so ist hier mit „*duits*“ niederdeutsch, also holländisch gemeint, denn die Texte der Oper sind selbstverständlich holländisch. Prangert Schenk hier noch den Kunstsnobismus der reichen Amsterdamer Kaufleute an, so widmet er sein nächstes Werk eben diesen, um schließlich in Op. 7 offen einzugestehen, daß auch er durch diese Kreise reich unterstützt worden ist. Opus 2 lautet: *Tyd en Konst-Oeffeningen*. Es besteht aus zwei gestochenen Stimmheften von 37 bzw. 23 Seiten für die Viola da Gamba-Stimme und den Generalbaß. Die Titelseite, eine kunstvoll ausgeführte allegorische Darstellung mit musizierenden Engeln, trägt den Vermerk: „*Dese Sonaten worden best gespeelt mit twe Violen di Gamba ook wol met een Bas of Bas-Continuo.*“ Die Widmung lautet:

„Aan d'Eedele en Groot-agtbare Heeren de Hr en Mr Jakob Boreel, Hoofd-Officier, als mede de Hr en Mr Nicolaas Witsen, regerend Burgermeester van de wyt-beroemde koopstadt Amstredamme, liefhebbern en Begunstigers der ooveraangenaame Sang en Speel-Konst, worden dese uytgevondene Tyd en Konst-Oeffeningen met een onderdanige en pligtschuldige toegenegenheid opgedragen door haar Eed' Grot-agtb' ootmoedigsten dienaar Joan Schenk. M.D.C.LXXXVIII. Opera seconda.“

Außer dieser Auflage ist noch eine weitere bekannt, die einen Vermerk ihres Stechers enthält: „*Gravé par pierre Pickaert.*“

Das Werk enthält 15 Suiten für Viola da Gamba mit Basso continuo. Die meisten dieser Suiten sind vom Typ der Kammersonate mit den für sie eigentümlichen Sätzen. Einige sind nach dem Aufbau der Kirchensonate gestaltet oder vermischen beide Typen. Alle Sonaten haben als Einleitung Preludien, Canzonen oder Ouverturen von bisweilen erheblicher Länge. An das Soloinstrument stellen die Kompositionen sehr hohe Anforderungen,

ohne daß ihr musikalischer Gehalt dem immer voll entspräche. Schencks spätere Gambenkompositionen sind ausgereifter; wenn der Komponist dann hohe Anforderungen an die Spieltechnik stellt, wie zum Beispiel in dem prächtigen vierten Satz von Op. 9, Nr. 1, dann kommen sie auch der Komposition zugute. Für die Aufführungspraxis ist der Hinweis auf der Titelseite interessant. Schenck genügt es durchaus, die Sonaten von einer zweiten Gambe oder einem Violone begleitet zu wissen. Das Akkordinstrument erwartet er mehr beiläufig. Eine Neuauflage des Werkes wäre trotz gewisser Mängel wünschenswert.

Schencks drittes Werk war vor dem letzten Weltkrieg noch als *Unicum* in der Berliner Singakademie vorhanden. Es ist im Kriege zerstört worden oder abhanden gekommen. Glücklicherweise hat Herr Prof. E. H. Meyer, Berlin, sich vor dem Kriege Photographien der Titelseiten und vierer Sonaten angefertigt, die er mir liebenswürdigerweise zur Verfügung stellte. Leider sind die Aufnahmen technisch unzureichend, so daß es mir nur mit Mühe gelang, zwei Sonaten des Werkes zu spartieren. So war aber wenigstens ein Einblick zu gewinnen. Der Titel von Opus 3 lautet:

Il Giardino Armonico consistente in diverse sonate a due Violini, Viola di Gamba e Basso Continuo. Opera Terza. Dal Signor Giovanni Schenk offerte dalle (unleserlich) Le Signore Giorgio van Hamstede, Lorenzo Eppenhof, Antonio Rvtgerz. (unleserlich) Amedeo Le Chevalier, Amsterdam (und anscheinend noch andere unleserliche Verlagsorte) 1691.

Die Jahreszahl ist deutlich lesbar. Soweit die Reste einen Einblick in das Werk erlauben, enthielt das Opus Triosuiten, wie sie in der zweiten Hälfte des 17. Jh. in Deutschland und bei den Niederländern üblich waren. Die noch vorhandenen Suiten erinnern stark an ähnliche Werke von Reinken, Carolus Hacquart in dessen *Harmonia Parnassia* und Philipp van Wichel mit seinem *Fascicvlvs Dvlcedinis*. Gelegentlich treten die einzelnen Streicher zu kürzeren Soli heraus. Auch die Viola da Gamba, die sonst mit dem Bc. geht, macht hiervon keine Ausnahme. Sie bleibt aber dann homophon, vermeidet die Scheinpolyphonie und überläßt die Stützung durch Akkorde dem Bc.

Opus 4, leider nur unvollständig erhalten, trägt den Titel:

C. van Eekes Koninklyke Harpliederden. Vercierd met Hondert en Vyftig nicuwe Arien. Névens een Konstig Prae- en Postludium. Gecomponeerd door den wydberoemden Muzicyum Joan Schenk (opera quarta). Geschikt om te kunnen zingen of spēlen, met een of twee stemmen, als ook met, of zonder Violen en Basso Continuo. In V Partyen. Gedrukt voor den Auteur, worden ook verkogt by de Erfgenâmen van J. Lescaijle, tot Amsterdam, op de Vygendam.

Über die Besetzungsmöglichkeiten gibt ein Teil des Vorwortes Auskunft:

„Verder droegen wy goede zorge, om het muzyk zoo gemakkelyk te laten mâken, dat gemeene liefhebbbers, 't zelve zonder groote moeite, wel zouden kunnen leeren. Wy lieten't ook, ten dienste der geoeffende in blas'- of- snaar-instrumenten, op de ordinaire G- of Speel-sleutel stellen. Gelykwe dat (tot voltoojinge) déden schikken in vyf partyen: namentlyk; de bóvenstem, zang-bass', basso-continuo en twee Violen, en déden alles daar heen rigten, dat men de bóven-stem, alleen, zoude kunnen zingen of spēlen, en ook met de Zang-bass' en Basso continuo, het zy dan of met of zonder de violen. De bóvenstem is op haar zelve altyd goed, zonder d'andere partyen, behalven in het præ- en- post-ludium, daar moeten alle de partyen te zamen en by malkander, in ordere haar werk doen, gelyk in alle recitativen of t'Zamensprâken, gemeenlyk geschied.“

Von den hier erwähnten fünf Stimmbüchern sind nur noch die beiden Singstimmen, diese vollständig, erhalten. Die Instrumentalstimmen fehlen völlig. Es ist daher kaum möglich, sich ein rechtes Bild von dem Gesamtwerk zu machen. Immerhin ist erkennbar, daß die einzelnen Arien durchweg homophon gehalten sind. Einige derselben werden durch instru-

mentale Vorspiele eingeleitet. In großem Stil ist das Postludium gehalten. Es beginnt mit einer instrumentalen Simphonia, dann folgen einander mehrfache Baß- und Sopransoli, von Ritornellen umrahmt, und schließlich endet der Satz mit einem groß angelegten Amen als Chor- und Instrumentalfuge. Hierbei werden an die Sänger ziemliche Anforderungen gestellt. Erwähnenswert ist eine dem Werk vorangesetzte „*Verklaringe der Konst-woorden*“, die ich hier mitteilen möchte:

<i>Praestissimo; Capella</i>	't aller radste	(am allerschnellsten)
<i>Presto</i>	wat langzamer	(etwas langsamer)
<i>Allegro</i>	ras of hel vrolyk	(rasch oder sehr fröhlich)
<i>Vivace</i>	langzamer als Allegro tog	(langsamer als allegro, doch lebendig und fröhlich)
<i>Uno poco vivace</i>	levendig en vrolyk	(ein wenig lebendig)
<i>Grave</i>	een weinig levendig	(ein wenig lebendig)
<i>Grave</i>	Groots, deftig	(großartig, feierlich)
<i>Adagio</i>	Langzaam	(langsam)
<i>Largo</i>	breed, tog langzaam	(breit und langsam)

Das Werk ist ohne Datum erschienen, doch läßt es sich unschwer in etwa zeitlich festlegen. Dem Vorwort Eekes folgt eine *Eerkron* verfaßt von Caspar Brandt. Dieses Lobgedicht auf den Dichter der königlichen Harfenlieder und deren Komponisten ist auch als Sonderdruck erschienen: *t' Amsterdam by Gerrit Slaats, Boekverkooper op de Schager Markt, 1694*. Da die *Eerkron* kaum vor der Ausgabe der *Koniklyken Harpliederer*, sondern zugleich oder etwas später erschienen sein dürfte, können wir die Herausgabe von Schencks Opus 4 1693 oder 1694 ansetzen. Als Notenausgabe hatte diese Ausgabe zu jedem Harfenlied nur eine Strophe Text unterlegt. Da die meisten dieser Lieder aber eine ganze Anzahl von Strophen umfaßten, ließ Eeke 1698 noch ein Textbuch erscheinen, das alle Verse enthielt: *t' Amsterdam by Cornelys van Hogenhuysen, 1698*.

Schencks Opus 5 ist die Vertonung des Hoheliedes Salomonis in der Umdichtung durch Mattheus Gargon. Textteil und Notenteil sind zu einem Band vereinigt, haben aber etwas verschieden lautende Titel. Der Titel zum Notenteil dieses Werkes lautet:

Zang-Wyze op M: Gargons Uitbreiding over't Hooglied Salomons. Door Joan Schenk, Kamer-musicien, Kamer-dienaar, en Commissaris van syn Ceurvorstelyke Doorluchtigheid van de Paltz &c., &c., &c. Vyfde Werk.

Das mir vorliegende Exemplar ist eine spätere Auflage: *te Amsterdam, By Salomon Schouten, Boekverkooper, in de St. Luciesteeg, 1724*. Der Druck selbst ist unverändert aus der Erstausgabe übernommen und trägt unter dem Vorwort die Jahreszahl 1697. Das Werk ist in Typendruck hergestellt und enthält neben einer Einleitungsarie 62 Gesänge für eine Singstimme und Basso continuo und umfaßt rund 30 Text- und 95 Notenseiten. Hier möchte ich gleich eine Richtigstellung einfügen, die sich auf eine Mitteilung von E. W. Moes bezieht, daß Schenck auch das Werk *Nut Tyd-Vrdrif* von M. Gargon vertont habe. Dieses Werk ist in drei Auflagen erschienen: 1. Auflage 1686 bei Mattysz; 2. Auflage 1696 ebenfalls bei Mattysz und ein Nachdruck der 2. Auflage bei Schoonenburg. Moes' Angaben beruhen auf einem Irrtum. Gargon hat in diesem Werk die Psalmen Davids, das Hohelied Salomons und die Sinnsprüche Salomons in holländische Verse gebracht. Aber nur die Psalmen sind mit Melodien versehen, welche van der Meer komponiert hat. Das Hohelied und die Sinnsprüche sind unvertont. In der zweiten Auflage entschuldigt Gargon in seinem Vorwort das Fehlen der Melodien für das Hohelied damit, daß er eine besondere, von Schenck vertonte Ausgabe des Hoheliedes vorbereitet habe: „*In't Hooglied zoud ik veel te veranderen hebben, maar door dien ik dat voortreflyk lied Zangs-wyze heb uitgebreid, en zo haast de wydvermaarde Herr Schenck dat op aangename en gevoeglyke wyzen gebragt heeft, U. E. zal mededeilen, heb ik hier niets daar in willen veranderen.*“ Der gleiche Satz

ist im dritten unveränderten Nachdruck enthalten, nicht aber in der ersten Auflage. Das Vorwort der zweiten Auflage ist mit dem Datum 2. Februar 1696 unterzeichnet. Gargons Mitteilung bezieht sich also nicht auf *Nut Tyd-Verdryf*, sondern auf das dann auch im folgenden Jahr als Schencks fünftes Werk erschienene Hohelied Salomons.

Schencks Opus 6, die *Scherzi musicali* sind sein allem Anschein nach am weitesten verbreitetes Werk gewesen. Von ihm sind uns nicht nur die meisten noch vorhandenen Drucke erhalten, sondern auch mehrere Manuskripte, die Abschriften aus diesem Opus enthalten. Der vollständige Titel des Werkes lautet:

Scherzi muzicali per la Viola di Gamba con Basso Continuo ad libitum / da Giovanni Schenk, Opera sesta. A Amsterdam Chez Estienne Roger Marchand Libraire. — Die Dedicatio lautet: „Scherzi musicali per la Viola di Gamba con Basso continuo ad Libitum Dedicati Alla Serenissima Altezza Elettorale Giovanni Guglielmo / Per la Gratia di Dio Conte Palatino del Rheno. Areitesiere & Elettore del Sacre Rom. Imperio, Duca di Bavara, Guiliers, Cleves, e Berghes. Cō di Veldents, Sponheim, della Marca, Ravensberg, & Moers, Signore die Ravenstein & & Dal suo Devotissimo Servo Giovanni Schenck / Musico di Camera, Commissario & Cameriere di Sua Serenissima Altezza Elettorale. Opera Sesta.“

Das Werk enthält 101 Suitensätze, die nach Tonarten gruppiert sind und sich nach der Satzfolge unschwer in 14 Suiten einteilen lassen, wie dies auch in der Neuausgabe durch Leichtentritt geschehen ist. Wasielewskis Angaben in seiner 1911 erschienenen *Geschichte des Violoncells* über das Werk sind zum Teil unrichtig.

Der Titel des Opus 7 lautet:

Suonate a Violino e Violone o Cimbalo, Consacrate A Illustrissimo Signore Ionas Witsen, Secretario della Citta di Amsterdam. Da Giovanni Schenck, Musico di Camera Commissario e Cameriere di S. A. E. Principe Palatino del Rheno. Opera 7^{ma}. Amsterdam Chez Estienne Roger Marchand Libraire.

Jonas Witsen, dem dieses Werk gewidmet ist, war von 1693 bis 1712 Sekretarius der Stadt Amsterdam. Die Widmung lautet:

„Illustrissimo Signore! Sono Costretto di dedicarle un opera la quale per essere si tenue non deve aquistare il minimo lustro dal merito de V^{stra} Sro Imo gia che da se Stessa non deve aspettarlo. Essendo stata fatta in fretta per principianti, e non per essere data al Publico al di cui giuditio non estante il Stampatore Contro mio genio vuole espounerla. non Sara questa dedicatione nuova a V^a S^a I^a gia che la feci. Sono alcuni anni quando era nascosta. Sotti gli caratteri di una semplice penna, il favore con il quale fu riceuuta in quel tempo, mi fa Sperare che questa publica dedicatione non le Sara discara; Servendo principalmente per dimostrare a tutto il mondo la mia riconoscenza a gli molti favori riceuuti da V. I. S. in molti riscontri e che sono con ogni ossequio di V. S. Illustrissima Humilissimo & obligatissimo Servitore Giovanni Schenck.“

Das Werk enthält in zwei Stimmheften 18 Kompositionen für Violine mit Generalbaß, größtenteils Suiten, aber auch Capriccios, Fantasien und ein Adagio mit Variationen, die nicht von Suitensätzen gefolgt sind. Es ist reich an technischen Schwierigkeiten für den Geiger. Brillante Akkordbrechungen, Passagenwerk und reiches Doppelgriffspiel verweisen es in die Nähe von Baltzar und Strungk. Der musikalische Gehalt läßt eine Neuausgabe wünschenswert erscheinen, um die Stücke wieder allgemein zugänglich zu machen. In seinem Vorwort bezeichnet Schenck selbst die Sonaten als Werke eines Anfangenden, die schon vor mehreren Jahren entstanden seien und welche er ursprünglich nicht habe veröffentlichten wollen. Ganz offensichtlich war Schenck dem Stadtsekretarius Jonas Witsen für früher erwiesene Förderung zu Dank verpflichtet. Nun, da er eine angesehene Stellung bei Hofe einnahm, gab er die schon früher komponierten Sonaten in Druck und widmete sie seinem früheren Mäzen als sein siebentes Werk. Wir dürfen darin ein sicheres Zeichen erblicken, daß

Schenck seine Werke nach der Reihenfolge der Drucklegung und nicht nach der Reihenfolge der Entstehung nummerierte. Dies ist für die Datierung der ohne Jahr erschienenen Werke, also ab Op. 6 von Bedeutung.

Schencks achtens Opus, *Le Nymphé di Rheno*, enthält in zwei Stimmheften zwölf Suiten für zwei Gamben allein ohne Basso continuo. Der vollständige Titel des Werkes lautet:

Le Nymphé di Rheno / Per due Viole di Gamba Sole / Dedicate Alla Serenissima Altezza Elettorale Giovanni Guglielmo (es folgen die vielen Titel seines Herrn, Schencks Name und seine Berufsbezeichnungen, alles wörtlich wie in Op. 6) *Opera Ottava. A Amsterdam Chez Estienne Roger, Marchand Libraire.*

Da das Werk in einer von mir besorgten Neuausgabe als Bd. 44 des Erbes Deutscher Musik allgemein zugänglich ist, kann hier eine weitere Besprechung entfallen.

Das nächste Werk Schencks trägt den Titel:

L'Echo Du Danube contenant six Sonates, dont les deux premieres sont a une Viole de Gambe et une Basse Continüe; Les deux suivantes a une Viole de Gambe et une Basse Continüe ad Libitum; et les deux dernieres a une Viole de Gambe seule. Dedié a son Excellence, Monsieur Le Baron De Diamantstein. Conseiller intime, Grand Chambelan, Grand Fauconnier et Surintendant de la Musique de son Altesse Electorale Palatine &c. par Jean Schenck, Commissaire, homme de Chambre et Musicien de Chambre de S. A. Electorale Palatine, IX^e Ouvrage. A Amsterdam chez Estienne Roger, Marchand Libraire.

Ein späterer Nachdruck erschien in Paris bei Le Clerc und Boivin. Wie ich im kritischen Bericht der Neuausgabe von Schencks Op. 8 begründete, muß die Erstauflage von Op. 9 vor 1706 erschienen sein, der Pariser Nachdruck nach 1750, da auf der Innenseite des Umschlags ein Verlagsverzeichnis u. a. die Sonaten für Flöte und Bc. von Martin Friedrich Cannabich aufführt, die nach K. M. Komma, Artikel *Cannabich* in MGG, um 1751 erschienen sind. *L'Echo Du Danube* ist das einzige Werk Schencks, das (in beiden Ausgaben) in Partitur gedruckt ist. Es enthält ohne Zweifel die wertvollsten der erhaltenen Kompositionen Schencks für die Gambe. Eine Neuausgabe des Werkes ist durch den Verfasser als ein Band des EDM in Vorbereitung (zusammen mit Höfflers *Primitiae Chelicae* und den zwei Sonaten Schencks für Viola da Gamba allein aus dem Wiener Autograph, die nicht in Op. 9 enthalten sind).

Das letzte Werk Johannes Schencks, sein Opus 10, ist leider verlorengegangen. Erhalten ist lediglich eine sorgfältige Abschrift der vor dem Krieg in Berlin aufbewahrten Basso continuo-Stimme, durch welche wir über das Werk in etwa informiert werden:

Les Fantaisies Bizarres De La Goutte / contenant XII Sonades pour une Viole de Gambe seule avec la Basse Continue, ou avec une autre Viole de Gambe ou Theorbe. Dediées à Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Prince Joseph, Charles, Emanuel, Auguste, Comte Palatin du Rhyn de Sulzbach; Chevalier de L'Ordre de St. Hubert & Colonel d'un regiment d'infanterie de S. A. E. Palatine &c. &c. &c. par son trez Humble et trez obeissant Serviteur Jean Schenck, Conseiller de la Chambre des Finances, Commissaire Receveur de la lincence, Homme de Chambre & Musicien de la Chambre de Son Altesse Serenissime Monseigneur l'Electeur Palatin. Dixieme Ouvrage. A Amsterdam Aux depens d'Estienne Roger & Le Cene Libraire. N^o. 22.

Da es das letzte Werk unseres Komponisten ist, wäre eine Bestimmung des Ausgabejahres von großem Wert. E. W. Moes glaubt, das Werk erst um 1715 ansetzen zu müssen, weil der Prinz von Sulzbach, dem es dediziert ist, 1694 geboren wurde und in der Widmung bereits Oberst eines Infanterieregiments ist. Wenn man annimmt, daß ein Oberst mindestens 21 Jahre alt sein muß, hat Moes gute Gründe für seine Schätzung. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß Johann Wilhelm II. als Kurfürst nächst dem Kaiser und dem Kurfürsten von Böhmen der ranghöchste Fürst in Deutschland und der Onkel des Kaisers war. Da Johann Wilhelm keine männlichen Erben hatte, bestimmte er seinen Verwandten, eben diesen Prinzen

Joseph von Sulzbach zu seinem Nachfolger und erzog ihn für diese Aufgabe an seinem Hofe. Es ist daher durchaus möglich, daß dem Prinzen schon in jüngeren Jahren aus Repräsentationsgründen der Rang eines Obersten verliehen wurde. Das Kriterium ist daher für eine Zeitbestimmung in unserem Fall unbrauchbar. Als einigermaßen sicher darf man sagen, daß das Werk nach 1710 erschienen sein muß, weil Schenck in diesem Jahr (nach Lau) Hofkammerrat wurde. Möglicherweise läßt sich die Herausgabe nach der Verlagsangabe und der Nummer besser bestimmen, doch fehlen mir dafür genaue Unterlagen.

Wie die Bc.-Stimme erkennen läßt, entfernt sich Schenck in seinem letzten Opus immer mehr von der überlieferten Form der Suite zugunsten freier Formen. Fugierte Sätze, Elemente der Kirchensonate überwiegen die Tanzsätze. Im Tempo frei zu nehmende Auszierungen der Baßstimme sind nicht selten. Es ist sehr zu bedauern, daß wir das anscheinend fortschrittlichste Werk des Komponisten nicht mehr erhalten haben.

Es bleibt mir noch als letztes, auf das schon einige Male erwähnte Manuskript Schencks einzugehen, das in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien unter dem Signum Cod. 16 598 aufbewahrt wird. Es enthält auf 41 Seiten 6 Sonaten für Viola da Gamba, teils mit, teils ohne Basso continuo. Die Sonaten Nr. 1, 2, 3 und 6 sind mit den Sonaten Nr. 2, 3, 1 und 5 aus Op. 9 identisch. Die vierte Sonate des Manuskripts ist mit Op. 9, Nr. 6 in einigen Sätzen übereinstimmend, und die fünfte Sonate des Manuskripts schließlich ist neu und in keinem Druckwerk enthalten. Die handschriftliche Widmung lautet:

„Sacra Real Maestà. Dai Lampi, dai fragori, dai Tuoni di fiamme diluvanti, dè con cavi brunti, dei Globi volanti ri suegli aba la mia Musa vienne à cantar de L'Eroiche gesta di V:ra Sac: Real: M:sta. Le Gloriose vittorie: Mà, se sogno non è, pare a Lei di sentire tra'l Modular tributarie cadenz, Le cadute dell' atterrate mura ancora, onde sbigottita da le minaccie d'un Aquilla fulminante, mentre cerca vicouero nel Tempio di vostra Gloria, ecco all' Alloro dell' August:mo suo Apollo de la divota Cetra, L'umile il Plettro in voto appende. Di v:ra Sacra Real M:sta: umilmo e Div:mo Ser:vo Giovanni Schenck.“

Wir wissen nicht, welchem Kaiser das Manuskript gewidmet ist und können es daher kaum zeitlich bestimmen. Der in einem unmöglichen Italienisch gehaltene überschwengliche Text, der von heldenmütigen Taten und ruhmreichen Siegen des Kaisers spricht, könnte gut auf die Türkensiege Leopolds I. gemünzt sein (bis 1705). Dieser war ein sehr musikliebender Herrscher, dessen dritte Gemahlin Eleonora eine Schwester Johann Wilhelms II. war. Wenn wir einmal den Titel von Opus 9 *L'Echo Du Danube* wörtlich auffassen und die Sonaten aus in einem Besuch in Wien an der Donau empfangenen Anregungen entstanden sein sollten, dann dürfen wir in dem Manuskript die Urschrift von Opus 9 sehen, auch wenn sich der Inhalt etwas verschoben hat. In diesem Falle müßte das Manuskript Leopold I. zugehört sein. Gegen diese Annahme spricht die Tatsache, daß es nicht die Signatur der Musikbibliothek dieses Kaisers enthält. Der Direktor der Österreichischen Nationalbibliothek, Herr Hofrat Prof. Dr. Nowak, hält es aus diesem Grund für wahrscheinlicher, daß es Kaiser Josef I. (1705—1711), einem Sohn der Elenora, zugeeignet wurde. Auch Kaiser Karl VI., gleichfalls ein Sohn der Elenora, bei dessen Krönungsfeierlichkeiten Schenck anwesend war, erscheint als Widmungsträger nicht ganz ausgeschlossen. In den beiden letzten Fällen, ganz besonders aber für Karl VI., paßt die Widmung nicht recht, da von kriegerischem Ruhm kaum die Rede sein kann.

Wenn wir das Erscheinungsjahr der Opera 6 bis 10 ungefähr bestimmen wollen, so besteht nach den bisherigen Darlegungen kein Zweifel, daß wir Opus 6 bis Opus 9 in die Zeit von 1698 bis 1705 einzuordnen haben, wobei aber zu beachten ist, daß Op. 7 schon früher, vermutlich Ende der 80er Jahre, entstanden sein wird. Wasielewskis Vermutungen über das Erscheinungsjahr von Opus 6 werden damit hinfällig. Opus 10 haben wir dann mit etwas größerem zeitlichem Abstand nach 1710 anzunehmen.

Die Übersicht über die Werke Johannes Schencks möchte ich mit einer Liste wenigstens eines Fundortes für jedes Werk beenden:

Opus 1 und 10:	Gemeentemuseum 's-Gravenhage
Opus 4 und 5:	Koninklijke Bibliotheek, 's-Gravenhage
Opus 2, 1. Aufl., Opera 6, 7, 8 und 9, 1. Aufl.:	Cathedral Library, Durham
Opus 2, 2. Aufl. (auch Op. 6):	Bodleian Library, Oxford
Opus 9, 2. Aufl.:	Bibliothèque Nationale, Paris

Es bleibt zum Schluß noch der Versuch einer Würdigung der Persönlichkeit Schencks, seines Könnens und seines Schaffens. Wir dürfen in ihm ein typisches Kind seiner Zeit sehen, einen Künstler, der es durch Fleiß, Tüchtigkeit und Intelligenz zu einer sehr angesehenen Stellung brachte und der sowohl durch sein Instrumentalspiel als durch seine Kompositionen in dem Kulturraum, der damals die Welt bedeutete, höchste Geltung erlangte. Sein durch jugendlichen Eifer getragener Einsatz für nationale Belange, seine Verachtung für die äußerlich um Bildung besorgt scheinenden wohlhabenden Kaufleute macht ihn uns sympathisch, auch dann, wenn er später mit zunehmendem Alter sich bewußt oder unbewußt in das Gefüge seiner Umgebung mit ihren Fehlern und Vorzügen einordnet. Seine recht hohen Titel, die er um 1710 erworben hat, beweisen uns, daß Schenck nicht nur als Musiker für seinen Kurfürsten etwas leistete, sondern auch als Beamter bei Hofe — nach Lau gehörten die Kammerräte zu den ranghöchsten Beamten — seinen ihm anvertrauten Aufgaben durchaus gewachsen war. Auch wenn wir die vielen Lobpreisungen über Schencks Gambenspiel ihres barocken Beiwerks entkleiden, bleiben noch genügend Tatsachen, die ihn als einen Künstler auf der Gambe ausweisen, wie ihn das europäische Festland bis dahin noch nicht hervorgebracht hatte. Neben Rapparinis schon mitgeteiltem Bericht und den von Moes erwähnten Lobpreisungen Casper Brands, Lambert Bidloos und Katharina Lescailljes beweist uns das auch das Vorwort zu Jean Snep's Suiten für Viola da Gamba und Basso continuo, die um die Jahrhundertwende bei Roger erschienen:

„De bettovenrende Streeken Waar Meede den Grooten Schenck syne Viool di Gamba Streeld Myn voor Eenige jaren in de Aandagtige Ooren Geklonken Hebben. Myn Aange-moedigd om dat Zielroerend jstrument Wanneer het door soo Meesterlyke Vingeren Werd Beneepen in Handen te Nemen en Schoon de Plaatzten daer de Hyn Hebbe Opgehouden. Myn de Gelegenthyd Benomen om Onderwesen te Werden Van Sulke Welke sich door Haare Konst Vereeuwige.“

Neben den Zeugnissen seiner Zeitgenossen sprechen noch heute seine Kompositionen für sein Können auf der Gambe. Gleich in seinem ersten Werk für sein Instrument, den *Konstoeffeningen*, verlangt Schenck eine Beherrschung der Technik, wie sie bis dahin kein kontinentaler Komponist gefordert hatte. Lediglich die Engländer hatten, auf Ferrabosco fußend, durch William Young, Daniel Norcum (Nercum) und besonders Henry Butler vor allem in den Divisions für die Gambe eine gleich hohe Spielkunst entwickelt, wie sie Schenck nun bei der Suite anwandte. Auch in Frankreich war zwar das englische Beispiel auf fruchtbaren Boden gefallen, doch gefiel sich die Generation, die Schenck hätte als Vorbild dienen können (Du Buisson, Demachy, St. Colombe le père), in kleinen Suitensätzchen, die zwar wohlklingend waren, deren Technik aber anspruchsloser war, als sie schon ein halbes Jahrhundert zuvor Ferrabosco verlangt hatte. Erst Schencks Altersgenosse Marin Marais entwickelte etwa zugleich mit ihm und etwas später eine ebenso hoch stehende Technik des Gambenspiels, blieb aber formal den „Pièces“ bis an sein Lebensende verhaftet.

Wenn wir daher die Frage nach den Lehrern Schencks stellen, so dürfen wir annehmen, daß es Engländer gewesen sind. Amsterdam besaß um diese Zeit eine recht ansehnliche englische Kolonie, und wir wissen, daß um die Zeit des Commonwealth eine stattliche Zahl von eng-

lischen Musikern die Insel aus politischen oder religiösen Gründen verließ, um auf dem Kontinent Zuflucht zu suchen. Doch werden wir hierin auf Vermutungen angewiesen bleiben, weil kaum anzunehmen ist, daß darüber in den Archiven noch etwas auftaucht.

Die Weiterentwicklung des Gambenspiels durch Johannes Schenck ist jedenfalls bedeutend und beachtenswert. Daher ist die abwertende Kritik Wasielewskis unverständlich, wenn er schreibt, seine Gambensätze seien in musikalisch künstlerischer Hinsicht mittelmäßig und seine sogenannten Fugen seien unkorrekt. Meines Wissens ist Schenck der erste Komponist gewesen, der Fugen für eine Viola da Gamba allein gesetzt hat. Dabei ist aber zu berücksichtigen, daß das Instrument aus seinen Möglichkeiten heraus Kompromisse in der Form verlangt, um spielbar zu bleiben. So betrachtet, sind gerade Schencks Fugen seine Meisterwerke. Wenn Wasielewski weiter schreibt, daß Schencks Gambensätze keinen Vergleich mit den gleichzeitigen Violinkompositionen Corellis aushalten, dann müssen wir ihm nur deshalb zustimmen, weil es dabei nichts zu vergleichen gibt. Jedes künstlerische Werk ist ein Produkt aus Talent, Zeit und Umgebung. Aus diesen Faktoren hat Johannes Schenck uns ein Werk hinterlassen, welches der Beachtung wohl wert ist.

Zur Vorgeschichte der Lieder ohne Worte von Mendelssohn

VON DIETER SIEBENKÄS, BERLIN

Seit Willi Kahls Arbeiten zur Geschichte des lyrischen Klavierstückes¹ findet man in der Literatur mehrfach die Feststellung, daß Wilhelm Tauberts op. 16, die unter dem Titel *An die Geliebte. Adt Minnelieder für das Pianoforte* in Berlin o. J. bei Westphal erschienenen lyrischen Klavierstücke, Mendelssohn die entscheidende Anregung zur Veröffentlichung seiner ersten Lieder ohne Worte gegeben habe². Nach Willi Kahl³ entstanden die Lieder ohne Worte des ersten Heftes bis 1832, während Tauberts op. 16 angeblich 1831 erschien. Kahl stützt sich auf zwei Briefe Mendelssohns aus dem Jahre 1831, die an Wilhelm Taubert selbst⁴ und an Eduard Devrient⁵ gerichtet sind. In beiden äußert Mendelssohn seine Begeisterung über Lieder Tauberts. Den Schluß, daß es sich bei diesen Liedern um Tauberts op. 16 handelt, kann Kahl aus folgendem Grunde ziehen: Taubert hat über jedes seiner Minnelieder op. 16 ein literarisches Motto gesetzt, eine Gedichtstrophe oder einzelne Verse, die die Stimmung des Stückes angeben. Über Nr. 6 stehen die beiden Schlußzeilen von Wilhelm Müllers *Der Neugierige*: „Will's ja nicht weiter sagen, Sag', Bächlein, liebt sie mich?“ Auf diesen Text bezieht sich Mendelssohn in seinem Brief an Devrient, was Kahls These zu bestätigen scheint. Mendelssohn schreibt⁶: „Das Ende vom Bächlein, ‚sag', Bächlein, liebt sie mich?', wo der Bach immer nickt und sagt ‚o ja', ist wunderlieb.“

Zunächst ist befremdend, daß Mendelssohn in seinen Briefen mit keinem Wort erwähnt, daß es sich nicht um Lieder im üblichen Sinne, sondern um reine Klavierstücke handelt, die als Lieder bezeichnet sind. Das wäre doch bemerkenswert gewesen, wenn ihn diese Kompositionen so angeregt haben sollen. Noch schwerwiegender ist, daß die Opuszahl von Tauberts Sammlung auf eine Veröffentlichung um 1834 schließen läßt⁷, nicht 1831, wie Kahl annimmt, und

¹ In diesem Zusammenhang ist besonders der Aufsatz *Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte*, ZfMw III, 1920 bis 1921, S. 459–469, von Bedeutung.

² Kahl, a. a. O. S. 460 ff.: Walter Georgii: *Klaviermusik*, 3. Aufl. Zürich-Freiburg/Br. 1950, S. 291; Helmuth Hopf: *Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns*, Diss. Göttingen 1958 (maschinenschr.), S. 164; Kurt v. Fischer: *Klaviermusik*. MGG Bd. 7, Sp. 1156.

³ a. a. O. S. 463.

⁴ *Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830–1832*, hrsg. von Paul Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig 1861, S. 253 ff.

⁵ Eduard Devrient: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 112 ff.

⁶ a. a. O. S. 121.

⁷ Vgl. die Datierungen benachbarter Opera im Werkverzeichnis des Artikels *Wilhelm Taubert* bei Ledebur: *Ein Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861.

tatsächlich erscheint Tauberts op. 16 in der Hofmeister-Bibliographie erstmalig im *Musikalisch-literarischen Monatsbericht* . . . für das Jahr 1834, und zwar in Nr. 7/8 (Juli/August), S. 59. Es handelt sich somit keinesfalls um Tauberts op. 16, das Mendelssohn begeisterte, will man nicht annehmen, daß er ein Manuskript davon gesehen hat. Es ist in dieser Zeit aber ungewöhnlich, daß ein Komponist ein Werk über drei Jahre nach seiner Niederschrift veröffentlicht. Wahrscheinlicher ist eine Deutung, die sich bei der Durchsicht von Tauberts musikalischem Nachlaß anbot.

Dieser Nachlaß in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin enthält als Nr. 215 in einem Konvolut *ungedruckter Lieder aus früherer Zeit*, wie die vermutlich vom Komponisten stammende Aufschrift lautet⁸, die Komposition von Müllers *Der Neugierige* für eine Singstimme und Klavierbegleitung. Diese Komposition war später Tauberts Vorlage für op. 16 Nr. 6. Beide Stücke stimmen in Teilen überein, und der Schluß der Gesangskomposition bringt wie das Klavierstück das „o ja“-Nicken des Basses, wie Mendelssohn diese Takte deutete.

Der Neugierige für eine Singstimme und Klavier, ungedruckt⁹, ab 7. Takt vor Schluß:

Musical score for "Der Neugierige" (voice and piano), measures 7-9. The voice part has lyrics: "sag, Bächlein, liebt sie mich, sag, Bäch-lein, liebt sie mich?". The piano accompaniment features a bass line with a "pp" dynamic marking.

Musical score for "Op. 16 Nr. 6", measures 4-6. The piano accompaniment features a bass line with a "pp" dynamic marking.

Op. 16 Nr. 6, ab 4. Takt vor Schluß:

Musical score for "Op. 16 Nr. 6", measures 4-6. The piano accompaniment features a bass line with a "pp" dynamic marking.

⁸ Eins der Lieder trägt die Jahreszahl 1828.

⁹ Autograph in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. autogr. Wilhelm Taubert* 215 (N).

Es war also sicher das Lied, nicht das Klavierstück, das Mendelssohn begeisterte. Die musikalischen Beziehungen zwischen Tauberts op. 16 und Mendelssohns Liedern ohne Worte op. 19, die Kahl als Einfluß Tauberts auf Mendelssohn wertet, können nur umgekehrt als Einfluß Mendelssohns auf Taubert gesehen werden. Damit wird auch Kahls chronologische Ordnung der ersten Lieder ohne Worte¹⁰, mit der ältere Datierungsversuche korrigiert werden sollten, fragwürdig, da sie sich teilweise auf die musikalischen Beziehungen zwischen den beiden Opera Tauberts und Mendelssohns stützt.

Eine Eingabe Karl Maria v. Webers an die Salzburger Theaterhofkommission

VON HEINZ WOLFGANG HAMANN, INNSBRUCK

„Über Karl Maria v. Webers Salzburger Aufenthalt“ und die damit zusammenhängende Frage über den Zweck einer zweiten Reise in die fürstbischöfliche Residenz in den Jahren 1801/02 wurde schon früher berichtet¹. In diesem Zusammenhang gelang es, unter den im Landesregierungs-Archiv Salzburg verwahrten Universitäts-Akten dieser Zeit einen Schriftwechsel über Karl Maria v. Weber aufzufinden, der auch die These der Salzburger musikalischen Lokalforschung² untermauert, der geschäftstüchtige Vater Webers habe für seinen damals 16jährigen Sohn eine Anstellung am Salzburger Hofe angestrebt.

Auch der zweite Salzburger Aufenthalt führte den jungen Weber wieder zu Michael Haydn. Schon in den Jahren 1797/98, dem ersten Aufenthalt in der Residenz, genoß er dessen Unterricht, „— *doch stand dieser ernste Mann dem Kinde noch zu fern, und dieses konnte daher nur wenig und das Wenige selbst nur mit großer Anstrengung von ihm lernen*“³. Im nun Folgenden geht es um die Aufführung seiner ersten Oper *Das Waldmädchen* am Salzburger Hoftheater, die wohl auch zu dem Zwecke angestrebt wurde, in der Residenz des Salzburger Erzbischofs festen Fuß fassen zu können. Wie schon Schenk zitiert⁴, stand die Salzburger Bühne seinerzeit „— *auf einer Höhe wie wenige in Süddeutschland, auf der sie sich auch während der folgenden drei Dezennien [1775—1805] zu ihren Ehren behauptete*“. — Der Spielplan 1801/02⁵, aus der Zeit des zweiten Aufenthaltes der Webers in Salzburg, enthält außer der wenig bemerkenswerten Zeitproduktion (u. a. Titel wie: *Allzu scharf macht schartig, Verführung ist Tugendprobe, Die Eifersüchtigen, Liebe macht kurzen Prozeß*), auch Aufführungen der *Entführung aus dem Serail*, der *Maria Stuart* und der *Jungfrau von Orleans*.

Wie schon erwähnt, bemühte sich Weber, der in der Getreidegasse „— *wohl in einem der dort zahlreichen Einkehrgasthöfe*“ wohnte¹ seine Oper *Das [stumme] Waldmädchen*⁶ in

¹⁰ a. a. O. S. 463.

¹ Erich Schenk in *ZfMw* XI, S. 59 f.

² Constantin Schneider: *Geschichte der Musik in Salzburg*, 1935, S. 143. Über Webers Jugendmesse, datiert vom 3. 5. 1802, also zur Zeit der Eingabe: „*Vermutlich wollte der Vater durch die Widmung dem Sohne eine Anstellung am Hofe verschaffen*“.

³ Schilling: *Encyclopädie der musikalischen Wissenschaften*, 1836, Bd. VI, S. 827.

⁴ K. O. Wagner in *Oberdeutsche Literaturzeitung*, S. 12.

⁵ Museum Carolino Augusteum Salzburg, Hs. 765: *Sammlung der seit 1776 im hiesigen Hoftheater gegebenen Vorstellungen*. Nach frdl. Mitteilung v. Herrn Dr. J. Gassner, Salzburg.

⁶ Schilling, Bd. VI, S. 828: „*Als 14jähriger Knabe schrieb er die Oper „Das Waldmädchen“ wozu ihm Ritter von Reinsberg den Text geliefert hatte, und auch im November 1800 mit großem Beifall aufgeführt wurde, ja sich nach Wien, Prag, Petersburg, und überhaupt viel weiter verbreitete, als dem, damals freilich darüber entzückten, Künstler späterhin lieb war, da er selbst sie für ein höchst unreifes, wenn auch nicht ganz erfindungsleeres Produkt erklärte*“.

Salzburg zur Aufführung zu bringen und für die Spielzeit 1802/03 (von November bis März) vorzubereiten, wie aus dem aufgefundenen Schriftwechsel zwischen der Theaterhofkommission und dem Rektorat der Universität hervorgeht⁷:

„Karl Maria B. [aron!] von Weber hat bey hoher Statthalterschaft um die Erlaubnis gebeten, eine von ihm componirte Oper auf dem hiesigen Hoftheater zum Besten der Armen aufzuführen. Da er aber diese Oper nicht anders, als durch Studenten, besetzen kann: so sind wir angewiesen, uns vorläufig bei einem wohlblöblichen Rectorat der hochfürstlichen Universität zu erkundigen, ob dieß wohl füglich und ohne Versäumung der Studien geschehen könne. Wir bitten uns hierüber eine baldige gefällige Aeusserung. Geschehen zu Salzburg in der hochfürstlichen Theaterhofkommission am 6ten May 1802.

Joseph Haas

Hieronymus v. Kleinmayern

An das wohlblöbliche Rectorat der hochfürstlichen Universität.“

Ein zweiter Brief an das Rektorat der Salzburger Universität vom 14. Mai 1802 lautet:

„In der Beilage gibt sich unterzeichnete Commission die Ehre, einem hochfürstlichen Universitäts-Rectorat die Entschließung mitzutheilen, welche unter heutigem Dato an Hrn. B. v. Weber wegen Aufführung seiner Oper erlassen worden ist. Wir ergreifen mit Vergnügen diese Gelegenheit, einem hochfürstlichen Rectorat zu versichern, daß wir, wie bisher so auch künftig, wenn wir im Gutachten über dergleichen Gesuche aufgefordert werden, allzeit wiederrathen werden, die Akademiker von ihren Bestimmungen ab — zu Zeit versplitternden Nebenbeschäftigungen anzuleiten.

Salzburg, in der hochfürstlichen Theaterhofkommission am 14ten May 1802

Joseph Haas

Von Kleinmayern

An das hochfürstliche Universitäts-Rectorat.“

Der Wortlaut der Beilage (d. h. das Antwortschreiben an Karl Maria v. Weber):

„Abschrift.

Dem Hrn. Karl Maria Baron[!] von Weber wird auf die unterm 3ten d. M. bey hoher Statthalterschaft eingereichte Bitte um Bewilligung, die von demselben componirte Oper „Das Waldmädchen“ zum Besten der hiesigen Armen aufzuführen, eröffnet, daß zwar die Aufführung derselben kein Bedenken habe, und daß eine hohe Statthalterschaft das Anerbieten, die Einnahme zum Besten der hiesigen Armen zu verwenden, mit Beyfall und Dank aufgenommen habe, daß jedoch wegen bestehenden Verordnungen und Zeitversäumnis kein Akademiker dazu gebraucht werden könne.

Salzburg, in der hochfürstlichen Theaterhofkommission am 14ten May 1802.“

Zu diesem abschlägigen Bescheid der Theaterhofkommission ist noch zu bemerken, daß im Februar eine Oper *Das Waldweibchen* auf dem Hoftheater in Salzburg gegeben wurde, die allerdings nicht mit dem oben erwähnten Werk Webers identisch ist. Im März 1803 bringt das im Museum Carolino Augusteum Salzburg verwahrte Verzeichnis der auf dem Hoftheater gegebenen Stücke noch eine Oper unter dem Titel *Waldmänner*, zu der, wie auch zu allen übrigen unbekanntem in dem Verzeichnis aufscheinenden Titeln, kein Komponist oder Textdichter vermerkt ist.

⁷ Landesregierungs-Archiv Salzburg Universitäts-Akten No 24: *Musik und Theater*.

Diese Absage der Salzburger Behörde scheint die weiteren Pläne Webers beeinflusst zu haben. Da jede Spielzeit regelmäßig vom November bis März andauerte, die Eingabe Webers an die Theaterhofkommission aber erst im Mai 1802 erfolgte, kann er eine Aufführung frühestens zum Herbst desselben Jahres erwogen haben, was wiederum auf die Absicht eines längeren Aufenthaltes in Salzburg Rückschlüsse zuläßt. Der Plan scheiterte jedoch, und so finden wir die Familie Weber im Sommer 1802 bereits wieder auf Reisen. Die ungefähre Abreise aus der Residenz, zu der Fahrt, die Weber mit seinem Vater nach Hamburg führen sollte, läßt sich in etwa rekonstruieren aus den biographischen Mitteilungen seines Sohnes Max Maria v. Weber⁸, der dazu berichtet: „Notizen, Stammbuchblätter und Rechnungen etc. weisen darauf hin, daß die Webers am 27. August in Meinigen, am 28. in Eisenach, am 29. in Sondershausen, am 1. September in Braunschweig waren“.

II. Ungarische Musikwissenschaftliche Konferenz in Budapest (25. bis 30. September 1961)

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

Anläßlich des 150. Geburtstages von Franz Liszt und des 80. von Béla Bartók veranstaltete die Ungarische Akademie der Wissenschaften ihre II. Musikwissenschaftliche Konferenz. Zu den Teilnehmern zählten ca. 70 Musikwissenschaftler, Pädagogen und Journalisten aus Bulgarien, China, Deutschland, England, Japan, den Niederlanden, Österreich, Polen, Rumänien, der Tschechoslowakei, der Türkei, der UdSSR, Ungarn und den USA. Z. Kodály begrüßte im Namen der Akademie, in deren Gebäude die Tagung stattfand, die Gäste, unter ihnen auch Béla Bartók jun. Die Referate gruppieren sich in zwei Sektionen, die teilweise parallel abgehalten wurden. Da die Ungarische Akademie das Erscheinen eines Kongreßberichtes in Aussicht gestellt hat, möge eine kurze Zusammenfassung der Vorträge genügen.

Die ausschließlich Franz Liszt gewidmete I. Sektion behandelte biographische Themen, frühe Liszt-Pflege, quellenkundliche Probleme und Dokumente, Werk und Stil des Meisters sowie dessen Beziehungen zu Smetana. — „Liszts Verhältnis zur Musik G. F. Händels“ beleuchtete W. Rackwitz (Halle) an Hand zeitgenössischer Zeugnisse. Als ausübender Pianist, als Dirigent des *Messias* (1857, Aachen, 35. Niederrheinisches Musikfest) und des *Judas Maccabaeus* (1859, Weimar) sowie als Komponist verlieh Liszt seiner Händel-Verehrung Ausdruck, die ihren bleibenden Niederschlag in den *Almira-Variationen* fand. P. Michel (Weimar) entwarf ein lebendiges Bild von „Liszt als Lehrer und Erzieher“, der in Anlehnung an H. F. R. de Lamennais und C. H. de Saint-Simon drei didaktische Prinzipien verfolgte: „Einheit von Theorie und Praxis, die Erziehung zur Bewußtheit und Aktivität, das Eingehen auf die individuellen Eigenschaften des heranwachsenden Künstlers.“ Über des Meisters Konzertreisen (1846—1847) im Banat, in Siebenbürgen und Rumänien sowie dessen Beziehungen zur rumänischen Folklore, die in der *Rumänischen Rhapsodie* Widerhall fand, berichteten A. Hoffmann und N. Missir vom Institut de l'art de l'Académie de la République Populaire Roumaine (Bukarest). A. Buchner (Prag) sprach zusammenfassend über das Thema „Liszt in Prag“, der dort als Virtuose (1840, 1846), Komponist (1856) und Dirigent (1858) gewaltige Erfolge feierte und in engem freundschaftlichem Verhältnis u. a. zu A. W. Ambros und Smetana stand. Z. Nowáček (Preßburg) gab einen Auszug seiner auf Archiv- und Quellenstudien beruhenden Forschungen, die das Verhältnis von „Liszt zu

⁸ Max Maria v. Weber: *Karl Maria v. Weber. Ein Lebensbild*, 1864, Bd. I, S. 70.

Preßburg“ in neuem Licht erscheinen lassen. So gelang die Feststellung, daß die irrtümlich Liszt zugeschriebene Komposition *Pusztá-Wehmut* von der in freundschaftlichem Verhältnis zu Liszt stehenden Gräfin Ludmilla Zámóysky, Hofdame der Großherzogin Sophie — selbst Komponistin und Pianistin — stammt, deren Kompositionen der Meister eigenhändig redigierte. Das in Preßburger Privatbesitz der Urnichte Zámóyskys überlieferte Notenmaterial enthält mehrere, von Liszts Hand angefertigte Kopien, die jedoch ausschließlich Werke von ihr und nicht von Liszt enthalten. Die Beziehung „*Liszt und die Steiermark*“, die W. Suppan (Graz) an Hand zeitgenössischer Berichte und Kritiken behandelte, stellte offenbar Eduard von Lannoy her. Als Pianist erntete Liszt in Graz, Marburg/Drau und Rohitsch-Sauerbrunn (1846) zwar starken Beifall, aber die Pflege seiner symphonischen Werke im Grazer Konzertsaal setzte sich erst seit ca. 1886 unter Wilhelm Kienzl durch. D. Lehmanns (Leipzig) „*Bemerkungen zur Liszt-Rezeption in Rußland in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts*“ zeigten die schwankenden, oft einander diametral entgegengesetzten Urteile jener Zeit, aus denen eher subjektive als wirklich kritische Auseinandersetzung spricht. L. Somfai (Budapest) befaßte sich mit der „*Metamorphose der ‚Faust-Sinfonie‘*“, von der es zahlreiche, darunter drei als vollendet anzusehende Fassungen gibt. Somfai gelangte zu der Schlußfolgerung, daß ein Teil der Änderungen auf das Bestreben des alternden Liszt nach lakonischer Kürze und klarer Ausdrucksform zurückzuführen sei, ein anderer dagegen aus einer notgedrungenen Konzession im Hinblick auf die ungenügende Technik der Ausübenden. „*A newly discovered Liszt manuscript*“ aus eigenem Besitz beschäftigte E. Helm (New York). Die betreffende Komposition mit dem Vermerk „*Franz Liszt, Weimar, 5. Januar [18]44*“ ist mit *Madrigal* überschrieben und stellt die Urschrift der *Consolation Nr. 5* dar. In Nuancen und Tempo, vor allem aber hinsichtlich der Schlußversion, weichen beide Stücke voneinander ab. Während im *Madrigal* Schumanns Einfluß unverkennbar ist, kann die *Consolation Nr. 5* in ihrer gedrängten Aussage — sie umfaßt 10 Takte weniger — als eine typische Liszt-Komposition angesehen werden. Über „*Ein wiederaufgefundenes Manuskript von Liszt und Reményi*“ berichtete O. Goldhammer (Leipzig). Die Handschrift ist teils von Liszt, teils von Eduard Reményi (1830—1898) geschrieben. Die nach Liszts eigenen Angaben größtenteils mit Titeln überlieferten Kompositionen stammen von ungarischen Meistern wie J. Bihari (1764—1827) und A. G. Csermák (1771/1774—1822), andere sind „Verbunkos“. Die zweite Manuskripthälfte enthält anonym überlieferte, durch Reményi aufgezeichnete ungarische Volksmusikweisen, von denen Nr. V—VIII den *Ungarischen Tänzen* Nr. 3—7 von J. Brahms entsprechen. Die Veröffentlichung dieser Quelle im Rahmen der Liszt-Gesamtausgabe wird daher von besonderem Interesse sein. „*Liszt und Böhmen im Spiegel der unveröffentlichten Korrespondenz*“ beleuchtete aufschlußreich M. Postolka (Prag) an Hand von dreizehn Briefen an J. B. Kittl, A. W. Ambros, F. B. Ulm u. a. Auch drei Briefe Smetanas an Liszt, von denen nur der letzte (Prag, 19. März 1880) bisher teilweise veröffentlicht worden ist, verdienen Beachtung. Die obigen Liszt-Briefe sollen in der Schrift „*Liszt in Böhmen*“ von A. Buchner, M. Ocadlik und M. Postolka (Artia-Verlag, Prag) im Druck erscheinen. „*Das Schaffen von Liszt in Weimar*“ untersuchte G. Kraft (Weimar), der ein lebendiges Bild der zeitgenössischen philosophischen Strömungen und geistigen Umwelt aufzeichnete. Die Weimarer Periode (1848—1857), reich an kompositorischem und schriftstellerischem Schaffen — von Liszt selbst Lebensabschnitt der „*Sammlung und Arbeit*“ genannt —, war gekennzeichnet durch selbstloses Eintreten für neue Werke und deren Schöpfer, vor allem für R. Wagner, durch die Pflege der nationalen Musiktradition, durch Entfaltung des Musiklebens in Weimar und Gründung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* (1861). Wie „*Liszts Werke in den Jahren 1848—1849*“ von den Revolutionen (1830, 1848) beeinflußt wurden, versuchte W. Felix (Weimar) nachzuweisen. In diesen Jahren entstanden u. a. die *Arbeiter-Kantate*, Liszts Bekenntnis zu Ungarn, und *Les Préludes* (nach Lamartine), in denen seine revolutionäre Gesinnung zu

Ausdruck kommt. In seinen klaren Darlegungen „*Nationale Thematik in der Musik F. Liszts*“ lenkte Z. Gárdonyi (Budapest) die Aufmerksamkeit auf den Pariser Lehrer A. Reicha (1770—1836), der wohl als erster den jungen Liszt (1826) zu Nationalmelodien hinführte, wie Liszt sie unter dem Eindruck der Aufenthalte in der Schweiz und in Italien in reichem Maße vertonte. Erst um 1838 erwachte jedoch sein Zugehörigkeitsempfinden zum ungarischen Volk. Er bearbeitete und spielte Themen volkstümlicher Instrumentalmusik, u. a. der „Verbunkos“ (Werbungs-Musik), mit denen er große Publikumserfolge errang, die mit dem „*Rakoczk-Marsch*“ — Symbol nationaler Freiheit — gekrönt wurden. Volksmusikalische Erinnerungen an den Pyrenäen-Aufenthalt (Winter 1844/1845) schrieb er z. B. in der *Großen Concert-Phantasie über spanische Weisen* für Klavier (1845) mit ihren Fandango-, Jota- und Cachucha-Themen nieder, während die späteren *Ungarischen Rhapsodien* überwiegend durch Verbunkos- und Csárdás-Melodien inspiriert wurden. Rumänische und ukrainische Nationalgesänge finden sich dagegen in der *Rumänischen Phantasie* (1846) und den *Glanes de Woronice* (1847/1848). Zur „*Leitmotivtechnik in Liszts Klavierwerken*“ sprach W. Boetticher (Göttingen), der sich um den Nachweis bemühte, daß Substanzgemeinschaft durch Leitmotivik entsteht. „*Die Klangtechnik von Liszt*“ erläuterte J. Chominski (Warschau), der die Steigerung von Dynamik, Agogik und Klangvolumen in Beziehung zum musikalischen Satz, zur Klangstruktur und -farbe, wie sie u. a. im *Pater noster* ihren Ausdruck findet, setzte und zwischen „homogener“ und „heterogener“ Klangstruktur unterschied. Einen Vergleich zwischen der „*Diminution in den Klavierwerken von F. Chopin und F. Liszt*“ zog an Hand zahlreicher selbst vorgetragener Beispiele H. Federhofer (Graz). Auf die Referate von Boetticher, Chominski und Federhofer folgten anregende Diskussionen. — In seinen Ausführungen „*Der unbekannt Liszt*“ lenkte I. Szélényi (Budapest) die Aufmerksamkeit auf gemeinsame Züge mit den musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts, z. B. auf oft anzutreffende Tetrachorde gleicher Struktur, die eine symmetrische Reihe ergeben. Ferner wurden bitonale Erscheinungen, besondere rhythmische Eigenarten (u. a. asymmetrische Taktarten, asymmetrische Teilung symmetrischer Taktarten) und rhythmische Symbole erläutert. Neben zahlreichen praktischen Beispielen trug die abschließend durch den Budapester Männerchor MÁVAG vorgetragene Arbeiterkantate *Der Schmied* (Verse von Lamennais) zur Veranschaulichung bei. Auch H. Searle (London) beschäftigte sich mit „*Liszt und die Musik des 20. Jahrhunderts*“, indem er an einigen Beispielen (u. a. *Unstern*) eine Verwandtschaft zur Welt A. Schönbergs zu verdeutlichen suchte. Einen „*Beitrag zum Vergleich des pianistischen Stils von Liszt und Smetana*“ gab J. Jiránek (Prag). Liszts Einfluß auf Smetana datiert erst seit dem Weimarer Aufenthalt, wie u. a. die Fülle des Akkordklanges, Rezitativik, Oktaventechnik, plastische Führung zweier Klangzonen, z. B. in *Macbeth und die Hexen* oder in der *Konzerttetüde C-Dur* beweisen. Abweichend von Liszt liegt bei Smetana der Schwerpunkt nicht auf dem Variationsprinzip, sondern auf der Identifizierung des Genre, das immer konkret feststeht wie in der *Polka*. Smetana ging von der „*Gesellschaftspolka*“ aus und wandelte diese zum volkstümlichen Typus um. In seinen Klavierwerken besteht kein Widerspruch zwischen Subjektivität und Volkstümlichkeit, sie vertragen weniger Rubatos als jene Chopins, verfügen aber auch nicht über so viel Glanz und Brillanz wie jene von Liszt. V. Hudec (Prag) erläuterte den „*Einfluß von Liszts symphonischer Dichtung auf Smetana*“, der durch persönliche Begegnungen (u. a. 1857, 1859) starke Anregung empfing. Hatte Smetana bis dahin die „*kleine Klavierform*“ gepflegt, so führte ihn Liszt zur Programmusik, die Smetana im Sinne der Genrecharakteristik ausgestaltete. Liszts Religionsproblematik hat ihn nicht angeregt. M. O c a d l i k (Prag) schilderte „*Die radikalen Demokraten — Liszt und Smetana*“ und deren übereinstimmende ideologische und politische Anschauungen an Hand der nur spärlich überlieferten Dokumente.

Innerhalb der II. Sektion war Bartók als Mensch, Komponist und Volksliedforscher Gegen-

stand zahlreicher Vorträge. B. Szabolcsi (Budapest) entwarf ein vielfarbiges Bild von „*Natur und Mensch in Bartóks Geisteswelt*“, wie sie sich nicht nur in autobiographischen Briefen oder Dokumenten, sondern auch im kompositorischen Schaffen (z. B. *Szene auf der Puszta*, *Abend auf dem Lande*) zeigt, das ein lebendiges Zeugnis für die unmittelbare Verbindung zwischen Erlebnis und Werk ablegt. Das Verhältnis „*Bartók and England*“ im Spiegel zeitgenössischer Briefe und Kritiken beleuchtete aufschlußreich G. Abraham (Liverpool), der vor allem die enge Bindung zu Manchester (seit 1904) hervorhob, wie sie namentlich durch die persönliche Freundschaft zu Hans Richter, dem damaligen Dirigenten des Manchester Orchesters, bestand. „*Die Stellung des Themas in Bartóks Musik*“ behandelte R. Eller (Leipzig) an Hand zweier Analysen von Sätzen aus den dreißiger Jahren. Bartók folgt dem Sonatenschema mit zwei kontrastierenden Themen. Die äußerst flexible Thematik, die der Sphäre des Geordneten und Individuellen angehört, steht aber in elementarem Gegensatz zur Sphäre des Chaotisch-Ungestalteten, von der sie ständig bedroht wird, so daß deren Funktion und folglich auch der Sinn der Sonatenform verändert erscheinen. „*Realistische Ausdrucksmittel in der Musik B. Bartóks*“ wies L. Lesznai (Budapest) nach, während G. Króó (Budapest) „*Die Monothematik und Dramaturgie in Bartóks Bühnenwerken*“ eingehend untersuchte und J. Volek (Prag) „*Über einige interessante Beziehungen zwischen thematischer Arbeit und Instrumentation*“ berichtete. „*Zitate in Bartóks Werken*“ aus Kompositionen von Bach, Beethoven, Liszt, Wagner, Debussy, Ravel, Strawinsky und Kodály führte F. Bónis (Budapest) an, der sie nach drei Typen ordnete: 1. Suche nach den Ahnen; 2. programmatische Selbstbiographie; 3. Ausdruck eines gewissen Humors. „*Einige Inhaltsfragen der Brückensymmetrie in Bartóks Werken*“ beschäftigten J. Ujfalussy (Budapest) und „*Neuerertum und Tradition in Bartóks Formenwelt*“ L. Burlas (Preßburg). „*Neue Merkmale der Klangtechnik in Bartóks Streichquartetten*“ stehen nach M. Gorczycka (Warschau) in Zusammenhang mit „*Entmelodisierung*“ und rhythmischen Schemata, die statisch homogene Klangflächen und eine neue Ästhetik bedingen. Eine Verbindung zur seriellen Technik — wie sie u. a. R. Leibowitz sucht — wurde abgelehnt. Klangliche Zersplitterung und Geräuschstrukturen, verschiedene abwechselnde Stricharten, die eine maximale Veränderung der Sonoristik zur Folge haben, sowie Stellen mit akkordischem Gepräge, bei denen jeder Akkord einen anderen sonoristischen Wert erhält, wurden beleuchtet. B. Rajeczky (Budapest) befaßte sich mit „*Problemen der Volksliedaufzeichnungen bei Bartók*“, indem er ein anschauliches Bild der Arbeitsmethode entwarf. Ausgehend von der Notierung typisch modaler oder pentatonischer Melodien sowie deren charakteristischen Rhythmen, verfeinerte sich im Zuge der Verbesserung technischer Hilfsmittel (Phonographen) auch die Notationstechnik, indem Nebentöne, Verzierungen sowie rhythmische Unebenheiten klarer als bisher hervortraten. Bartók nahm daher zwei erneute Revisionen (1924 und in den dreißiger Jahren) vor, bei denen er sich neben einer klaren Wiedergabe reicher Verzierungen, der Rubato-Gruppen sowie Triolenrhythmen vor allem um eine Rhythmustranskription unter Anwendung kleinster Notenwerte bemühte, wobei er allerdings mangels entsprechender Meßgeräte auf präzise Intervallmessungen verzichten mußte. Da eine einheitliche phonetische Textschreibung unmöglich war, strebte er eine genaue Wiedergabe von Abstufungen einzelner Vokale an. „*Mit Recht betont Kodály, daß Bartók in der Übertragung den höchsten Grad an Vollkommenheit erreicht habe, der für rein menschliche Kräfte damals denkbar war.*“ P. Járdányi (Budapest) interpretierte „*Bartók und die Ordnung der Volkslieder*“. Er berichtete anschaulich über die ursprünglich in Anlehnung an I. Krohn angewendeten Prinzipien, aus denen Bartók allmählich eigene Ordnungsprinzipien entwickelte. Die im *Corpus musicae popularis Hungaricae* aufgestellte neue Melodieordnung beruht auf einer Synthese der Konzeptionen von Bartók und Kodály. „*Quelques réflexions sur certaines affinités de Musique folklorique Turque et Hongroise*“ zeigte A. A. Saygun (Ankara), selbst Mitarbeiter an Bartóks folkloristischen Studien in

der Türkei (1935). An Hand von 14 Notenbeispielen wies er in seinen aufschlußreichen Darlegungen auf charakteristische Übereinstimmungen (Melodieformel, Ambitus, Rhythmus, Versmaß) zwischen türkischer und ungarischer Folklore hin, was auf eine gemeinsame Wurzel schließen läßt. Typisch für die türkische Folklore ist die Pentatonik mit zwei fallenden Tetra-chorden (g'-f'-d'-c'-b-g) sowie der fallende Charakter der pentatonischen Reihe. Mit „*Bartók und die rumänische Musikkultur*“ setzte sich J. Vancea (Bukarest) auseinander, vor allem mit der komplizierten und langwierigen Drucklegung der *Melodien der rumänischen Colinde* (Wien 1935). So enthält der Notenteil im Manuskript gegenüber dem Druck zahlreiche Abweichungen bezüglich Rhythmik und Textunterlegung, während manche Varianten im Druck fehlen, andere dagegen als selbständige Stücke wiedergegeben sind. Auch S. Petrov (Sofia) befaßte sich mit Bartóks Verhältnis zur rumänischen Musikkultur. „*Les problèmes des recherches sur Bartók*“ führte D. Dille (Antwerpen-Budapest) in allgemeinen Grundsätzen an. Seine Ausführungen ließen deutlich erkennen, wie viele Studien zur endgültigen Abrundung des gegenwärtigen Bartók-Bildes noch erforderlich sind. J. Demény (Budapest) umriß „*Bartóks Platz und Kunst in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*“, indem er anschaulich die künstlerische Entwicklung am musikalischen Lebenswerk darstellte. J. S. Weissmann (London) behandelte „*Die Literatur über Bartók*“ in Form eines kritisch umfassenden Berichtes, während die kulturgeschichtlichen Darlegungen von G. Bodnár (Budapest) über „*Bartók und die ungarische Literatur seiner Zeit*“ sowie jene von I. Sötér (Budapest) „*Le populisme dans la littérature et la musique (Analogies Bartókiennes)*“ zur Weiterung des allgemeinen Blickfeldes dieser Konferenz beitrugen. „*L. Janáček und B. Bartóks Bedeutung in der Volksmusik*“ behandelte J. Racek (Brünn), der nicht nur die national-folkloristische Synthese als gemeinsame Grundlage, sondern auch jene zwischen musikalischem Archaismus-Spätromantik und darüber hinaus das beiderseitige Verhältnis Neuromantik-Expressionismus beleuchtete. Während bei Bartók das rhythmische Element überwiegt, das melodische einigermmaßen in den Hintergrund tritt, stehen bei Janáček diese Faktoren im Gleichgewicht. Der komplizierten Polyphonie namentlich der Kammermusikwerke Bartóks ist Janáčeks sogenannte „*vokale Polyphonie*“, die andersartigen Gesichtspunkten unterliegt, entgegengesetzt. Gemeinsamkeiten bestehen jedoch hinsichtlich konzentrierter Aussage des musikalischen Inhalts sowie der Instrumentation und Vorliebe für Schlagzeug, wodurch dynamische Steigerung, rhythmische Prägnanz und feierliches Pathos erzielt werden.

Das Schlußwort für die Liszt-Sektion hielt Z. Gárdonyi, der nochmals einen Überblick über den in reicher Fülle dargebotenen Stoff bot. — D. Dille, der die II. Sektion beschloß, betonte vor allem, daß auch in der Bartók-Forschung eine einheitliche Zusammenarbeit unerläßlich sei und warnte vor egoistischen Bestrebungen.

Im Rahmen der Tagung wurde auf der Budapester Burg das *Bartók-Museum* eröffnet, das dort in großzügig eingerichteten Räumen eine dauernde Bleibe gefunden hat. Mit seinen zahlreichen Dokumenten und Zeugnissen trägt das Museum (Leitung B. Szabolcsi) zu einem geschlossenen Überblick über Bartóks Leben und Werk bei.

Mit abendlichen, künstlerisch hochwertigen Darbietungen wurde die Konferenz umrahmt. Besonders erwähnt seien die eindrucksvolle Wiedergabe der *Faust-Symphonie* (Dirigent Ernest Ansermet, Genf) sowie das virtuose Spiel des russischen Pianisten Sviatoslav Richter, der Liszts A-dur-Klavierkonzert mit unerhörter Vitalität spielte. Im Opernhaus gelangten in geschmackvoller Inszenierung Bartóks Bühnenwerke *Herzog Blaubarts Burg*, *Der holzgeschnittene Prinz* und *Der wunderbare Mandarin* (Dirigent Janos Ferencsik, Budapest) zur Aufführung.

Die Ausflüge zur Beethoven-Gedenkstätte bei Martonvásár (Schloß Korompa) und zum Plattensee werden allen Teilnehmern unvergeßlich bleiben. Die Gastgeber haben weder Mühen noch Kosten für einen angenehmen Kongreßverlauf gescheut.

Der dritte Band der *New Oxford History of Music*

VON URSULA GÜNTHER, AHRENSBURG

Der dritte Band des großangelegten, leider nur langsam voranschreitenden Werkes¹ berichtet in 13 Kapiteln über die europäische Musikentwicklung von 1300 bis 1540. Der 502 Seiten umfassende Text wird durch sieben Abbildungen und über 200 Beispiele aufgelockert sowie durch 27 Seiten Bibliographie und ein noch umfangreicheres Schlagwortverzeichnis ergänzt. Die Herausgeber Dom Anselm Hughes und Gerald Abraham zogen neben Engländern auch amerikanische, französische, belgische und deutsche Autoren zur Mitarbeit heran und hatten bei der Auswahl geeigneter Spezialisten meist eine glückliche Hand. Von der Gliederung und Anordnung des Stoffes und von der Aufteilung des zur Verfügung stehenden Raumes läßt sich das nicht mit dem gleichen Nachdruck behaupten.

Das Anfangskapitel über die „*ars nova in France*“ zeigt Gilbert Reaney als so hervorragenden Kenner, daß auch „Eingeweihte“ die auf 30 Seiten knapp zusammengedrängte Darstellung mit Gewinn lesen werden. Kritische Bedenken könnten allenfalls in wenigen speziellen Fragen erhoben werden, müßten aber angesichts der in Stil, Aufbau und Blickrichtung mustergültigen Gesamtleistung belanglos erscheinen. Die französische Entwicklung wird von Reaney nur bis zum Tode Machauts verfolgt, weil anschließend ein auffälliger Stilwandel einsetzt, über den dann erst das fünfte Kapitel unter dem gut gewählten Titel „*Transition on the Continent*“ berichtet. Leonhard Ellinwoods 50 Seiten umfassende Abhandlung über „*The 14th Century in Italy*“ führt dagegen bis zur Musik des frühen 15. Jahrhunderts, die bereits in den Sog der subtilen französischen Kunst geraten war. Dadurch ergeben sich breite Überschneidungen mit Kapitel V, vor allem aber kommt das Eigentümliche der frühen, vom französischen Stil noch unbeeinflussten Trecentisten nicht so klar zur Anschauung, wie es möglich und wünschenswert gewesen wäre. So wird beispielsweise der Gebrauch von Additionspunkten und farbigen Noten erwähnt und das Vorkommen von *verto-* und *chiuso-*Schlüssen bei Ballaten ausführlich beschrieben ohne Hinweis darauf, daß es sich hier um erst spät auftretende Erscheinungen französischen Ursprungs handelt. Die Unterschiede zwischen Ballata und Virelay, zwischen Caccia und Chace hätten einer Erwähnung bedurft. Auch bei der Quellendatierung und den Angaben zum Werkumfang einzelner Komponisten sind manche Ungenauigkeiten unterlaufen. Irreführend ist zum Beispiel, daß die Manuskripte Chantilly 1047 und Modena M. 5. 24 als Sammlungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts angesprochen werden und daß weder Johannes Ciconia, der sogar durch Beispiele vertreten ist, noch Matheus de Perusio in der Liste der Komponisten auftauchen. Dort wird der späte Florentiner Paolo unverständlicherweise vor Landini behandelt, obwohl den späten Trecentisten ein eigener Abschnitt gewidmet ist. Daß dieses in historischer und literarischer Hinsicht aufschlußreiche Kapitel keine klaren und absolut zuverlässigen Informationen über die Musik selbst vermittelt, muß um so mehr bedauert werden, als auch die Übergangszeit zwischen Machaut und Dufay in erheblichem Grade verzeichnet ist.

Doch bevor die Darstellung zum Hauptstrom der Entwicklung zurückkehrt, beschreibt Frank Ll. Harrison auf 24 Seiten anschaulich, aber fast schon zu ausführlich die — wie er selbst feststellt — „*sadly meagre remains*“ der englischen Kirchenmusik des 14. Jahrhunderts. Anschließend folgt ein ebenfalls sehr lesenswerter Aufsatz Manfred F. Bukofzers. Er schildert viele bisher unbekannte Details der „*Popular and Secular Music in England*“, dringt aber bis ins letzte Drittel des 15. Jahrhunderts vor, obgleich „*secular song in England was fashioned after continental models*“ (S. 126). Jene Vorbilder werden jedoch erst in den

¹ *Ars Nova and the Renaissance 1300—1540*, hrsg. von Dom Anselm Hughes und Gerald Abraham, London: Oxford University Press 1960, XIX und 565 S.

Kapiteln V und VII behandelt. Eine Beschreibung der S. 128 erwähnten Trienter Codices erscheint zum Beispiel S. 150/151. Näheres über das schon S. 124 genannte Egerton-Manuskript erfährt man S. 181 und die geistlichen Kompositionen von Frye, dessen Ballade S. 127 auftaucht, werden sogar erst S. 202 geschildert, übrigens ebenfalls von Bukofzer, der im Kapitel VI auf 58 Seiten einen wiederum sehr ausführlichen Bericht über die englische Kirchenmusik des 15. Jahrhunderts gibt. Werden sachlich zusammengehörige Dinge derart zerrissen, so hätte man wenigstens für entsprechende Hinweise in den Fußnoten sorgen sollen, um auch dem interessierten Laien, an den sich das Vorwort ausdrücklich wendet, die Orientierung zu ermöglichen. Da Kapitel IV und VI ohnehin in die gleiche Hand gelegt wurden, hätten sich derartige Sprünge aber auch durch Unterteilung und Umstellung der Abschnitte weitgehend vermeiden lassen. Daß weder das eine noch das andere geschah, ist sicherlich nicht Bukofzer zuzuschreiben, denn er ist wie Yvonne Rokseth, Rudolf von Ficker und Gerald Hayes bereits Jahre vor Erscheinen des Buches gestorben. Die Beiträge Bukofzers fassen die wesentlichen Ergebnisse einer bedeutenden Lebensarbeit zusammen. Sie geben nicht den neuesten Stand der Forschung und sind in Anbetracht der oft äußerst knappen Darstellungen der französischen Musik reichlich detailliert. Trotzdem ist zu begrüßen, daß sie ungekürzt wiedergegeben wurden, denn vermutlich wird man gerade ihrethalben noch nach Jahrzehnten zum dritten Band der NOHM greifen.

Über Rudolf von Fickers Aufsatz kann man nicht das gleiche sagen. Er soll über die kontinentale Musikentwicklung zwischen der *ars nova* des 14. und derjenigen des 15. Jahrhunderts informieren, über eine Zeit also, in der die weltliche Musik eindeutig im Vordergrund stand. Trotzdem widmet von Ficker der Messe den weitaus größten Raum auch in den Beispielen. Von 14 Beispielen entfallen nur zwei auf die Liedformen. Aber der für die Jahrhundertwende charakteristische Liedstil mit seinen raffinierten Rhythmen und seiner komplizierten Notation ist nicht ein einziges Mal belegt. Statt dessen erscheinen fünf Beispiele aus Machaut- bzw. Ivrea-Werken. Wie der Begleittext veranschaulichen sie Dinge, die ins erste Kapitel gehören und dort ausreichend geklärt wurden. Die Abhandlung von Fickers dagegen entstellt den Sachverhalt, indem sie die syllabische Textdeklamation als eine entscheidende Neuerung des liturgischen Stils der „Avignon-Schule“ feiert. Ein Blick auf die Beispiele 2, 3, 7—10 und 13 des Buches genügt, um zu beweisen, daß eine derartige Textierung auch bei anderen Formen begegnet und in der *ars nova* nicht ungewöhnlich war. Daher ist verständlich, daß von Ficker später (S. 158) selbst bezweifelt hat, daß der syllabische *parlando*-Stil einer bestimmten Schule zuzuweisen sei. Widersprüche und unklare Vorstellungen dieser Art trifft man auf Schritt und Tritt. Die Behauptungen, daß die Messen nur selten einen *cantus firmus* im Tenor hätten (S. 138) und als Reaktion gegen Geist und Technik der *ars nova*-Motette aufzufassen seien (S. 147), widersprechen der Feststellung von S. 159, daß in den Messensätzen der Niederländer wie in denjenigen des Apt-Manuskriptes „*the old canto fermo technique is used, as in the motet*“. Murrin und Tailhandier, die S. 148 der „Avignon-Schule“ zugeordnet werden, gehören auf S. 159 einer „*Paris school*“ an. S. 163 werden niederländische und burgundische Schule unterschieden, während S. 160 von einer einzigen „*Burgundian-Netherlands school*“ die Rede ist. Daneben gibt es gleichzeitig eine „*Central French*“, eine „*Flemish-Burgundian*“, eine „*Liège*“ und eine „*Ciconia school*“. Eine präzisere Terminologie wäre auch bei der Darstellung der Liedsätze wünschenswert gewesen. Von Ficker bezeichnet sie anfangs als Balladen, benutzt dieses Wort aber auch mehrfach in seiner engeren Bedeutung und wechselt S. 150 ohne Begründung zum Begriff *Chanson* über. Erst S. 153 wird gesagt, daß es sich hierbei um *A-cappella*-Werke mit Imitationen in allen Stimmen handelt. Als Beispiel wird Ciconias „*O rosa bella*“ angeführt, ein Werk, dem aber beide Charakteristika der *Chanson* fehlen². Daß die Ende des 14. Jahr-

² Vgl. Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia, Un musicien liégeois et son temps*, Brüssel 1960, t. II, S. 17—18 und 75—77.

hunderts noch bei weitem überwiegende Ballade allmählich vom Rondeau verdrängt wurde, kommt nirgends klar zum Ausdruck. Ebenso wenig kann man der Abhandlung entnehmen, daß die Motette allmählich ihre Beliebtheit einbüßte, im Gegenteil, Ficker spricht davon, daß sie „*extremely*“ weit verbreitet war (S. 139). Die Isorhythmie wird nach seiner Ansicht sogar erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts „*an established principle of form*“ (S. 145). Daß sie des öfteren bei Meßsätzen und Rondeaux vorkommt, bleibt dem Leser allerdings vorenthalten. Nur am Rande sei erwähnt, daß von Ficker auch in unwesentlichen, aber leicht greifbaren Dingen mancher Irrtum unterlaufen ist. Die Handschrift Chantilly 1047 enthält zum Beispiel weder ausschließlich dreistimmige Motetten noch Werke Landinis (S. 140). Reaney hat auf S. 27 ausführlich begründet, daß es sich hier um Werke von Franciscus Andrieu handelt. Wenigstens derartige Widersprüche hätten beseitigt werden müssen. Noch besser wäre vielleicht gewesen, man hätte sich für einen anderen Spezialisten entschieden, der die Musik jener Zeit nicht als künstlerisch minderwertiges Produkt einer dekadenten Periode ansieht, sondern ihr Verständnis entgegenbringt und ihre spezifischen Werte herausarbeitet.

In dieser Beziehung war die Wahl Charles van den Borrens für das anschließende Kapitel über „*Dufay and his School*“ glücklicher. Die Vielseitigkeit dieses Komponisten, vor allem aber die in die Zukunft weisenden Züge seines Stils werden hier mit deutlicher Bewunderung geschildert. Präzise Angaben über Werkumfang und formale Eigenheiten fehlen jedoch. Wenigstens bei den Motetten, die schon seit 1947/48 in der hervorragenden Edition de Vans greifbar sind, hätte man eine genauere Darstellung erreichen können. Dadurch wäre deutlich geworden, in wie starkem Maße Dufay noch der Tradition verhaftet war. Von seinen 19 Motetten (zweifelhafte Werke ausgenommen) folgen 13 den isorhythmischen Vorbildern des 14. Jahrhunderts, deren komplizierteste Rhythmen Dufay teilweise noch übertrifft. Unter den streng isorhythmischen Kompositionen befindet sich auch „*Vasilissa ergo*“³, ein Werk, das S. 220 aber zu jenen Beispielen gezählt wird, die „*betray in both their external nature and their internal structure the intention of getting away from the stereotyped formulas of ars nova*“. Man sollte nie vergessen, daß Adrian Petit Coclico⁴ Dufay und Binchois noch den „*Mathematici*“ zuordnet. Das Neue jener Kunst lag in der „*frisque concordance*“⁵, in der Harmonik also, die in diesem Zusammenhang wohl eine ausführlichere Beschreibung verdient hätte. Bei aller Knappheit bewundernswert umfassend, klar und ausgewogen ist Nanie Bridgmans Einführung in das musikalisch so fruchtbare „*Age of Ockeghem and Josquin*“. Ganz gleich, ob man sich über die bevorzugten Formen, die Stilentwicklung, die Aufführungspraxis oder Leben und Werk auch kleinerer Meister informieren will, immer wird man eine befriedigende Auskunft finden.

Ungleich detaillierter ist Frank L. Harrisons Abhandlung über die englische Polyphonie von 1470 bis 1540. Ihr werden 46 Seiten gewidmet, obwohl schon Tinctoris festgestellt hatte, daß die englische Musik „*was conservative and lacking in imagination when compared with that of the French 'moderns' Ockeghem, Busnois, Regis and Caron*“ (S. 303). Mußte dieser ohnehin nicht sehr variable „*florid style*“ durch 20 lange und oft noch mehrteilige Beispiele veranschaulicht werden? Das vorhergehende Kapitel enthält nur 24 meist knappe Musikproben auf 63 Seiten. Everett Helm, der in 25 Seiten über die parallele „*Secular Vocal Music in Italy*“ berichtet, begnügt sich sogar mit nur sechs Demonstrationen und erreicht trotzdem eine Schilderung, die man sich anschaulicher und treffender nicht hätte denken können.

Das „*European Song*“ überschriebene Kapitel X von Walter Salmen dagegen ist ein

³ Guglielmus de Van, *Guglielmi Dufay, Opera Omnia*, Band 2, *Corpus Mensurabilis Musicae I*, Rom 1948, S. X und 1—5.

⁴ *Compendium Musices*, Faksimile-Edition von Manfred Bukofzer, *Documenta musicologica IX*, Kassel 1954.

⁵ Martin le Franc in *Le Champion des Dames*.

nicht ganz geglückter Versuch, die Entwicklung des europäischen Liedes zwischen 1300 und 1530 historisch, ethnologisch, vor allem aber soziologisch und außerdem „*systematically and as a whole*“ zu betrachten (S. 350). Das Resultat führt aber nur wenig über eine Geschichte des deutschen Liedes hinaus, und selbst auf diesem Sektor sind die Angaben lückenhaft und unzuverlässig: obwohl Salmen betont, daß eine „*clear-cut distinction*“ zwischen Minne- und Meistergesang notwendig sei (S. 361), führt er Wizlaw III. von Rügen († 1325) und Meister Alexander S. 360 unter den Minnesängern auf, Frauenlob († 1318) aber erst im Abschnitt über den Meistergesang der „*middle and upper classes*“ (S. 361–364). Heinrich Husmann hält gerade die Erstgenannten für Vertreter eines neuen Stils mit weitausladenden Melismen und betont, daß Frauenlob demgegenüber „*noch durchaus konservativ*“ und „*nicht der Begründer des Meistergesangs*“ sei⁶. Über diesen selbst, seine berühmtesten Vertreter und Schulen, seine interessanten Zunftgebräuche und Tabulaturregeln sagt Salmen kaum etwas. Aber auch auf dem Gebiet des mehrstimmigen Liedes ist Wichtiges übersehen worden: Von Heinrich Finck, dessen Liebeslieder Nanie Bridgman (S. 286) zu den besten der deutschen weltlichen Kunst zählt, erfährt man zum Beispiel nicht einmal den Namen.

Die beiden letzten Kapitel behandeln Instrumentalmusik und Instrumente, also zwei besonders problemreiche und schwierige Themen. Gerald Hayes beginnt seine Geschichte der Instrumente weit vor 1300 und illustriert sie nur durch fünf Abbildungen aus dem 6. bis 12. Jahrhundert. Da exakte Beschreibungen der Instrumente fehlen, empfindet man den Mangel an Anschauungsmaterial besonders deutlich. So bleibt das Bild des im 14. und 15. Jahrhunderts benutzten Instrumentariums blaß und verschwommener, als bei dem freilich noch unbefriedigenden Stand der Forschung notwendig gewesen wäre. Um so lebendiger wirkt dagegen Yvonne Rokseths knapp 60 Seiten starke Schilderung jener Werke, die auf instrumentale Ausführung schließen lassen. Auch hier werden 12. und 13. Jahrhundert in die Betrachtung einbezogen, aber nicht über Gebühr in den Vordergrund geschoben. Im Gegenteil, der Aufsatz zeugt von einer bewundernswerten Wissensbreite und -tiefe in allen Epochen. Er sei ganz besonders denjenigen empfohlen, die sich für die Musik der Tasteninstrumente interessieren. Die Formulierung des Themas „*Instrumental Music of the Middle Ages and Early Sixteenth Century*“ zeigt, daß Mme Rokseth erst gegen 1500 eine neue Epoche ansetzt. Mme Bridgman hat offenbar die gleiche Vorstellung, denn sie bezeichnet Busnois († 1492) und Obrecht († 1505) als Vertreter der „*transition period between Gothic and Renaissance art*“ (S. 261 und 274) und hält Josquin († 1521) für „*the first to satisfy in any degree the Renaissance ideal*“ (S. 263). Salmen nennt S. 349 sogar die ganze Periode von 1300 bis 1550 „*the later Middle Ages*“ und Harrison setzt den Übergang „*from late Gothic to Renaissance in English choral music*“ noch später an (S. 303). Lediglich von Ficker und Bukofzer erfassen schon wesentlich Früheres unter dem Begriff Renaissancestil (S. 135, 153 und 166). Aber dies allein rechtfertigt wohl kaum eine bei Josquin endende Musikgeschichte „*Ars Nova and the Renaissance*“ zu benennen. Da auch der Terminus *ars nova* in erweiterter Bedeutung als Epochenbezeichnung für das ganze 14. Jahrhundert hart umstritten ist⁷, wäre „*Late Medieval and Early Renaissance Music*“ ein treffenderer Titel gewesen. Er wäre nicht nur die logische Fortsetzung der Bezeichnung des zweiten Bandes (*Early Medieval Music*), sondern würde es auch ermöglichen, in Band IV (*The Age of Humanism*) weiterhin von Renaissance zu sprechen. Man würde dem in mancher Hinsicht so gut gelungenen Band III der NOHM gern eine weitere Verbreitung wünschen, wenn sich damit nicht die irrige Vorstellung festsetzen könnte, *ars nova*, Renaissance und Humanismus seien in gleicher Weise umfassende und einander ablösende Erscheinungen.

⁶ Heinrich Husmann, *Frauenlob* in MGG 4, Sp. 851.

⁷ Vgl. Ursula Günther, *Les colloques de Wégimout* 1955, Die Musikforschung XIV, 1961, S. 211.

Im Jahre 1961 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Nachtrag 1960

Zürich. Hannes Reimann, Die Einführung des Kirchengesanges in der Zürcher Kirche nach der Reformation.

1961

Berlin. *Freie Universität.* Fritz Demmler, Johann George Tromlitz, (1725—1805). Ein Beitrag zur Entwicklung der Flöte und des Flötenspiels. — Johanna Schell, Ästhetische Probleme der Kirchenmusik im Lichte der Enzyklika Pius XII. „*Musicae sacrae disciplina*“. — Dieter Siebenkäs, Ludwig Berger. Sein Leben und seine Werke unter besonderer Berücksichtigung seines Liedschaffens. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Berlins in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zur Geschichte des früh-romantischen Liedes in Norddeutschland. — John Albert Sweeney, Die Naturtrompete in den Kantaten J. S. Bachs. *Humboldt-Universität.* Hans Pischner, Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus, ihre historischen Voraussetzungen und ihre Auswirkungen im französischen, italienischen und deutschen Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts. — Jan Raupp, Beiträge zur Geschichte der sorbischen Volksmusikanten, ihrer Musikinstrumente und Spielweisen.

Bonn. Hans-Joachim Buch, Die Tänze, Lieder und Konzertstücke des Werner Fabricius. — Ursula Kirkendale, Leben und venezianisch-römische Oratorien von Antonio Caldara.

Frankfurt a. M. Clytus Gottwald, Johannes Ghiselin — Johannes Verbonnet, stilkritische Untersuchungen zum Problem ihrer Identität.

Graz. Karl Rappold, Die Entwicklung des Männerchorwesens in der Steiermark.

Hamburg. Heinrich Weber, Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners.

Köln. Adolf Albrecht, Die Klaviervariation im 20. Jahrhundert. — Ursula Bäcker, Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez. Zeitgeschichte im Spiegel der Musikkritik. — Annette Friedrich, Beiträge zur Geschichte des weltlichen Frauenchors im 19. Jahrhundert in Deutschland. — Diether Rouvel, Zur Geschichte der Musik am Fürstlich Waldeckschen Hofe zu Arolsen.

Leipzig. Helmut Zeraschi, Drehorgel, Serinette und barrel organ.

Mainz. Arno Mitschka, Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms.

Marburg. H. Hettenhausen, Die Choralhandschriften der Fuldaer Landesbibliothek. — H. Lomnitzer, Friedrich Schneider, Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Oratorienpflege.

München. Emil Katzbichler, Über das Leben und die weltlichen Vokalwerke des Ercole Bernabei. — Stefan Kunze, Die Kanzonen und Sonaten Giovanni Gabrielis (Untersuchungen zum achtstimmigen doppelchörigen Satz).

Münster. Heinz Josef Herbort, Die Messen des Johann Ernst Eberlin.

Saarbrücken. Gerhard Pauly, Georg Friedrich Händels Klavierfugen. — Josef Wendler, Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein.

Zürich. Rudolf Aschmann, Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels. — Eva Howe, Eine Ästhetik schlechter Musik. — Alice Kündig, Das Musikerlebnis in psychologischer und psychotherapeutischer Sicht mit besonderer Berücksichtigung seiner kompensatorischen Funktion.

BESPRECHUNGEN

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Herausgegeben von Friedrich Blume, Bd. 8 (L bis Me). Kassel - Basel - London - New York: Bärenreiter-Verlag 1960. XXV S., 1920 Sp., 105 Tafeln.

Ist ein Unternehmen wie dieses beim 8. Bande angelangt, bedarf es bei der Besprechung keiner langen grundsätzlichen Einleitung mehr, sondern nur der Feststellung, daß es sich bewährt und durchgesetzt hat. — Die Gunst des Alphabets (Laaff bis Meistergesang) erlaubte es, bestimmte Artikelgruppen besonders herauszuheben. Zunächst sind es die „Städte“, deren Artikel von ortserfahrenen Sachkennern herrühren, eines Lobes oder gar einer Kritik also nicht bedürfen. Eine musikalische Topographie Europas entrollt sich dabei, die ihresgleichen sucht. Da sind zunächst die großen Hauptstädte London, Lissabon, Madrid, denen auch Mailand wohl zuzurechnen wäre. Für Deutschland treten Leipzig, daneben auch Lübeck, Mainz, Mannheim hervor. Aber wie noch weiter aufgliedern? Ich sehe nur noch die Möglichkeit der Aufzählung, wobei manche kleinere Stadt (z. B. Mantua, Mecheln, Meiningen) eine große musikgeschichtliche Vergangenheit hat; für sie zeugt auch die Fülle der Bilder und Tafeln (z. B. Linz, Löwen, Lucca, Maastricht, Magdeburg). Die englischen Städte Manchester und Liverpool nenne ich gesondert; an außereuropäischen Musikzentren ist einzig Los Angeles vertreten. Für den Musikforscher sind die einigen Städten (z. B. London, Mailand) angefügten Artikel über dort befindliche Handschriften sehr aufschlußreich; den Orgelfreund erfreuen die schönen Orgelprospekte — wie denn gerade diese Gruppe mit Tafeln und Abbildungen reich bedacht ist, die manches Unbekannte zutage fördern.

Nicht so uneingeschränkt können die Personen-Artikel gerühmt werden, nicht so sehr wegen ihrer Qualität, als wegen der Auswahl, die Kritik herausfordert. Man hat gerade hier den Eindruck, als ob weniger bedeutende ältere Musiker, Komponisten und Theoretiker nach Angebot in zu großer Zahl aufgenommen seien. Nun bieten etwa für Frankreich der neu erschienene *Larousse de la Musique* und die neue *Encyclopédie* gutes Vergleichsmaterial. Bei Nachprüfung des

Buchstaben L ergibt sich, daß MGG mehr französische Personenartikel hat als die beiden spezifisch französischen Werke. Übrigens stellt Norbert Dufourcq in der Besprechung des „neuen Riemann“ (*Recherches* 1960 S. 210) ebenfalls fest, daß dort eine Reihe von französischen Personenartikeln überflüssig sei. Tun wir also hier nicht des Guten zuviel, da doch der Raum knapp genug ist? Ich verzichte auf Nennung von Namen, freue mich aber zugleich darüber, daß in MGG drei Artikel über französische Dichter aufgenommen sind, die sich im Larousse nicht finden: La Fontaine, Lamartine, Mallarmé. Das war wirklich notwendig, die Artikel sind vortrefflich. Das Gleiche gilt für Mazarin. — Dagegen muß bei den deutschen Artikeln das Fehlen von A. F. Hesse und Karl Leimer kritisch vermerkt und Ergänzung im Nachtrag erbeten werden. Van der Linden erwähnt in seinem vorzüglichen Artikel über Lemmens, daß dieser mit einem Stipendium zu dem Organisten A. F. Hesse nach Breslau geschickt worden sei. Das wäre doch schon ein Anlaß zur Aufnahme gewesen; bei Riemann (alt und neu) wird der als Virtuose, Lehrer und Komponist gleich berühmte ausführlich gewürdigt. Karl Leimer, der Klavierpädagoge und Lehrer Gieseckings (Methode Leimer-Giesecking) ist im Larousse mit Biographie und zwei pädagogischen Werken genannt. Wiederum sei ausgleichend dazu festgestellt, daß in MGG der frühverstorbene Pianist Dinu Lipatti nach Verdienst gewürdigt ist. Doch genug der Einzelheiten. Ein Gesamtüberblick über die Personenartikel zeigt, daß Lasso an Gewicht und Umfang an der Spitze steht; der Artikel, von dem derzeit besten Sachkennner W. Boetticher verfaßt, läßt keinen Wunsch offen. (Das Gleiche gilt von dem Artikel *Laut* des gleichen Autors. Für die Bebilderung müssen Verfasser und Verlag besonders bedankt werden.) *Ledner* von K. Ameln vereint umfassende Kenntnis mit knapper präziser Darstellung. Von den großen Namen der Vergangenheit seien noch *Machaut* (Machabey), *Lully* (Schaal/Borell), *Luther* (Blankenburg), von den Neueren *Mahler* (H. F. Redlich, mit ausgezeichneten Bildern) und *Thomas Mann*, der durchaus hierher gehört (K. Heim), besonders hervorgehoben. Von den vielen andern müssen noch *Mat-*

theson (H. Turnow) und *Rodius von Lilien-cron* (R. Schaal) besonders genannt werden. Daß auch Musikschriftsteller wie *W. v. Lenz* (W. Kahl) oder *Mastiaux* (W. Lipphardt) in ihrer Leistung ohne Überbewertung gewürdigt sind, sei besonders anerkannt. Aber wo bleibt *F. X. Mathias*, Dr. phil., Dr. theol., Privatdozent für Kirchenmusik, Musikwissenschaftler und Orgelhistoriker (vgl. den alten Riemann und Art. *Elsaß* in MGG)? Hier ist ein Versehen gutzumachen. Einige kleine Ergänzungen seien angefügt. Bei *Les-sing*, der dankenswerterweise aufgenommen ist, steht das Kernstück seiner Musikästhetik im 26. Stück der Hamburger Dramaturgie. Für *Lachnith* sei ergänzt, daß Franz, der Vater, 1782 in Zweibrücken starb und die Söhne Wenzel und Anton, ebenfalls Mitglieder der Zweibrücker Hofkapelle, 1782 nach Paris übersiedelten.

Bleiben noch die ausführlichen und erschöpfenden Sach-Artikel, die gerade der MGG ihre besondere Bedeutung auch in die Zukunft hinein geben. Der Sachkunde B. Stäb-leins verdanken wir die Fülle der liturgischen Artikel. Als besonders wichtig erweist sich der Artikel *Lied*; K. Gudewill hat für den deutschen Sprachbereich, F. Noske für die übrigen Sprachgebiete gute Arbeit geleistet. Für das Kirchenlied sind mit Recht mehrere Verfasser herangezogen worden. Für das spätmittelalterliche Lied sind *W. Salmens Laufenberg* und *Lothamer Liederbuch* beachtenswert; der straffe, alles Wesentliche enthaltende Artikel *Meistergesang* (H. Husmann) bildet das Ende des Bandes. Ein weiterer Kern-Artikel ist *Madrigal*, dessen ausführliche und umfassende Darstellung zum großen Teil H. Engel zu danken ist (daneben N. Pirrotta für das Madrigal des 14. Jahrhunderts, J. Kerman für das englische Madrigal). Die *Lexika* hat H. H. Eggebrecht, das *Libretto* A. A. Abert musterhaft behandelt. Bei *Leitmotiv* (S. Göblich) muß man die zur Verdeutlichung gut gewählte Notentafel „abseits“, bei *Leiden* (!), suchen. *Männergesang* (F. Piersig) und *Marsch* (E. Nick) nenne ich nur kurz als recht gegliedert, um noch drei Artikel der Tanz- und Volksmusik zu würdigen: *Ländler* (F. Hoerburger, mit Bild und Noten), *Loure* (Cl. Marcel-Dubois), ein Musterstück der Darstellung auf knappstem Raume, und *Mazur* (M. Sobieski, mit aufschlußreichen Notenbeispielen). Von den Instrumenten-Artikeln ist *Laute* bereits genannt. Die *Lira da braccio* (E. Winternitz) bringt zu dem heiklen Thema ein

einzigartiges Bildmaterial; das Gleiche gilt für die *Leier* (H. Hickmann und M. Wegner). *Mandola* und *Mandolina* behandelt K. Reinhard mit großer Sachkunde, die *Maultrommel* ein wirklicher Kenner des seltsamen Instruments (W. Dürr). Zum guten Schluß erscheinen die *Mechanischen Musikinstrumente*, die A. Protz bis zum Edisonschen Phonographen mit großer Liebe und Sorgfalt beschreibt. Vielleicht wäre zu den in der Literatur angegebenen Werken von Buchner und Protz noch ergänzend anzumerken gewesen, daß sie auch Notenbeispiele des Spielfests enthalten. Angefügt ist ein kurzer Artikel von R. Quoika über *Hornwerke*. Das in diesem kurzen Überblick nicht Genannte sei in ein Gesamtlob einbezogen, das den Mitarbeitern, dem Herausgeber und dem Verlag (diesem vor allem wegen der Bebilderung) gilt. Mit diesem Band ist wohl die Mitte des großen Werkes erreicht und überschritten.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Musica Disciplina, A Yearbook of the History of Music, hrsg. von A. Carapetyan und G. Reaney, Vol. XIII, 1959. 208 S.

Es seien die einzelnen Beiträge besprochen: Einen entscheidenden Schritt in Richtung auf die Lösung der in den letzten Jahrzehnten mehr „cum“ als „sine ira et studio“ erörterten *Fauxbourdon*-Frage stellt im vorliegenden Band der *Mus. Disc.* der Artikel *Faburden and Fauxbourdon* von Brian Trowell (S. 43 ff.) dar. Mögen auch der englische „Faburden“ (= *Fab.*) und der kontinentale „Fauxbourdon“ (= *Fb.*) für sich betrachtet durch die z. T. recht hitzig geführten Auseinandersetzungen nur den Schein entscheidenden Gewichts erhalten haben (S. 78), so war doch im ganzen betrachtet besonders der *Fab.* für die Musikgeschichte des 14.-16. Jahrhunderts von großer Bedeutung, wie gerade auch aus der hier zu besprechenden Studie hervorgeht.

Auf des Rezensenten Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Jg. 1959, Nr. 5, S. 82 ff. hat Trowell bereits hingewiesen (S. 78, Anm. 99). Zum *Fb.*-Problem bei Guilielmus Monachus vgl. man neuerdings auch *Mf. XIV*, 1961, S. 282, Anm. 25. Das dort erwähnte Beispiel *CS III*, 295 b bei Guilielmus Monachus kann nämlich auch

nach Trowell als Ersatz für das fehlende Beispiel zu dem Abschnitt CS III, 292 b „Et nota quod istud faulxbourdon . . .“, der sich auf den englischen Fb. (*Fab.*) bezieht, angesehen werden. Das Element der Kolorierung und die Vorstellung des Gerüstsatzes (festländischer Chansonsatz) im Beispiel CS III, 293 aber sind durchaus festländisch. Selbst die Sätze des von den Engländern gepflegten „freien Treblestils“ (Bukofzer — s. Trowell, S. 71) bestehen nämlich nicht wie die festländischen Chansonsätze aus einem zweistimmigen Gerüstsatz mit einer Füllstimme, dem Contratenor, sondern aus zwei Stützstimmen zu einer freien oder auf c. f. (fast immer frei behandelt) beruhenden, melodisch sehr ausgearbeiteten Oberstimme. Im *Fab.* darf jedoch im Gegensatz hierzu (und zum *Fb.*) die Oberstimme nicht als alleinige Trägerin des c. f. (eine Oktav nach oben transportiert) aufgefaßt werden. Vielmehr geht der *Fab.* vom c. f. aus, wie er im liturgischen Buch notiert ist. Daß man sich jedoch bei Guilielmus Monachus' englischem Beispiel CS III, 295 b für den Contratenor bassus an Stelle der c. f.-Mittelstimme entscheiden kann, zeigt eine (von England oder von Frankreich ausgehende?) Schwächung des c. f. in der Mittelstimme, die dadurch dem nur füllenden Contratenor des festländischen Chansonsatzes ähnlich wird, jetzt auch so bezeichnet werden kann (was vorher wenig sinnvoll war), und dem ein Contratenor bassus als andere Möglichkeit gegenüber treten kann. Wird der c. f. überhaupt nicht mehr als in der Mittelstimme befindlich aufgefaßt, so kann dem dreistimmigen *Fab./Fb.* unter entsprechender Veränderung der Mittelstimme sogar ein Contratenor bassus als vierte Stimme hinzugefügt werden — oder ging die Bewegung gar davon aus (vgl. AfMw XVIII, 1961, S. 46 ff.)?

Der Tenor (Burdon) im *Fab.* ist eine Tiefstimme zum c. f. und entspricht als solche dem englischen Gebrauch, dem c. f. auch tiefere Stimmen hinzuzufügen, wie auch aus dem von Trowell S. 52 zitierten Passus bei Pseudo-Tunstedt hervorgeht. — Gewisse Bemerkungen Trowells wirken geradezu herzerfrischend. Man darf ihm zu dieser glänzenden wissenschaftlichen Leistung gratulieren.

Einen wertvollen Beitrag zum vorliegenden Band stellt auch die ausführliche Besprechung der Messen und Messensätze Loyset

Compères von Ludwig Finscher, dem Herausgeber der Werke Compères beim American Institute of Musicology, CMM 15, 1958, dar (S. 123 ff. — der vierte Teil einer umfassenden Studie über das Werk des genannten Komponisten). Die Studie bringt eine Fülle satztechnischer Beobachtungen, die geeignet sind, uns das Werk Compères wesentlich näher zu bringen. Compères Satztechnik beruht aber auch noch auf denselben Grundlagen wie die der älteren Niederländer, und seine Kompositionen können deshalb auch nach der vom Rezensenten besonders auf Sätze der älteren Niederländer angewandten Methode betrachtet werden (vgl. bes. AfMw XII, 1955, S. 297 ff.).

Bezüglich des Aufsatzes von Fred Blum über den Organumtraktat von Montpellier (S. 15 ff.) verweise ich auf Fr. Zamminer, *Der Vatikanische Organumtraktat* (Ottob. lat 3025), Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Thr. G. Georgiades, Bd. 2, Tutzing 1959. Demnach hängt der Organumtraktat von Montpellier (*Montp.*) vom Hauptteil des Mailänder Traktats (*Mail.*) ab (wenn auch dessen „Modi“ nicht verwendet sind, wie man nach Blum, S. 18, anzunehmen geneigt ist), und da in diesem bereits Terzen (besonders vor schließenden Einklängen, aber auch vor Quinten!), und in den vor dem Hauptteil von *Mail.* stehenden Organumstücken bereits Sexten begegnen, ist *Montp.* nicht der erste Traktat, in dem Terz und (große) Sext als Konsonanz anerkannt sind. (In bezug auf deren Stellung als Initial- oder Organalkonsonanzen käme es noch darauf an, ob Klein- oder Großabschnitte anzunehmen sind.) Die Melodie in der Unterstimme von Beispiel 4 (S. 17) als c. f. (Amen der Sequenz „*Victimae paschali laudes*“, Grad. Rom. 242) anzusprechen, der in den anderen Beispielen gekürzt oder erweitert wird, scheint doch etwas zu weit hergeholt: Das betr. Melodiestück dürfte im Choral eine Allerweltsformel sein. In allen Beispielen hat jedoch eher die Unter- als die Oberstimme choralisches Gepräge. Trotz der folgenden Bemerkung Blums, der aber dabei allzusehr der Kompositionsvorstellung erliegt, muß man wohl auch mit Stimmkreuzungen in der entsprechenden Musikpraxis rechnen. Der Zusammenhang des Traktats mit der Praxis bedürfte jedoch wohl noch weiterer Forschungen. Sowohl Ausgabe als auch Übersetzung

des Traktats (nach der Untersuchung) weisen einige kleine Mängel auf.

Die Beschreibungen der beiden Handschriften Edinburgh, Nat. Libr. of Scotland, Adv. Ms. 5. 1. 15 und Univ. Libr. Music Ms. Dc. 1. 69. von D. Stevens und J. P. Cutts am Schluß des Bandes (S. 155 ff. und 169 ff.) setzen die Reihe der in Mus. Disc. in besonders verdienstvoller Weise veröffentlichten Handschriftenkataloge fort. Das erstgenannte „Scone-Antiphonarium“ enthält (drei-), vier-, fünf-, sechs-, zehn- und neunzehnstimmige Motetten (Antiphonen), Messen und Magnificats, vor allem aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und zwar besonders des schottischen Komponisten Robert Carver (1487— nach 1546). Besonders bemerkenswert ist noch, daß auch Dufays *Missa L'homme armé* in dem Ms. enthalten ist, ein Parallellfall zu der Überlieferung der *Missa Caput* desselben Meisters in einem Handschriftenfragment in Coventry.

Das zweite Ms. enthält Oberstimme und Baß von 129 Liedern — neben dramatischen und halbdramatischen —, etwa die Hälfte aus der Sammlung *Cheerfull Ayres* (Oxford 1659/60), darunter nicht wenige von John Wilson und dessen Nachfolger als Professor der Musik an der Universität Oxford, Edward Lowe — der wohl auch die zur Debatte stehende Handschrift schrieb — komponiert. Wie bei entsprechenden Sammlungen, waren auch bei dieser einzelne Blätter mit Shakespeare-Vertonungen herausgelöst, die Cutts schon vorher gefunden hatte und mit dem Corpus wieder vereinigen konnte. Die Liste der Kompositionen in der Handschrift mit Kommentar ist sehr wertvoll.

Führte nun schon diese Arbeit auf das literarhistorische Gebiet, so ist dies bei den noch zu besprechenden drei Aufsätzen im vorliegenden Band noch mehr der Fall. Jean Maillard stellt in *Le ‚Lai‘ et la ‚note‘ du Chèvrefeuille* (S. 3 ff.) einen in verschiedenen Handschriften bruchstückhaft überlieferten Lai als den nach Marie de France und anderen Dichtern jener Zeit von Tristan komponierten Lai du Chèvrefeuille zur Diskussion.

Der besonders um Machaut verdiente Gilbert Reaney erörtert S. 25 ff. ausführlich *The Poetic Form of Machaut's Musical Works, I, The Ballades, Rondeaux and Virelais*. Bedauerlich ist lediglich, daß in der „Analytischen Tabelle“ (S. 39 ff.) besonders

bei den Virelais die übergeordneten Einheiten (Strophen?), die gerade für die „Vertonung“ entscheidend sind, nicht zum Ausdruck kommen, wie z. B. Virelai Nr. 1: A6A6A6A6B6 c8d6c8d6 a6a6a6b6.

Carol Mac Clintock stellt in *Molinet, Music and Medieval Rhetoric* (S. 109 ff.) in überzeugender Weise die Form scheinbar formloser, oder jedenfalls in dieser Hinsicht problematischer, die Musik betreffender Passus im dichterischen Werk Molinets fest. Man würde sich aber noch eine musikhistorische Interpretation der betreffenden Stellen wünschen.

Ein großes Verdienst des Jahrbuches ist die im vorliegenden Band begonnene Veröffentlichung des Codex Faenza in Faksimiles. Ebenso ist, abgesehen von im Verhältnis zum Umfang des Bandes wenigen Druckfehlern, die drucktechnische Gestaltung des Bandes zu loben.

Ernst Apfel, Saarbrücken/Heidelberg

Dansk aarboeg for musikforskning, herausgegeben von Dansk selskab for musikforskning in Zusammenarbeit mit Det unge Tonekunstnerselskab, Redaktion Nils Schiørring und Søren Sørensen. Jg. 1, Kopenhagen 1961. 88 S.

An einer zentralen Publikationsmöglichkeit hat es den dänischen Musikhistorikern bisher gefehlt. Das war um so bedauerlicher, als *Dansk Musiktidsskrift* — wohl aus den Erfordernissen des Marktes heraus und um einen größeren Kreis von Interessenten anzusprechen — in den letzten 15 Jahren ihren Charakter stark gewandelt und sich mehr den musikalischen Tagesfragen zugewandt hat. Dadurch wurde der Platz für musikwissenschaftliche Beiträge stark beschnitten, die darüber hinaus so einschneidend gekürzt wurden, daß sie oft mehr Skizzen als Aufsätze zu sein schienen. Daneben bestanden in Dänemark noch geringe Publikationsmöglichkeiten in *Dansk Kirkesangs Aarskrift* und in der von der Kgl. Bibliothek Kopenhagen herausgegebenen Reihe *Fund og Forskning*.

Um so mehr ist es zu begrüßen, daß der 3. Kongreb nordisk Musikforskning (*Den 3. nordiske musikforskerkongres*), der im Juni 1958 in Kopenhagen stattfand, der dänischen Musikwissenschaft zu einem Publikationsorgan verhalf, dessen erster Band hier vorliegt. Die dänische Gesellschaft für Musikforschung fand dabei die Unterstüt-

zung von *Det unge Tonekunstnerselskab* und von *Dansk Musiktidsskrift*, ein Zeichen dafür, daß das Jahrbuch nicht als Konkurrenz, sondern als sinnvolle Ergänzung gewertet wurde. Das dänische Unterrichtsministerium sagte seine finanzielle Unterstützung zu, so daß zu hoffen ist, daß dieses Jahrbuch nicht das Schicksal seiner Vorgänger erleiden wird, die nur wenige Erscheinungsdaten erlebten (*Aarvog for Musik* 3 Bände, 1922 bis 1924 und *Musikhistorisk Arkiv*, 4 Hefte, 1939).

Dies ist unter der Sicht der internationalen musikwissenschaftlichen Forschung nur zu hoffen, denn wenn auch auf Grund des 1. Bandes kein endgültiges Urteil gefällt werden kann, so läßt sich doch schon jetzt feststellen, daß das Jahrbuch internationalen Zuschnitt hat. Das gilt im Hinblick auf das Sprachliche, aber auch in Hinsicht auf die Themen, die behandelt werden. Es werden nicht nur Beiträge in Dänisch oder einer anderen skandinavischen Sprache veröffentlicht, sondern auch in den „Hauptsprachen“, worunter wohl Englisch, Französisch und Deutsch gemeint sein dürften. Artikel in einer skandinavischen Sprache erhalten auf jeden Fall ein kurzes Resumé in einer der „Hauptsprachen“, so daß sichergestellt ist, daß die wissenschaftlichen Ergebnisse auch den Musikforschern zugänglich sind, die die skandinavischen Sprachen nicht beherrschen. Naturgemäß konnte es nicht ausbleiben, daß die vorliegende Veröffentlichung stark von dem 3. Treffen der nordischen Musikforscher geprägt ist. Sie enthält den gesamten Tagungsablauf und gibt die Referate im Extrakt wieder. Dabei ist der Bogen thematisch sehr weit gespannt. Jens Peter Larsen behandelt die Probleme einer kritischen Ausgabe älterer Musik. Greve Stellan Möner gibt seine Eindrücke wieder, die er bei seiner Arbeit an der Neuen Mozart-Ausgabe gewonnen hat. Die *Monumenta Musicae Byzantinae*, deren redaktionelles Zentrum in den dreißiger Jahren in Kopenhagen war, behandelt Christian Thoddborg, während sich Olav Gurvin mit Problemen der Volksmusikforschung auseinandersetzt. Fachliche und organisatorische Fragen der Zusammenarbeit innerhalb der nordischen Musikforschung werden von Nils Schiørring und Ingmar Bengtsson behandelt, während O. M. Sandvik die möglichen Ursachen für das Umsingen einer Gruppe nordischer Volkslieder erörtert. Gils Olsson Nordberg hat ein

Streichinstrument aus Riala vorgeführt, das eine Zwischenform darstellt und einer Viola d'amore ähnlich ist. Schließlich untersucht Jan Maegaard die Bedeutung des Reihungsprinzips bei der Etablierung musikalischer Zusammenhänge in der Musik vor 1930.

Bei den vier großen Beiträgen fällt auf, daß zwei, fast möchte man sagen drei, sich mit Themen der Barockmusik befassen. Dieses Gebiet scheint ein Schwerpunkt dänischer Musikforschung zu sein, wohl aus der Erkenntnis heraus, daß die dänische Musikkultur von der Barockmusik wertvolle Impulse erhalten hat. Ausgehend von Michael Praetorius' theoretischen Äußerungen untersucht Søren Sørensen die Instrumentalvorspiele der Kantaten Buxtehudes, wobei er verschiedene Typen herausarbeitet, und zwar den einheitlichen Sinfoniatyp (durchgeführter homophoner Satz oder homophone Einleitungstakte, die in einem aufgelösteren, mit Kleinimitationen und Komplementärrhythmik versehenen Satz hinüberleiten) bzw. den mehrsätzigen Ouverturetyp mit taktmäßigem und/oder kompositionstechnischem Kontrast zwischen den Sätzen. Dabei zeigt er die Einflüsse der venetianischen Opern-Sinfonia und der französischen Ouverture auf die norddeutsche konzertierende Kirchenmusik auf und zieht zu seinen Untersuchungen Werke von Kaspar Förster d. J., Matth. Weckmann, Chr. Bernhard und F. Tunder heran.

In englischer Sprache behandelt Jens Peter Larsen Fragen der Händel-Tradition und -Interpretation, wobei er zeigt, wie jede Generation, aus der eigenen geistigen Haltung heraus, die Kompositionen dieses Großmeisters anders aufgefaßt und aufgeführt hat. Dabei ist es keinesfalls selbstverständlich, aber begrüßenswert, daß Larsen die Tempi nicht nach dem Metronom festgelegt sehen will, sondern fordert, daß sie so gewählt werden, daß eine musikalische Wiedergabe voller Leben möglich wird.

Musik und *Matematik* ist der Beitrag von Børge Saltoft überschrieben. Mit diesem Titel spielt der Verf. natürlich auf die Kompositionsprinzipien der seriellen Musik an, um sodann aufzuzeigen, daß dies heute so aktuelle Problem schon seit Jahrhunderten bestehe, wobei J. A. Scheibes Zeitschrift *Der kritische Musicus* zum Ausgangspunkt gewählt wird.

Mit manchem Vorurteil räumt Dag Schelderup-Ebbe in seinem Beitrag *Neue Ansidi-*

ten über die früheste Periode Edvard Griegs auf. So verweist er die auf Griegs *Mein erster Erfolg* zurückzuführende Behauptung, der Komponist habe in Leipzig nichts gelernt, ins Land der Fabel. Die ungedruckten Werke dieser Zeit sprechen, wie der Verfasser darlegt, eine andere Sprache. Zugleich ist dieser Beitrag für die zukünftige Grieg-Forschung richtungweisend. Sie muß bald in Angriff genommen werden, soll vermieden werden, daß Griegs Tendenzberichte, die den Tatsachen nicht gerecht werden, immer weiter als beweiskräftig durch die Sekundärliteratur geschleppt werden.

Gerhard Hahne, Werl

Eberhard Preussner: Musikgeschichte des Abendlandes. Eine Betrachtung für den Musikliebhaber. Zweite verbesserte Auflage. Mit Notenbeispielen und Bildtafeln. Wien: Verlag Brüder Hollinek 1958. 725 S.

Der Autor des trefflichen Buches über die *Bürgerliche Musikkultur* und jetzt vielbeschäftigte Präsident der Salzburger Musikhochschule Mozarteum legt hier die zweite Auflage seiner umfangreichen Musikgeschichte vor, die er vorsichtshalber „eine Betrachtung für den Musikliebhaber“ nennt. Zweifellos wird ein solcher dieses Buch nicht ungern in die Hand nehmen, denn es ist in einer lebendigen Darstellung geschrieben, oft in bilderreicher Sprache, die freilich auch zu übertreibenden Schilderungen führt. In der klassischen und neueren Musik ist der Verf. stärker auf eigene Kenntnisse gestellt; in der älteren Musikgeschichte ist er jedoch mehr Gast als zu Hause. Viele Formulierungen sind hier infolgedessen wo nicht unrichtig, so doch schief, ob nun Ockeghem zum eigentlichen Vertreter des imitierenden Stiles gemacht wird (78) (im Gegensatz zu van den Borren) oder die Festzüge der Renaissance aus den Prozessionen stammen sollen (95), die Leistung Isaacs die Verknüpfung des Motettenstiles mit dem neuen Gesellschaftslied ist (99); wenn Andrea Gabrieli über alles prachtliebend, glänzend, reich, farbenprächtig genannt wird, während eine richtige Besetzung seiner mehrhörigen Motetten eher hart klingen dürfte, seine Madrigale aber fein ziseliert sind; wenn Willaert in kurzer Zeit ein „waschechter Venezianer“ geworden sein und als erster einen „neuen Dichter, Petrarca“, vertont haben soll, wenn von den gleichzeitigen mehrhörigen Engelskonzerten der venezianischen Meistermalerei gesprochen

wird, während gerade in Venedig die kleine, zwei oder drei Engel umfassende, zu Füßen der Madonna sitzende Gruppe charakteristisch wird; wenn, neben Lionardo (und Michelangelo) auch Raffael ein „großer Denker der Renaissance“ genannt wird (160) usw. Viele Fragezeichen stehen beim aufmerksamen Leser am Rande: Lully ein „Emporkömmling“? Er war „garçon de chambre“, und Sprachlehrer, nicht Küchenjunge. Der *Amfiparnaso* gehört nicht zur Vorgeschichte der Oper. Sollten die Meister Abaco, Albionni, Veracini wirklich „amüsant“ sein? (226). Doch genug solcher kleinerer Einwände! Die Hauptsache ist für den Laien eine anziehende Darstellung. Der Moderne gegenüber nimmt Preussner eine vorsichtige, abwägende Haltung ein. Seine Meinung über Schönberg: „Der letzte Meister der Romantik; ein Ende, kein Anfang; Atomisierung der Musik; Verherrlichung des chromatischen Stiles; nicht vital“ (450) zu äußern, ist immerhin mutig, wo sehr lautstarke Sprecher und viele stechende Tintenfedern eine solche freie Meinung bedrohen. Oder ist man in Österreich liberaler? Lokalpatriotisch dagegen scheint die zu hohe Einschätzung von Franz Schmidt zu sein, mit dem Reger in Parallele gesetzt wird. Hat doch allein Schmidts Oper *Notre Dame* (1914) einen gewissen Widerhall gefunden; allerdings hauptsächlich in Provinztheatern. Auch Orff wird überschätzt: „Musik wird fast zur Kullisse.“ Streicht man „fast“, so käme man der Wahrheit näher, obwohl in der *Antigonae* auch die Bezeichnung „Musik“ noch Übertreibung wäre. — Im Ganzen gibt der Abschnitt über die neuere und neue Musik einen umfassenden, weiten Kreisen willkommenen Überblick.

Hans Engel, Marburg (Lahn)

Gilbert Chase: Die Musik Amerikas. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin-Halensee und Wunsiedel: Max Hesse's Verlag 1958. 840 S.

In diesem umfangreichen Buch gibt der Verf. eine ausführliche Geschichte der Musik in den Vereinigten Staaten. Besonders wertvoll scheinen dem Rez. die ersten Kapitel über die „Vorbereitung“ (Die Puritaner bis zu den „Einheimischen Musikpionieren“) und die Ausbreitung (Fortschritt und Geschäft, englische Tradition, Negro Spirituals, Bostoner Klassizisten) zu sein, wobei die schwierige Frage der Musik der importier-

ten Neger und ihres Zusammenhangs mit der Musik ihrer einstigen afrikanischen Heimat durch Referate spezieller Arbeiten zum Thema behandelt wird. Ausführliche zeitgenössische Schilderungen, Zeitungsberichte u. a. zur älteren Musikgeschichte des Landes machen die Ausführungen auch kulturhistorisch reizvoll. Im letzten großen Kapitel wird dem Jazz ein sehr erheblicher Teil der Untersuchungen gewidmet. Es ist ein Thema, an dem sich die Geister scheiden. Allzugroß scheint dem Rez. der Platz zu sein, welcher der Unterhaltungsmusik, dem musical etc., gegönnt wird. Sehr vorsichtig geht der Verf. mit einem Werk um, das zweifellos in den USA starke Popularität besitzt, Gershwins *Rhapsodie in Blue*. Es sei „volkstümlicher Stil und konventionelle Kunstform mit außerordentlich glücklicher Hand verbunden und außerdem der Effekt des Ungewöhnlichen hervorgerufen“ (561). Wir zählen das Stück zur U-Musik; es wird vom Verf. vorsichtig ausgedrückt, daß „das Klavierkonzert Gershwins ein besseres „Kunstwerk als die Rhapsodie“ sei: diese ist überhaupt keines. Die kompositorische Arbeit ist miserabel, das in einer mixture von Jazz und Grieg erfundene, nicht reizlose Hauptthema wird überhaupt nicht verarbeitet oder entwickelt, das Stück ist nur insofern „von Liszt beeinflusst“, wie der Verf. schreibt, als Gershwin die bei Liszt üblichen, neue Abschnitte vorbereitenden virtuosens Kadenzen kopiert, mit dem Unterschied, daß nach diesen Vorbereitungen bei ihm Abschnitte mit neuen Gedanken nicht kommen. Die instrumentale Aufmachung und die von Groß stammende Instrumentation täuscht nicht über die völlige Leere und Gedankenlosigkeit einer Musik hinweg, die nur zur musikalischen Demimonde zu zählen der Verf. sich offenbar nicht recht getraut. Da nicht die Chronik, sondern erst die Interpretation des Historiker macht, so muß man in diesen Abschnitten der so fleißigen Arbeit des Verfassers Mangel an Mut bedauern.

Hans Engel, Marburg/Lahn

Helmut Kallmann: *A History of Music in Canada 1534—1914*. Toronto: University of Toronto Press 1960. XIV, 311 S.

Dem Verfasser, seit dem letzten Krieg in Canada ansässig und dort Bibliothekar der Canadian Broadcasting Company, verdanken wir neben zahlreichen Aufsätzen und

der Herausgabe des *Catalogue of Canadian Composers* die bisher einzige ausführliche deutsche Darstellung der kanadischen Musik in MGG. Das vorliegende Buch, Ergebnis langjähriger Forschungsarbeit in Bibliotheken und Archiven und einer weitreichenden Korrespondenz, begnügt sich nicht, das im genannten Artikel konzentriert Vorgetragene durch ephemere und lokale Einzelheiten aufzufüllen, sondern es bringt eine Fülle z. T. wichtigen erstmaligen Materials. Das Ziel, „to describe how music was received in Canada, how it was accepted, and how Canadians began to make their own creative contribution to music“ (S. 5), hat der Verfasser in wissenschaftlich einwandfreier und erschöpfender Weise erreicht, in klarer Erkenntnis, „from the raw material . . . a clear view of basic developments“ zu erhalten. Daß für die erste Zeit (Kap. 2) bis 1700 sehr wenig Urkundliches erhalten ist, versteht sich leicht, doch gelang es, aus Reiseberichten, zeitgenössischen geschichtlichen Darstellungen und Jesuitenberichten mancherlei Unbekanntes beizubringen: Von Anfang an erkannten die Kolonisatoren die Musik nicht als bloßes Nebenwerk, sondern als „an essential part of the pioneer's equipment and way of living“ (22). Im 18. Jahrhundert, das weithin im Dunklen liegt, zeichnet sich bereits in der Trennung von Volks- und Kirchenmusik (Kap. 3) und dem langsamen Erscheinen einer weltlichen Kunstmusik (Kap. 4) die grundlegende Unterscheidung des französischen und englischen Volksteils ab: Die französische Minderheit, gleichartig und konservativ, fördert Oper und Tanz, die englische Mehrheit, beweglich und fortschrittlicher, Kirchen- und Chormusik. Das frühe 19. Jahrhundert (Kap. 5) legt den Grund zu einem Aufschwung — hier treten die Militärkapellen, vielseitig und klug geleitet, bedeutsam hervor —, der von den 50er Jahren ab (Kap. 6) kräftiger und weitreichender wird. Zwar ist das Mäzenatentum immer ziemlich unbeteiligt, die gegenseitige Förderung und Konkurrenz der Städte nicht bedeutend, es fehlt überhaupt, auch durch geographische, technische und wirtschaftliche Faktoren veranlaßt, die „continuity and cohesion“, es geht stoßweise voran; aber in manchen Gebieten ist doch ein erstaunlicher, nur durch einen gewissen Idealismus zu verstehender Aufschwung zu verzeichnen, nicht nur im Konzertleben — schon 1793 hört man in Quebec Mozartsche Quartette;

Gluck, Haydn, Ph. E. Bach erscheinen noch früher — sondern auch im Instrumentenhandel, Notenhandel und -besitz (113 ff.), der (die Brüder Nordheimer, 100 f.) Wendigkeit, Intelligenz und Vielseitigkeit verlangt. Der Einstrom der Virtuosen beginnt seit 1850 und steigert sich rasch, der Einfluß der Deutschen tritt nach und nach zurück und macht einer immer stärker werdenden englischen Einwanderung Platz. Es bildet sich ein tüchtiges einheimisches Musikertum heraus, das — nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen — oft auch zu den Vereinigten Staaten herüberwechselt; bezeichnend ist das das Schicksal des bedeutenden C. Lavallée und der Albani, der einzigen, wenn auch nur zeitweilig, international anerkannten Künstlerin in diesem Zeitraum. Die breite und außerordentlich anregende Schilderung der Zeit bis 1900 (Kap. 6—9), die auch den minder besiedelten und wohl auch musikalisch weniger ergiebigen Westen Kanadas einbeschließt, enthält viel auch für den europäischen Forscher interessantes Material, das für die Zeit bis 1914 (die letzten vier Kapitel) nicht nachläßt. Dankenswert die Übersicht des, vorwiegend der Gebrauchsmusik und den kleinen Formen gewidmeten, im allgemeinen (noch) epigonalen kompositorischen Schaffens des Landes, das immerhin mit der Zeit „a wide range of types“ (260) zeigt. Wichtig auch die Liste der sehr zahlreichen „Emigrants by necessity“ (223 ff.), bei der dem Referenten die durchschnittliche Langlebigkeit der Künstler auf fiel. Ein kurzer Ausblick auf die Zeit nach 1914 — in dem Sammelwerk *Music in Canada*, Toronto 1955, ausführlich behandelt — schließt sich an. Eine gute, den erfahrenen Bibliothekar ausweisende Bibliographie, ein zuverlässiges Register, seltene Bildbeigaben und Notenbeispiele erhöhen den Wert dieses übersichtlich und doch (angesichts der etwas diffusen historischen Gegebenheiten) locker gestalteten Buches, dem man eine straffende und z.T. (besonders in den historischen Grundlagen) ergänzende deutsche Ausgabe wünschen möchte. Reinhold Sietz, Köln

Robert Stevenson: *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: Pan American Union (1960). 331 S.

Der Autor ist durch sein 1952 in New York erschienenes Buch *Music in Mexiko* als guter Kenner der Geschichte der lateinamerikanischen Musik bereits empfohlen. Sein neues

Buch entstand bei seinem einjährigen Aufenthalt in Peru 1958—1959 als Senior-Fulbright-Stipendiat und fußt auf gründlichen Literatur- und Quellenstudien in den Archiven und Museen Südamerikas. Es behandelt die Musik, die Musikinstrumente und die Musikpflege in den Anden-Hochkulturen von der vorkolonialen Frühgeschichte bis zum Ende der Kolonialperiode 1821 in einzelnen, in sich abgeschlossenen Ausschnitten. Den Beginn macht eine Studie über die antiken Musikinstrumente Perus, die als informative Übersicht gedacht ist. Die Musik der Nazca, Mochica und Chimú stand auf höherer Entwicklungsstufe als die der Azteken; das Instrumentarium im Inka-Reich war reicher an Formen und Spielmöglichkeiten als das der mittelamerikanischen Hochkulturen, die melodiefähige Instrumente nicht besaßen, während in Peru schon zu Beginn unserer Zeitrechnung in der Paracas-Kultur Knochenflöten mit Grifflöchern und Panflöten mit sechs Rohren im Gebrauch waren.

Seit die d'Harcourts die ersten sechs Nazca-Panflöten aus keramischem Material untersuchten, sind inzwischen viele weitere Exemplare unversehrt und deshalb in der ursprünglichen Stimmung gefunden und gemessen worden, ohne daß dadurch die Frage des mutmaßlichen Tonsystems einer Lösung nähergekommen wäre. Stevenson referiert über die Untersuchungen von Béjar, Pacheco und André Sas und erwähnt eigene, ohne sie jedoch ausführlicher darzustellen und auszuwerten. Neben Knochenflöten bestanden hölzerne Längs- und Querflöten mit Grifflöchern, Schnecken- und Tontrompeten und viele Arten von Schlag- und Geräuschinstrumenten. St. beschreibt sie nach den Funden und nach den literarischen Berichten aus den Federn der spanischen Eroberer. Seine Kritik an der immer noch als Standardwerk angesehenen Studie der d'Harcourts, die ihre Untersuchungsergebnisse weder geographisch noch kulturell abgrenzen und kontrollierten, übersieht, daß diese schon von Hornbostel (*Anthropos* XII, 1927) als unakzeptabel zurückgewiesen wurden.

Die zweite Studie des Buches beschäftigt sich mit der Musikerziehung und der Musikpflege in Peru zur Inka-Zeit und nach der Conquista, als die Indianer mit Eifer die Musik der Europäer lernten und sich als äußerst begabte Schüler erwiesen. Die vokale und instrumentale Polyphonie der abendländischen Musik des 16. Jahrhunderts, ihnen bis

dahin völlig fremd, handhabten sie wenige Jahrzehnte nach der Besitzergreifung durch die Spanier bereits ebensogut wie abendländische Sänger und Musiker, während in Mexiko noch im 18. Jahrhundert die eingeborenen Sänger kaum nach Noten zu singen vermochten. Der Grund für die besondere Eignung der Indianer im ehemaligen Inka-Reich für die europäische Kunstmusik liegt in der Tradition der hochentwickelten Musikpflege der Inka-Zeit, bei der auch der Musikerziehung ein breiter Raum zugewiesen war. Der Inka Roca hatte schon 1350 eine Musikschule in Cuzco für die Kinder der königlichen Familie und des Adels eingerichtet. So fanden die Dominikaner, Franziskaner und Augustiner und später auch die Jesuiten sofort willige Zöglinge und in der Musikausbildung das beste Mittel, den Zugang zu den Herzen der Eingeborenen und zu deren Bekehrung zu erhalten.

Während im 16. Jahrhundert an den Kirchen und Klöstern im Lande von europäischen und indianischen Musikern ausschließlich abendländische Kompositionen neben dem *cantus planus* zu Gehör gelangten, entstanden im 17. Jahrhundert bereits Kompositionen mehrstimmiger Kirchenmusik aus der indianischen Musikerschaft. Schon im 16. Jahrhundert wurden Chorgesänge mit Quechua- und Aymara-Texten gedruckt. 1631 erschien das erste gedruckte polyphone Musikwerk der neuen Welt in einem „*Ritual*“ von Juan Pérez Bocanegra, ein vierstimmiger Vokalsatz in der Sprache der Inkas, den Stevenson in Partitur und im Faksimile der Stimmen mitteilt. Der Komponist ist ungenannt.

Der dritte Abschnitt des Buches, „*Cathedral Music in Colonial Peru*“, der schon 1959 in Lima als selbständiges Buch erschienen ist, behandelt die Kirchenmusik in der Zeit der Vizekönige bis zur Befreiung von der spanischen Herrschaft. Hier ist viel unbekanntes Material aus den Archiven und Bibliotheken der Kirchen, Klöster und Schulen verwendet worden, das einen Einblick in das blühende Musikleben der Zeit gibt, das hauptsächlich von eingeborenen Musikern und Komponisten getragen wurde. Etwas kürzer ist das Kapitel über die Anfänge der Oper in Peru, wo in Lima schon 1672 ein geistliches Spiel mit *musica recitativa*, Bühnenmaschinerie, Kostümen, Beleuchtung, Szenenwechsel und Kulissen mehrfach mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Die

Musik hierzu ist nicht erhalten, dagegen die einer Oper, die in Lima 1701 aufgeführt wurde und die erste erhalten gebliebene Opernkomposition auf amerikanischem Boden darstellt. Die erste, von einem Mexikaner komponierte Oper in Mexiko-City wurde 1711, in Englisch-Amerika wurde die erste Oper 1735 in Charleston aufgeführt. Die in Lima 1701 herausgebrachte Oper *La purpura de la rosa* mit dem Libretto nach Calderons gleichnamigem Bühnenwerk, der ersten vollständig gesungenen Oper Spaniens, ist von dem in Lima geborenen spanischen Edelmann Tomás Torrejón de Velasco, Kapellmeister an der Kathedrale von Lima, komponiert. Calderons Oper wurde 1660 zum 18. Geburtstag Philipps V. aufgeführt. Da Torrejón damals als zwölfjähriger Page in Madrid weilte, ist nicht ausgeschlossen, daß er die Oper dort zuerst hörte. Sie kann jedoch mit anderen Bühnenwerken von Calderón in Peru auch schon vor 1701 bekannt gewesen sein. Stevenson berichtet ausführlich über das Werk und seinen Komponisten und gibt Proben der Musik und des erhaltenen Manuskriptes.

Das Kapitel über die ältere peruanische Volksmusik stützt sich fast ausschließlich auf literarische Quellen andiner und spanischer Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts, die schwer zugänglich sind, sowie auf Sammelwerke populärer Musik, Reisebeschreibungen mit Musikbeispielen und ähnliche Quellen des 18. Jahrhunderts, von denen er einige Proben mitteilt. Indianische, spanische und negroide Elemente bilden hier die Grundlagen für den noch heute herrschenden Stil der peruanischen Volksmusik. Ein Ausblick auf die Entwicklung der Musik in der heute den Staat Bolivien bildenden Provinz Oberperu schließt das Werk ab, dem ein ausführliches Literaturverzeichnis, ein nützliches Register und ein Anhang von ausgewählten Beispielen der weltlichen und geistlichen Musik Perus des 17. und 18. Jahrhunderts beigegeben ist. Die Belege für die zitierten Werke und sonstige Anmerkungen sind den einzelnen Kapiteln angefügt. Wenn irgend etwas an diesem instruktiven Werk auszusetzen ist, dann höchstens die Wiedergabe der Notenbeispiele und das gänzliche Fehlen von Abbildungen. Das in Lima gedruckte Buch hätte eine bessere Ausstattung wirklich verdient. Vielleicht ist auch der Mangel an Förderung des Werkes durch finanzkräftige Mäzene schuld an der in man-

chen Kapiteln etwas zu knappen Wiedergabe des so reich vorhandenen und vom Autor so geschickt ausgewerteten Materials. Da ja ein solches Standardwerk nicht so bald wieder neu geschrieben werden kann, hätte man es gern noch ausführlicher und umfassender angelegt gesehen. Es bleibt zu vieles nur Abriss und erste Information. Doch ermöglicht das stets sorgfältig angezogene literarische und museale Quellenmaterial die eingehende Vertiefung in Einzelfragen auch dem, der sich mit dem von Stevenson Gebotenen nicht zufrieden geben will.

Fritz Bose, Berlin

Werner Braun: Musikgeschichte der Stadt Freyburg (Unstrut). Sonderdruck aus: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ges.-Sprachw. IX/4, Juli 1960, S. 477—500.

Die vorliegende Abhandlung stellt eine gründliche und umfassende Studie zur sächsisch-thüringischen Musikgeschichte dar (vgl. auch des Verf. Beitrag zum gleichen Thema in diesem Heft der „Musikforschung“). Auf Grund umfangreichen Quellenmaterials in der Superintendentur zu Freyburg gewinnt der Leser Einblicke in die städtische und höfische Musikpflege vor allem des 17. und 18. Jahrhunderts. Neben einer ausgedehnten Schulmusikpflege ist die Tafelmusik des Herzogs August von Sachsen im 17. Jahrhundert bemerkenswert. Als wertvolle musikgeschichtliche Quelle erweisen sich die im Ephoralarchiv Freyburgs befindlichen umfangreichen Protokolle der Gottesdienste zur Zeit Herzog Christians von Sachsen-Weißenfels. Besonders interessant dürfte die Mitteilung sein, daß 1714—1734 mehr als 130 kantatenähnliche Werke in der Neuenburger Schloßkapelle aufgeführt wurden, von denen ein Teil auch in den Aufführungsverzeichnissen der Weißenfelser Kapellmeister Johann Philipp und Johann Gotthilf Krieger (siehe M. Seiffert in DDT, Bd. 53/54) angeführt sind. Verf. teilt die mit genaueren Angaben versehenen Kompositionstitel dankenswerterweise mit (in erster Linie komponiert von Johann Gotthilf Krieger), so daß Ergänzungen zu Seifferts Verzeichnis möglich sind. Auch die Musikpflege des Collegium Musicum war in Freyburg, was sich u. a. aus dem Musikalieninventar der 1671 gegründeten Institution schließen läßt, sehr rege (über 300 Konzerte u. a. von Johann Beer, Samuel Ebart, David Heinrich Gartthoff, J. Ph. Krieger). Wie der Verf. betont,

ist die Freyburger Musikalienüberlieferung für die Geschichte der mitteldeutschen Choralpassion des 18. Jahrhunderts (eine diesbezügliche Arbeit des Verf. ist 1960 in Berlin erschienen) bedeutsam. Für die Pflege der Kirchenmusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeugen zahlreiche Werke aus dem Besitz des Gleinaer Kopisten J. E. Zahn. Sie alle entsprechen dem humanitären Zug der Zeit und weisen keine nennenswerten neuen Merkmale auf. Auf mehrere lokale Ereignisse (Herausgabe eines Gesangbuches, Entwicklung der Stadtschule u. a.) weist der Verf. unter Heranziehung entsprechender Belege hin.

Im zweiten Teil der Arbeit wird eine quellenmäßig ausgezeichnet fundierte Übersicht über Rektoren, Kantoren, Stadtpfeifer und Komponisten geboten. Unter den Freyburger Komponisten ist vor allem der vermutliche Knüpfer-Schüler B. Speckhun zu nennen, dessen Biographie der Verf. ausführlich darstellt. Treffliche Bemerkungen sind auch mehreren anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts gewidmet (u. a. Marx, Hündorf, Rödiger).

Ein dritter Teil der Studie beschäftigt sich ausführlich mit dem Collegium Musicum, dessen Tätigkeit bemerkenswerterweise die einer satzungsgebundenen und finanziell unabhängigen Kantorei war. Im vierten Abschnitt schließlich wird das Orgelwerk der Stadtkirche (älteste Nachrichten von 1547) untersucht.

Weist die musikalische Vergangenheit Freyburgs auch keine Großmeister und keine überragenden musikalischen Ereignisse auf, so sind doch zahlreiche Tatsachen kennenswert und in Einzelheiten sogar von überlokaler Bedeutung. Mit Recht macht der Verf. der sauber gearbeiteten Studie auf Freyburg als Fundort wichtiger Musikalien aufmerksam (u. a. das bisher einzige Beispiel der Parodie einer Passion von J. Meiland).

Richard Schaal, Schliensee

Rheinische Musiker. 1. Folge, in Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk-Verlag 1960. V, 276 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 43.)

Biographische Sammelwerke über Musiker nach lokalen Gesichtspunkten sind keine Seltenheit, wie die einschlägigen Lexika von Ledebur über Berliner Tonkünstler (1860), Lipowsky über bayerische (1811), Neumann über baltische (1909), Kossmaly über schle-

sische Musiker (1846/47) und viele andere beweisen. Für die neueste Zeit fehlen musikwissenschaftliche lokale Lexika bedauerlicherweise weitgehend. Um so begrüßenswerter bleibt daher die Tat des Kölner Ordinariums, im Rheinland geborene und im Rheinland wirkende Musiker der Vergangenheit und Gegenwart „nach historischen Forschungen und autobiographischen Skizzen“ zu erfassen.

Der erschienene erste Band des neuen Sammelwerkes ist erfreulich vielseitig und rechtfertigt große Hoffnungen, daß nach Vorliegen des Gesamtwerkes eine grundlegende musikwissenschaftliche biographische Sammelpublikation zustande gekommen ist. Im Gegensatz zu ähnlichen Werken ist jeder Band in sich alphabetisch abgeschlossen. Ein Register wird die Artikel der verschiedenen Bände zusammenfassen und zugänglich machen. Verständlich ist, daß neben bedeutenden Namen mit internationaler Geltung auch Persönlichkeiten von rein lokalem Gewicht registriert wurden. Mit Recht weist der Hrsg. darauf hin, daß „die Aufnahme aller für das rheinische Musikleben in irgendeiner Zeit bedeutsamen Persönlichkeiten“ in Anbetracht der lokalgeschichtlichen Aufgabe des Werkes gerechtfertigt ist.

Betrachtet man den Inhalt des ersten Bandes näher, so kann man dem Hrsg. und dessen Mitarbeitern nur uneingeschränktes Lob für die bereits geleistete vorzügliche Arbeit aussprechen. Der jeweiligen biographisch-monographischen Schilderung schließt sich in der Regel ein umfassendes Werk- (mit Ausgaben-) und Literaturverzeichnis an, so daß das Nachschlagewerk weitgehend dokumentationswert erhält. Neben ausführlichen Artikeln findet man auch Beiträge von nur wenigen Zeilen, sofern ausführliches Forschungsmaterial bisher nicht vorliegt. Daß mit dieser Methode auf oft nur dem Namen nach bekannte Musiker hingewiesen wird, die jedoch für die Lokalgeschichte kennenswert sind, ist wissenschaftlich durchaus gerechtfertigt. Von nicht zu überschätzendem Wert sind die selbstbiographischen Arbeiten lebender Musiker und Musiklehrter. Man wird so vollständige Angaben wie in den Artikeln über Lemacher, Kahl und eine Reihe anderer rheinischer Persönlichkeiten kaum an anderer Stelle finden. Das ausgezeichnete Sammelwerk verdient das Interesse weiter Kreise. Man erwartet gespannt die nächsten Bände. Richard Schaal, Schliersee

Heinz Blumen: Anfänge und Entwicklung des Männerchorwesens am Niederrhein. Köln: Arno Volk-Verlag 1960. 305 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 42.)

Das Buch bietet erstmalig eine ausführliche geschichtliche Darstellung des Männerchorwesens am Niederrhein. Die Untersuchung ist auf eine Gesamtschau ausgerichtet, nicht auf eine Einzeldarstellung aller Männerchöre. Auf Grund neu erschlossener Archivquellen ist dem Verf. eine sehr breit angelegte Studie über eine der populärsten Erscheinungsformen des Laienmusizierens gelungen. Im Anschluß an eine gediegene Einleitung über die historisch-politischen, die wirtschaftlichen und geistigen Voraussetzungen zur Entwicklung des Männerchorwesens am Niederrhein geht der Verf. in mehreren Kapiteln ausführlich auf verschiedene Probleme des Männergesangs im 19. Jahrhundert ein. Er kommt zu dem Ergebnis, daß das Männerchorwesen am Niederrhein „erst Jahrzehnte später als im übrigen Deutschland“ einsetzte. Verf. führt diese Tatsache u. a. auf die bis 1814 währende politische Fremdherrschaft, auf die durch Napoleon eingeführte Beschränkung der Vereinsfreiheit und auf die allgemein geringe Volksbildung zurück. Als älteste Männerchorgründung läßt sich die *Krefelder Liedertafel* (1828) nachweisen. In starkem Maße setzte die Entwicklung des Männerchorsingens am Niederrhein um 1850 ein. Auf die soziologischen Verhältnisse geht der Verf. ausführlich ein. Der reichhaltige Anhang des Buches vermittelt eine Übersicht über Vereinsgründungen von 1840 bis 1870 und Programme. Kartenskizzen veranschaulichen den Text über die Ausbreitung des rheinischen Männergesanges. Ein gutes Quellen- und Literaturverzeichnis rundet die wohlgelungene Studie, welche nicht nur eine fleißig bearbeitete Materialsammlung, sondern zugleich eine gute Übersicht über die vielschichtigen Probleme in der Entwicklungsgeschichte des Männerchorwesens ist, ab.

Richard Schaal, Schliersee

Wolfgang Herbst: Johann Sebastian Bach und die lutherische Mystik. Theol. Diss. Erlangen 1958. 156 S. Dissertationsdruck.

Der „theologischen Bachforschung“, wie sie sich nach dem Kriege zu einer eigenen Wissenschaft entwickelt hat, begegnet gleich-

wohl spürbare Skepsis: seitens der Musikwissenschaft, sofern sie geistesgeschichtlichen Fragestellungen abhold ist, seitens der Theologie, sofern sie der dialektischen Richtung angehört. Das ist bedauerlich angesichts mancher Züge, welche die theologiegeschichtliche oder systematisch-theologische Forschung zum Bach-Bild beigetragen hat; es ist freilich nicht verwunderlich angesichts einer Arbeit wie der hier angezeigten, die trotz fruchtbarer Ansätze zu viele Angriffspunkte bietet, als daß man sie mit Befriedigung aus der Hand legen könnte.

Mißverständlich ist der Titel der Arbeit: H. geht es nicht um die Mystik in der Musik, sondern in den Texten der Kantaten Bachs. — Daraus ergibt sich folgender Aufbau: 1. „*Unio mystica: Zum Begriff. Zur Geschichte*“; 2. „*Die lutherische Mystik im Wirkungsbereich Johann Sebastian Bachs: In den lutherischen Gesangbüchern der Zeit. Bei Bachs Kantatendichtern (Neumeister, Franck, Henrici, v. Ziegler)*“; 3. „*Die lutherische Mystik im Werke Bachs: Spuren theologischer Arbeit Bachs, dargestellt an den Korrekturen seiner Textvorlagen. Mystisches Gedankengut in den von Bach vertonten Texten*“; 4. „*Folgerungen*“. — Im 1. Kap. untersucht H. den Begriff der *unio mystica* in Anlehnung an Wentzlaff-Eggebert, Elert und Koepf; er behandelt sodann die Bedeutung der *unio mystica* für Luther und die Altprotestanten. Kap. 3, eingeleitet durch Kap. 2, versucht, das in den von Bach vertonten Kantatentexten auftretende mystische Gedankengut nach bestimmten Gesichtspunkten zu ordnen und zu spezifizieren: „*Das Bild von Braut und Bräutigam*“, „*andere Bilder der Mystik*“, „*die Dialogform*“, „*die Passionsmystik*“, „*Mystik als dramatischer Effekt*“, „*unio mystica als Lösung des Todesproblems*“, „*unio mystica und Sakrament*“, „*unio mystica und ordo salutis*“, „*unio mystica und Wort Gottes*“.

Kap. 1 ist für die Erhellung des Phänomens Mystik unergiebig. Das liegt weitgehend am Ansatz des Verf.: „*Das Phänomen der lutherischen Mystik im Werke Bachs* (kann) nur auf dem Hintergrund seiner dogmatischen Ausprägung richtig verstanden werden“ (13). „*Wir gehen deshalb bei der Untersuchung der lutherischen Mystik von dem Terminus, unio mystica und seinem Begriffsinhalt aus*“ (6). Folgerichtig arbeitet H. lediglich die Rolle der *unio mystica* im *ordo salutis* des altprotestantischen Lehr-

systems deutlich heraus. Man fragt sich, was damit für das Verständnis der Bachschen Kantatentexte gewonnen ist: gewiß nicht in jeder Epoche der Kirchengeschichte ist die Frömmigkeit der offiziellen Dogmatik voraus gewesen, gewiß aber im späteren 17. Jahrhundert! Was sich in den Dichtungen eines Franck oder Neumeister an mystischem Gut findet, hat seine Quellen nicht in den Lehrbüchern eines König, Calov oder Quenstedt, sondern ist die Abzweigung eines breiten teils deutlich sichtbaren, teils unterirdischen Stroms mystischer Frömmigkeit, der, aus dem Mittelalter kommend, über Luther und die sogenannte „Barockmystik“ in den Pietismus mündet. Die *unio mystica* der Altprotestanten hingegen ist ein — dogmengeschichtlich freilich konsequentes und als Antithese zu einem philippistisch-forensischen Heilsverständnis wesentliches — nachträgliches und vielfach lustloses Zugeständnis an eine Frömmigkeit, welche sich kodifiziert und dogmatisiert (Luther hatte das vermieden) merkwürdig versteinert, gefiltert und auf ein Abstractum zusammengeschrumpft ausmacht. Niemand hätte etwas dagegen, wenn Verf. die Berücksichtigung des Lehrstücks der *unio mystica* in der geistlichen Dichtung des beginnenden 18. Jahrhunderts im Rahmen einer dogmengeschichtlichen Arbeit behandelt hätte; im vorliegenden Fall hätte er zweckmäßiger — weit über die wenigen Ansätze, die er dazu macht, hinaus — frömmigkeits- und motivgeschichtlich gearbeitet. Glücklicherweise befolgt H. seinen eigenen Ansatz nicht streng, denn besonders in Kap. 3 beschreibt er die verschiedenen Ausprägungen der Mystik in den von Bach vertonten Texten mit einem Reichtum an Gesichtspunkten, welcher die Aussagen der Altprotestanten über die *unio mystica* weit hinter sich läßt. Dieser Abschnitt ist somit der ertragreichste der ganzen Arbeit; wäre er mit größerer Umsicht angelegt und für die Arbeit alleinbestimmend geworden, so besäße die theologiegeschichtliche und damit mittelbar auch die Bachforschung ein Gegenstück zu der im vorliegenden Heft von Alfred Dürr angezeigten Arbeit von Helene Werthemann, *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten (Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik)*. — Eine Frage freilich, die bereits die Arbeit von Werthemann aufwirft, drängt sich hier noch deutlicher auf: Warum unter-

sucht H. gerade die von Bach vertonten Texte, nicht aber die Kantatenjahrgänge Neumeisters oder die Dichtungen Francks, Henricis oder v. Zieglers? Besteht hier nicht die Gefahr, Bach zum Mystiker der protestantischen Kirche par excellence nur deshalb zu machen, weil er Texte vertont hat, die manche seiner Zeitgenossen ebenfalls vertont haben? Erhält man auf diese Weise nicht eher ein schwärmerisches als ein wissenschaftliches Bach-Bild? H. ist sich dieser Gefahr bewußt: er betont, man dürfe Bach nicht unbesehen mit den von ihm vertonten Texten identifizieren; doch was er über Bachs persönliches Verhältnis zur Mystik zu sagen weiß, ergibt kein Gegengewicht. Erstens: Sieben der acht Fälle, die H. als Beispiele dafür nennt, daß Bach an seinen Textvorlagen bewußt geändert habe, um die theologische Aussage — namentlich im Blick auf die *unio mystica* — zu vertiefen, sind vorerst gegenstandslos, da der Textdruck, den Verf. zum Vergleich heranzieht, nach dem derzeitigen Stand der Forschung mit Sicherheit oder großer Wahrscheinlichkeit später als die Kantate selbst entstanden ist (Kantaten Nr. 174, 31, 152, 87, 183, 103, 148). Hören wir, was H. über den achten, noch verbliebenen Fall schreibt — es handelt sich um die Version „Der die ganze Welt erhält“ statt „Der die ganze Welt gemacht“ in der BaBarie „Großer Herr und starker König“: „Von der Schöpfung ist in diesem Text ohne dies schon die Rede, Bach wußte, daß zur Schöpfung die Erhaltung, zur creatio die conservatio (creatio continua) gehört, er hatte die Wahl zwischen einwandfreiem Reim und einwandfreier theologischer Aussage und entschied sich für letztere“ (65 f.). Sollte Bach — sofern überhaupt mit Absicht — nicht gerade des Reimes „Welt — erhält“ wegen geändert haben, vermutlich weil ihm das durch den da-capo-Doppelstrich getrennte Reimpaar „Pracht — gemacht“ nicht mehr bewußt war? — Zweitens: Daß Bach zeitlebens in vertrautem Umgang mit der Mystik gestanden hat, weil seine Lehrer laut Lehrplan bereits mit dem Zwölfjährigen das theologische Kompendium Hutters durchzunehmen hatten (63 f., 149 f.), wird mancher Leser auf Grund eigener Schulerinnerungen gewiß bezweifeln. — Drittens: Wollte man allen Gelehrten des 18. Jahrhunderts, die einen gleich großen Schatz an theologischer Literatur ihr eigen genannt haben wie Bach, ein genuines „Interesse an der lutherischen My-

stik“ (150) zusprechen, so müßte die halbe gelehrte Welt der Zeit der Mystik nahegestanden haben. — Viertens: Nicht alle Persönlichkeiten, die gleich Bach viele Kinder besessen und früh wieder verloren haben, sind darüber zu Mystikern geworden (123). — Mutatis mutandis: all diese Einzelzüge mögen für das Bild der Persönlichkeit Bachs insgesamt ihre Bedeutung haben — innerhalb einer systematischen Untersuchung wirken sie, selbst wo sie mit Vorbehalten angeführt werden, irritierend.

Einem „Exkurs“ (143—147) über den „musikalischen Ausdruck der unio mystica“ entnimmt man, „die Vorliebe Bachs für die Oboe d'amore“ sei nicht „in Beziehung zu bringen... zu besonderen mystischen Texten“. H. meint vielmehr, man müsse „besonders (auf) die zahlreichen musikalisch-rhetorischen Figuren achten“, um hier weiterzukommen — eine Untersuchung, die allerdings außerhalb des Kompetenzbereiches einer theologischen Untersuchung liege. — Dazu sei abschließend nur folgendes bemerkt: Was uns an der Kirchenmusik Bachs qua Kirchenmusik ergreift, ist doch wohl primär keine Frömmigkeitshaltung, sondern die alle Bereiche des menschlichen Seins bis hin zur Glaubenserfahrung durchdringende musikalische Aussage in ihrer Tiefe, ihrem Reichtum und ihrer Wahrhaftigkeit; es sind ferner Gehaltsqualitäten, die dem Kunstwerk immanent sind, aber oftmals erst in Verbindung mit dem Wort oder aus einer bestimmten Vollzugssituation heraus sich ganz erschließen und damit neu aktualisiert werden. Sicherlich wird die Kenntnis der Figurenlehre die Einsicht in die einer solchen Aussage zugrunde liegende musikalische Gesetzmäßigkeit fördern, sie dürfte aber, einseitig betrieben, wenig Aufschluß darüber geben, wo Bach — über die musikalische Deutung einzelner Textstellen hinaus — etwas vom Geist der Mystik in seine Musik hineingenommen hat. Diese Frage wird man systematisch und religionsphänomenologisch, damit freilich zwangsläufig vorwiegend typologisch, untersuchen müssen.

Martin Geck, Kiel

Helene Werthemann: Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten. Tübingen: J. C. Mohr (Paul Siebeck) 1960. VIII u. 184 S. (Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik, Bd. 3).

Nachdem die Chronologie der Bachschen Kantaten nun in großen Zügen geklärt ist, liegt es nahe, daß sich die Forschung stärker als bisher mit den Fragen auseinandersetzt, die ihre Textdichtungen aufwerfen. Das zentrale Problem, Bach selbst, sein theologisches und literarisches Verständnis, läßt sich erst fassen, wenn einige Vorfragen geklärt sind, unter denen die nach den Dichtern der anonym überlieferten Texte, nach ihrem theologischen Standpunkt und nach verlässlichen Kriterien für Bachs Anteil an der Textdichtung die wichtigsten sein dürften.

Daß auf diesen Gebieten noch Neuerkenntnisse möglich sind, beweist nicht zuletzt die vorliegende Arbeit, die die Anspielungen der Bachschen Kantatentexte auf die alttestamentlichen Historien systematisch zusammenstellt und erklärt und auf diese Weise *„versucht, die viel geschmähten, oft unverstandenen und deshalb leichtlin abgeänderten Texte der von J. S. Bach vertonten Kantaten dem Menschen des 20. Jahrhunderts wieder etwas näherzubringen“* (S. 166). Ob dieser Versuch allerdings über eine kleine Zahl von Eingeweihten hinaus jemals auf eine größere Hörergemeinde wirksam werden kann, mag fraglich scheinen; für den Musikwissenschaftler und jeden, der in den Geist der Bachschen Kantate tiefer eindringen will, kann diese Hilfeleistung von seiten der Theologie nicht hoch genug eingeschätzt und nicht dankbar genug begrüßt werden. Endlich liegen hier also nun konkrete Unterlagen vor über das Verständnis des Alten Testaments in Bachs Kantatentexten, die nicht nur dem Hörer dieser Texte das Eindringen in ihre Gedanken erleichtern (s. o.), sondern auch ihrerseits wieder Ausgangspunkt werden können zu Untersuchungen, inwieweit Auswahl und Interpretation der alttestamentlichen Historien Rückschlüsse auf die Person des Dichters ermöglichen.

Es zeigt sich nämlich, daß von den Geschichten des Alten Testaments keineswegs alle mit gleicher Häufigkeit in Erscheinung treten. Die Auswahl ist in erster Linie bestimmt durch die Beziehungen zum Neuen Testament, die ihnen die zeitgenössische Theologie zuerkennt. Denn im Gegensatz zu den Vertonungen biblischer Erzählungen durch Händel, Kuhnau und andere werden die alttestamentlichen Historien in Bachs Kantatentexten nicht um des Erzählens willen herangezogen (wobei dann die innere Beziehung zum christlichen Hörer höchstens

darin liegt, daß dieser sich als geistlicher Nachfolger des auserwählten Gottesvolkes versteht), sondern sie werden meist in unmittelbare Beziehung zum Neuen Testament und darüber hinaus zur versammelten christlichen Gemeinde gebracht. Und zwar geschieht das, indem der Textdichter entweder die Ereignisse des Neuen Testaments im Alten vorgeformt sieht — etwa Stephanus in Abel —, oder indem er den Gegensatz zwischen beiden sieht, etwa im Kontrast Geestz/Evangelium, Tod/Leben oder ähnlich.

Die Zahl der Beispiele, die W. in ihren Darlegungen anbringt, ist unerwartet groß und zeigt vielfältige Beziehungen. Diese sind nun freilich keineswegs immer vom Textdichter selbst erfunden; sie sind meist Allgemeingut der Zeit, reichen zum Teil bis ins Mittelalter oder bis in die frühe Christenheit zurück, einige sind sogar biblisch, wie z. B. der Vergleich Adams mit Jesus (1. Korinther 15, 21 f.). Andere wiederum sind recht eigenwillig und sollten sich doch vielleicht dazu verwenden lassen, persönliche Eigenheiten bestimmter Textdichter aufzuzeigen. Charakteristisch ist jedoch, wie stark die biblischen Erzählungen in den Dienst der Auslegung (von Epistel und Evangelium des Tages) gestellt und dadurch *„in die ich-bezogene Sphäre der Einzelseele hineingegenommen“* (S. 59) werden.

Wenngleich der Hauptteil der Darlegungen notwendigerweise durch eine mehr aufzählende Beschreibung der vorhandenen Beziehungen zum Alten Testament gebildet wird, so verdanken wir der Verf. doch manche treffende Beobachtung, die die bisherige Interpretation mancher Textstellen in ein neues Licht rückt. Besonders auffällig geschieht das wohl an Hand des vielgeschmähten Textes *„Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“* aus der Johannes-Passion. Im Gegensatz zu Spitta (II, 351 f.) sieht die Verf. in dem von Bach vertonten Text eine Verbesserung gegenüber Brockes; denn: *„Die ärgsten Geschmacklosigkeiten sind darin vermieden, und das Bild des Regenbogens ist präziser gestaltet. Es werden nicht die einzelnen Striemen mit ‚Regenbögen ohne Zahl‘ verglichen, sondern der gezeigte Rücken Christi wird mit dem einen Regenbogen, den Gott als Zeichen seines Bundes in die Welt gesetzt hat, in Beziehung gebracht . . . Es geht also auch hier wieder um die Gegenüberstellung eines alttestamentlichen und eines neutestamentlichen Ereig-*

nisses. Dies wird durch den textlichen und den musikalischen Aufbau der Arie noch unterstrichen . . ." (S. 64). Auch über die Matthäus-Passion wie über zahlreiche Kantaten fallen ähnlich aufschlußreiche Bemerkungen (z. B. S. 35 f.). Zuweilen wird der Rahmen des noch offensichtlich aufs Alte Testament Bezogenen durchbrochen, so z. B. wenn zu den Begriffen des Hirten (S. 78 ff.), des Löwen (S. 104 ff.), des Gesetzes (S. 149) und der Engel (S. 158 ff.), auch diejenigen neu testamentlichen Beziehungen aufgedeckt werden, die keine unmittelbare Verbindung zum Alten Testament erkennen lassen. Aber als Bereicherung des Materials nimmt der Leser dies gern an.

Verzeihlich ist auch eine offensichtliche Unsicherheit in der Heranziehung von Literatur, die sich, wie der Ref. gern voraussetzen möchte, nur auf deren musikwissenschaftlichen Anteil erstreckt. So fehlt die alte wie die neue Bach-Gesamtausgabe im Literaturverzeichnis (statt ihrer werden nur die Textausgaben herangezogen) ebenso wie das Bach-Jahrbuch, und so ergeben sich Fehlinterpretationen, wenn z. B. der Eingangssatz der Kantate „Der Friede sei mit dir“ (BWV 158) entgegen Spitta II, 758, und Kritischem Bericht NBA I/10, 166 auf Mariae Reinigung gedeutet wird (S. 152) oder Kantate 145 trotz Bach-Jahrbuch 1951 bis 1952, 37 f., und Kritischem Bericht NBA I/10, 130 ff., als „möglichlicherweise nur zum Teil von Bach“ geführt wird (ebenda). Auch über den Problemkreis des Gradualliedes gibt es gewiß grundlegendere Literatur als Philipp Reichs *Wochenlied* (S. 61), und Tagliavini ist für viele der herangezogenen Stellen zwar gewiß eine zuverlässige, aber keine primäre Quelle. Aber alle diese Dinge berühren nicht den Kern der Ausführungen. Man hat nach der Lektüre dieses Buches das Gefühl, auf einem Wege vorangekommen zu sein, auf dem es sich weiterzugehen lohnt. Möge sich bald ein Berufener finden, der an den Textfragen der Bachschen Kantate im eingangs angedeuteten Sinne weiterzuarbeiten in der Lage ist!

Alfred Dürr, Göttingen

Robert Bory: Ludwig van Beethoven. Sein Leben und sein Werk in Bildern. Zürich: Atlantis Verlag 1960, S. 228.

Bory ist Spezialist für die Zusammenstellung von Bildbänden. Nach solchen über Liszt, Wagner, Mozart, Chopin läßt er jetzt diesen Beethovenband folgen, der mit seinen

fast 550 Porträts, Stichen, Medaillen und Dokumenten aller Art den umfangreichsten darstellt und damit schon Beethovens besondere Stellung aufzeigt. In einem Vorwort gibt der Verfasser die Richtlinien seiner Auswahl an, der man bis auf wenige noch zu erwähnende Ausnahmen zustimmen kann. Es folgt eine kurze Übersicht über Beethovens Leben. Die Erläuterungen, welche die Bilder begleiten, sind wieder bis auf einige Ausnahmen sinnvoll. Die Ausstattung des großen Bandes ist hervorragend. So entsteht ein imponierendes Zeugnis vom Erdenwallen und Werk des großen Meisters. Hier ist aber wohl der Ort, einmal auf Dinge hinzuweisen, die in Bildern und Bemerkungen falsch sind oder zu Mißverständnissen führen können. St. Ley hat *Grundsätzliches zur Beethoven-Ikonographie* (Neues Beethoven-Jahrbuch Bd. VIII) geschrieben und eine Anzahl von Richtlinien zusammengestellt, die bei einer solchen Auswahl zu beherzigen sind. Manche sind streng, ich glaube fast zu streng. Aber Bilder wie die des Kurfürsten Clemens August (S. 32), den Beethoven sicher nicht gekannt hat, auch des Kaisers Joseph II. (S. 54), dann ein Stich von Bonn nach Merian (S. 35) scheinen mir eigentlich nicht zur Sache zu gehören. Ein Versehen wird sein, daß von dem Sänger Hatzinger dasselbe Bild zweimal S. 178 und 192 erscheint; ein Texthinweis hätte genügt. Zwei Bilder aber scheinen verkehrt. S. 54 findet sich eines von Mozart nach Sasso von Bosio. M. Zenger (Neues Mozart-Jahrbuch Bd. I/II) hat überzeugend nachgewiesen, daß dieses Bild eine schlechte Kompilation älterer Quellen ist. Es wäre einfach, es gegen ein authentisches aus Mozarts späterer Zeit, etwa das Medaillon von Posch zu ersetzen. Bei dem Bild von van Swieten ist Bory der gleiche Fehler unterlaufen wie seinerzeit Schiederemair in seiner Mozart-Ikonographie. E. F. Schmid hat schon im Mozart-Jahrbuch 1953 (*G. van Swieten als Komponist*) darauf hingewiesen, daß dieses Bild nicht Gottfried, sondern den Vater Gerhard, den Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia darstellt. Auch hier wäre ein Ersatz durch das Bild bei R. Bernhardt (*Der Bär 1929/30*, S. 81) oder bei L. Nowak (*Joseph Haydn*, S. 464) leicht möglich. Ein Bild von Beethovens Freund Zmeskall hat Bory nach seiner Bemerkung nicht finden können. Ley hat in seinem Aufsatz auf ein solches hingewiesen. Sollte es schon wieder verloren sein?

Es ist klar, daß man bei noch so großem Format die Bilder nicht in Originalgröße bringen kann. Das ist meist auch nicht nötig, gelegentlich wäre aber doch darauf zu achten. Die stark verkleinerte Wiedergabe des Heiligenstädter Testaments auf S. 102/3 gibt keine wirkliche Vorstellung dieses erschütternden Dokuments, dessen ungemeines Format in Verbindung mit der für Beethoven besonders großen und deutlichen Schrift erst einen Begriff von dem damaligen Seelenzustand des Meisters gibt. Es ist schon formal ein „Testament“. Auch würde sich empfehlen, möglichst die Entstehungsdaten der Bilder, vor allem von Örtlichkeiten, wenigstens annähernd zu geben. So scheint mir die Wiedergabe der Mölker Bastei S. 161 neueren Datums zu sein. Sie gibt vor allem keinen Begriff von der Lage des Hauses, das Beethoven wohl deshalb so liebte, weil es ihm damals eine weite Aussicht gestattete. Einige Bildbemerkungen scheinen mir leicht zu Mißverständnissen Anlaß zu geben. Ob wirklich Waldmüller sich an Beethoven rächen wollte? Daß gerade dieses Porträt eindrucksvoll ist, geht schon aus seiner Aufnahme als farbiges Titelbild hervor. Und Ley hat diesen Zwiespalt gut erklärt (a. a. O. S. 103). Daß Beethoven dem „Bettelstab“ nahe gewesen sei, stimmt eigentlich nur seiner persönlichen Auffassung nach, und die war bedingt von dem manchmal etwas seltsam anmutenden Streben, seinem Neffen eine Hinterlassenschaft zu sichern. In der Darstellung bei Bory wirkt die Bemerkung sentimental. Das Konzert von 1778 fand nicht „vor der Öffentlichkeit des bischöflichen Hofes“ statt, sondern in Köln. Bei dem Widmungsblatt an Amenda (S. 91) handelt es sich nicht um das Quartett op. 18 I, sondern um seine erste Fassung. Was auf S. 142 aus Goethes Brief an Zelter herausgelesen wird, scheint mir völlig mißverständlich. Es war kein „Verdammungsurteil“, denn Goethe hat Beethovens Persönlichkeit auch an andern Stellen sehr scharf und richtig beurteilt.

Diese Ausstellungen beabsichtigen nicht, den unbestreitbaren Wert des schönen Werkes herabzusetzen. Aber gerade da es für weiteste Kreise bestimmt ist, sollte man versuchen, auch in solchen Einzelheiten, die ja für diese Kreise nicht kontrollierbar sind, möglichst genau zu bleiben. Sie lassen sich bei einer Neuauflage ohne weiteres richtigstellen.

Paul Mies, Köln

Ludwig Misch: Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens. Versuch einer Theorie der Einheit des Werkstils. Verlag Beethovenhaus Bonn, G. Henle Verlag München/Duisburg 1958, 79 S. Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, vierte Reihe Nr. III).

„Man stelle sich — *horribile dictu* — den langsamen Satz der *c-moll-Symphonie* in die *Eroica* versetzt, am Platz der *Marcia funebre* vor. Der Tonart und wohl auch den Maßen nach würde er ‚passen‘. Daß er dennoch nicht zur Ideenwelt der *Eroica* gehört, kann weder mit Hilfe eines unterlegten poetischen oder psychologischen Programms noch mit allgemeinen ästhetischen Erwägungen bewiesen werden.“ In diesem Satz von Mischs Schrift (S. 43) steckt die Aufgabe, die er sich gestellt hat. In den Analysen der *G-dur-Sonate* op. 31 I und der 4. *Sinfonie* weist er in einer Reihe von musikalischen Elementen der Harmonik, der Tonart, des Satzes, des Klangs usw. Faktoren nach, die den Sätzen des Werks gemeinsam sind und so die Einheit des Werks vermitteln. Nach Erkenntnis dieser Analysen, die den zweiten Teil der Schrift bilden, hat Misch dann als ersten Teil eine Theorie entwickelt mit dem Hauptsatz: „Die Wirkung der Einheit des Werkes beruht auf der Einheit des Werkstils. Der individuelle Stilcharakter ist Auswirkung und Exponent der ‚Idee‘ des Werks.“ In den Abschnitten Grundbegriffe, die Stilelemente, Stilelement und Motiv, die Stilprinzipie, die Tonart, die Stilmerkmale als Einheitsmoment werden die vielfältigen Faktoren, auf denen die Einheit beruhen kann, gruppiert und erörtert. Wichtig erscheint mir die Betonung, daß Gleichheit der Themen und Motive der Sätze keineswegs vorherrschender Faktor der Einheit bei Beethoven ist. Ich habe in meinem Buche *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens* nachgewiesen, wie bei der Verarbeitung ursprüngliche Ähnlichkeiten von Themen sogar eliminiert werden (S. 103 ff.). Und wenn Misch selbst in der *Sonate D-dur* op. 28 als „Gegenbeispiel“ die thematische Einheit bloßlegt, so braucht man diese Satzbeziehungen nur einmal zu vergleichen mit der thematischen Einheit in der „*Fantastischen Symphonie*“ von Berlioz, um den Grundunterschied zu erkennen. Ein ganz ähnliches Beispiel hat Erich Schenk in dem Aufsatz *Beethovens Erste — eine B-A-C-H-Symphonie* (Neues Beethoven-Jahrbuch Bd. VIII)

behandelt. Hier erkennt man deutlich, daß das B-A-C-H kein Motto ist, kaum thematisch bedingt, vielleicht als solches gar nicht bewußt gewesen ist, sondern konsequenter, aber sehr mannigfaltiger Entwicklung aus den Anfangsakkorden entspringt. Mischs Analysen und Theorie halte ich für einen wichtigen Versuch, die musikalisch-materielle Grundlage der Einheit in Beethovens Werken bloßzulegen und bewußt zu machen. Paul Mies, Köln

Werner Rackwitz: Johann Friedrich Reichardt und das Händelfest 1785 in London. Sonderdruck aus: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ges.-Sprachw. IX/4, Juli 1960, S. 507–516.

Die kleine Schrift ist ein beachtlicher Beitrag zum „Nachleben Händels“ in England und zu J. Fr. Reichardts Verhältnis zu dem Altmeister. Das „*Politische Journal*“ von 1784 ist eine neu erschlossene Quelle, aber auch Reichardts Briefe sind für das Thema bislang nicht ausgewertet worden — beides herangezogen zu haben, ist ein Verdienst des Verf. Die Würdigung der englischen Händel-Kantate Reichardts „*im Händelschen Styl*“ und ihre Verdeutschung ergänzt das Bild des immer noch arg vernachlässigten Meisters in wünschenswerter Weise. Der Text des Verf. ist nicht frei von kleinen Flüchtigkeiten. Wenn (S. 510) der Sänger das Kantabile „*ganz im antiken Charakter*“ singt, so ist damit nicht das Gegensatzpaar „*antik-romantisch*“ (Anm. 22) oder Händel als „*antiker*“ Komponist (falsche Übertragung des Adjektivs) gemeint, sondern eben jene „*edle Simplicität und Ernst*“, die der Verf. 10 Zeilen später selbst zitiert. Der am Ende des Abschnitts gemeinte Ausspruch Händels (zu Lord Kinnoull) ist mißverständlich wiedergegeben. Händel stellt das „*die Zuhörer nur unterhalten*“ in Gegensatz zu „*sie besser machen.*“ „*Im Händelschen Styl*“ S. 513 u. hat nichts zu tun mit Matthesons „*Sich anregen lassen zur Beflügelung der inventio*“. Der Komponist „*Dussick*“ (S. 515) ist unschwer (vgl. MGG) mit Johann Ludwig Dussek zu identifizieren.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Ernst Simon: Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1960. 106 S., 12 S. Noten-Anhang.

Im Vorwort berichtet der Verf., daß die Anfänge dieser Veröffentlichung auf seine Studienjahre bei Hugo Riemann in dessen Leipziger Seminar um das Jahr 1910 zurückgehen. Aus familiären Gründen konnten die umfangreichen Vorarbeiten 1912 nicht zu Ende geführt werden; nach einer Pause von 43 Jahren fanden sie jetzt ihren Abschluß. Die lange Zeit der Unterbrechung von fast einem halben Jahrhundert ist offensichtlich kein Dornröschenschlaf gewesen, denn die Fülle des sorgfältig mitgeteilten Materials läßt sich nur aus dem langsamen und stetigen Wachsen und Verarbeiten des Stoffes erklären. Das Gebiet der mechanischen Musikinstrumente verfügt nur über eine geringe Literatur. Die Interessengebiete Musik und Technik sind nur selten gekoppelt und scheinen sich eher gegenseitig auszuschließen. So ist es erklärlich, „*daß sich Irrtümer oftmals von einem Autor auf den anderen vererben*“, wie S. im Nachwort beklagt. Während der jahrzehntelangen Pause ist die Geschichte der mechanischen Musikinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert anderweitig behandelt worden. Verf. hat sich daher mit der späteren Zeit befaßt, und zwar hauptsächlich mit der von den Instrumenten gespielten Musik, weniger mit deren Bau und Geschichte. Er hat sich dabei auf ein ausgezeichnetes Anschauungsmaterial stützen können: auf die Bestände des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig (ehemalige Heyer'sche Sammlung im Grassi-Museum). Es überrascht heute den einstigen Besucher der früheren Leipziger Sammlung, zu erfahren, daß im Vergleich mit anderen, ähnlichen Sammlungen hier eine erstaunlich große Anzahl mechanischer Musikinstrumente vertreten war. Leider ist bei S. nicht zu erkennen, welches der vielen Instrumente den Krieg überstanden hat. Nach den einleitenden ersten drei Kapiteln (Literatur; Wesen, Geschichte und Bau der mechanischen Musikinstrumente; Museum der Universität Leipzig) folgt im Abschnitt IV, 6 und 7 eine reiche Fundgrube für die Beziehungen der Meister des 18. und 19. Jahrhunderts zur mechanischen Musik. Aufschlußreich ist, wie sehr sich Händel, Benda, Kirnberger und besonders Philipp Emanuel Bach mit dem Komponieren für mechanische Musikinstrumente befaßt haben. Auch für Leopold und Wolfgang Mozart, Haydn und Beethoven hat die mechanische Musik eine viel größere Bedeutung, als aus den üblichen Biographien zu ersehen ist. S. hat das Ver-

dienst, auf diese „Welt der Automaten“ in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in gut zu übersehender Zusammenfassung hingewiesen zu haben. Die genannten Meister haben nicht nur gelegentliche Kompositionsaufträge für diese Instrumente erfüllt, sondern diese Art der Wiedergabe gern gehört, besonders Beethoven, dessen Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg bei Vittoria* in einem besonderen Abschnitt behandelt wird. Reiche Literaturangaben geben dem Buch ein sicheres wissenschaftliches Fundament, der Notenanhang bringt „einige bisher unveröffentlichte oder gedruckt nur schwer erreichbare Kompositionen für mechanische Musikinstrumente von Franz Benda, C. Ph. E. Bach, Leopold Mozart und Beethoven“. Die Darstellung — auch technischer Probleme — ist geschickt und macht, trotz der langen Aufzählung der Leipziger Museumsstücke, das Buch zu einer angenehmen Lektüre.

Wie oben erwähnt, hatte S. nicht die Absicht, den Bau der mechanischen Musikinstrumente zu umreißen; so bleibt also dieses interessante Gebiet weiterhin noch wenig erforscht. Besonders das 19. Jahrhundert hat die Konstrukteure vor schwierige Aufgaben gestellt, die meisterhaft gelöst wurden. Vermutlich würde auch ein Suchen nach Spielwerken noch Erfolg haben, auf deren Walzen Kompositionen C. Ph. E. Bachs gesteckt sind. Ein Vergleich des Notenbildes und der gespielten Musik wäre für die Verzierungspraxis aufschlußreich; denn die Wiedergabe der Spielwalzen hat den sehr hohen Wert der Authentizität.

Zur Berichtigung: S. 12: Protz: *Mech. Musikinstr.*, Kassel 1940, hat bis heute keinen Neudruck erfahren. S. 43: Der in der Notenbeilage zu Protz (s. o.) erwähnte Choral ist vierstimmig gesetzt, die zweistimmige Aufzeichnung stellt nur die Originalmelodie des Chorals ihrer Figuration gegenüber, ist also nicht gespielt worden. Albert Protz, Preetz

Higinio Anglés: *La Música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Transcripción y estudio crítico. III. Band, erster und zweiter Teil. Barcelona: Instituto Español de Musicología 1958. 674 S., 36 Faks., 98 S. Notenanhang.

Mit dem Erscheinen des dritten Bandes in zwei umfangreichen Teilen macht Higinio Anglés die wissenschaftliche Welt mit den Ergebnissen einer lebenslangen Arbeit an den Quellen abendländischer Musik bekannt.

Der zweite Band erschien im Kriegsjahr 1943 und hat deswegen in den musikwissenschaftlichen Zeitschriften nicht die verdiente Würdigung erfahren können. Er enthält die Übertragung aller zu den Cantigas de Santa María überlieferten Melodien (423), eine Beschreibung und kritische Untersuchung der Quellen sowie eine umfangreiche Studie über die Notation und den Rhythmus der Weisen. Wenn erst heute, 15 Jahre später, die zur Edition gehörenden Studien erscheinen können, so werden sie dazu beitragen, daß dem in den Mariencantigas des König Alfons enthaltenen Repertoire und seiner Edition mehr Beachtung geschenkt wird.

Die Musik der Cantigas de Santa Maria ist Zentrum und Ziel der Studien. Über diesem Mittelpunkt aber errichtet der Verfasser ein Gebäude, welches die Geschichte der abendländischen Musik von ihren Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts umschließt. Nicht eine auf einen Gegenstand gerichtete Spezialstudie enthalten die beiden stattlichen Bände, sondern den Ertrag eines Forscherlebens. Mit Verehrung und Bewunderung steht der Jüngere vor dieser reichen Ernte. Der Bogen wird geschlagen bis zum heidnischen Musizieren im IV. Jahrhundert. Eine Beschreibung der Musikkultur während der Herrschaft der Westgoten, die Ablehnung der Hypothesen über arabischen Einfluß auf die Musik in Spanien und eine umfassende und ins Einzelne gehende Schilderung der höfischen und kirchlichen Musikkultur im 13. Jahrhundert nehmen breiten Raum ein. Der königliche Hof ist das Zentrum der Musikpflege, seine politischen und persönlichen Beziehungen nach Frankreich und Deutschland geben der Musik internationales Gepräge. Die kirchliche Musik konzentriert sich in Santiago de Compostela; auch hierhin brachten die Pilger Musik aus der ganzen christlichen Welt.

Gesonderte Abhandlungen über die Musik der italienischen *Laudi*, die Weisen der Troubadours und Trouvères, die frühe Mehrstimmigkeit in Spanien und Frankreich, die Volksmusik und den gregorianischen Choral erfassen den weitgezogenen Kreis derjenigen musikalischen Gattungen, die in Beziehung zu den Marienmirakeln des König Alfons stehen oder sich in ihrem Repertoire widerspiegeln.

Es ist ein seltener Fall in der Musikgeschichte, daß ein musikbegeisterter und musikkundiger König die Herstellung prach-

voller Handschriften anordnete, einen großen Teil der Lieder selber verfaßte, die Ausführung durch hochbegabte Künstler persönlich überwachte und über seinen Tod hinaus für die Erhaltung dieses Werkes besorgt war. Alfons X. ist die zentrale schöpferische Persönlichkeit; die Darstellung der Marienwunder gibt die thematische Geschlossenheit, das Gefäß, in welches die bunte Vielfalt des reichen Musiklebens eingeschlossen ist. Zu dem musikalischen und literarischen Inhalt tritt ein kostbarer Schmuck von Miniaturen, die den König inmitten seiner „*trovadores*“ und „*músicos*“ darstellen; alle Gattungen von Instrumenten sind hier vertreten, für die Ausführung der Lieder aber geben sie nur wenig Hinweise. Die Bedeutung dieser einzigartigen Sammlung kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Anglès selbst sagt dazu: „*Dank des alfonsischen Repertoires der Cantigas de Santa María kann Spanien der Welt die reichhaltigste Sammlung geistlicher Lieder in der Volkssprache bieten*“ (S. 73). Der umfangreiche kritische Bericht zur Edition des zweiten Bandes enthält neben allen wünschenswerten Angaben auch die Ergebnisse der neuesten Forschungen des Verf.

Bei der Übertragung der Handschriften in unsere Notation entsteht ein Problem, das Anglès in den Mittelpunkt seiner Erörterungen stellt, die Frage nach dem rhythmischen Wert der Einzelnoten, Ligaturen und Konjunkturen. Bisher gab es zwei entgegengesetzte Übertragungsprinzipien: 1) die sogenannte modale Interpretation, bei welcher nach dem Vorbild der mehrstimmigen Musik in die verschiedenen Modi übertragen wird; 2) eine rhythmusfreie Übertragung, die auf Unterscheidung von verschiedenen Notenwerten überhaupt verzichtet oder das Versmetrum nachzubilden versucht.

Anglès hat nun nach jahrzehntelangen Versuchen ein anderes Verfahren entwickelt, das von beiden Möglichkeiten etwas enthält und doch einen ganz neuen Weg weist. Er setzt ein einheitliches Grundzeitmaß voraus, das nun entweder nach Art eines Modus oder aber auch in geradem und ungeradem Takt und in der Kombination von beiden gegliedert werden kann. Die beiden Arten nennt er mensural-modal und mensural-nichtmodal. Was in Band II (Edition der Cantigas) noch eine sehr umfangreiche Tabelle mit Erläuterungen notwendig machte, faßt Anglès nach neuen Studien in den letzten 15 Jahren im Band III vereinfacht und verkürzt zusammen.

Dadurch, daß den Übertragungen die originalen Notenformen beigegeben sind, läßt sich das neue Prinzip auch ohne Überprüfung der Quellen leicht kontrollieren. Das Ergebnis ist zuerst verblüffend, dann aber einleuchtend. Der Verfasser hat hier einen neuen Weg gezeigt, der auch für die Übertragung anderer einstimmiger und sogar mehrstimmiger Musik brauchbar ist. An Beispielen aus dem Bereich der Laudi, der Troubadours- und Trouvèresmelodien wird das überzeugend nachgewiesen. Man wird dem Verfasser gern auf diesem neuen Weg folgen, selbst wenn die Einschnürung der Weisen in ein Taktschema Bedenken hervorruft und man vorziehen würde, die Taktstriche durch unauffällige Distinktionszeichen zu ersetzen. Eine Abhandlung über die Metrik der Cantigas von Hans Spanke ist während seines letzten Aufenthaltes in Spanien, kurz vor seinem Tod, entstanden. Anglès hat sie dem vorliegenden Band in deutscher Sprache eingefügt und damit seinem langjährigen Mitarbeiter ein würdiges Denkmal gesetzt.

Beide Teile des dritten Bandes sind mit Notenbeispielen reich versehen; 36 Faksimilia und 98 Seiten Notenanhang bereichern den zweiten Teil. Dieser enthält auch auf 27 Seiten eine ergänzende Bibliographie, welche den umfangreichen Apparat vervollständigt, so daß alle einschlägige Literatur verzeichnet ist. Druckfehler sind nur in geringer Zahl zu finden, die Aufzählung der meisten erübrigt sich, weil durch sie der Sinn nicht entstellt wird. Auf Seite 243 muß es im Notenbeispiel 15 natürlich $3/8$ heißen. Der Rezensent erlaubt sich, seinen eigenen Vornamen in „Wendelin“ zu verbessern (S. 160).

Wenn sich auch manche Diskussion noch an dem einen oder anderen Problem entzünden wird oder die Frage nach der tonalen Substanz der Weisen noch zu stellen ist — das vorliegende Werk von Anglès wird allen, die sich mit der Musik des frühen Mittelalters beschäftigen, als grundlegende und umfassende Arbeit unentbehrlich sein.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

João de Sousa Carvalho: *L'Amore industrioso, Abertura. Revisão e estudo de Filipe de Sousa*, Lissabon 1960, Fundação Calouste Gulbenkian. Partitur (32 S.) und Stimmen (Portugaliae Musica Serie B Bd. 2). (Auslieferung für alle Länder außer Spanien und Portugal: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe).

Immer mehr europäische Länder legen musikalische Denkmälerausgaben vor; nach Belgien, Holland und Schweden hat jetzt auch Portugal mit einer solchen Editionsreihe begonnen, die aus den Mitteln der ebenso wohl dotierten wie wohltätigen Fundação Gulbenkian finanziert wird. Das vorliegende Heft enthält die Overtüre zu der Oper *L'amore industrioso* von João de Sousa Carvalho (1745—1798), der, in Neapel ausgebildet, den italienischen Musikgeschmack nach Portugal importiert hat und auch gern „der portugiesische Mozart“ genannt wird. Das dreisätzigste Opus ist durchaus in Art der italienischen Buffo-Overtüren abgefaßt, mit denen es die Anmut, aber zugleich eine gewisse Unverbindlichkeit des Tones und der Thematik teilt. Harmonische Überraschungen wird hier niemand erwarten; Carvalho pflegt durchaus jenen simplen Stil, der damals in Mode war. Trotzdem weiß er seinen Satz doch in Einzelheiten reizvoll auszugestalten, und schon in dieser frühen Schöpfung von 1769 schimmert eine Begabung durch, die sich auch in anderen Kompositionszweigen (Kirchenmusik, Klavierwerke) entfalten sollte. — Der von Filipe de Sousa betreuten Neuausgabe liegt der Notentext des in der Biblioteca da Ajuda aufbewahrten Manuskripts zugrunde. Zu bedauern bleibt nur, daß nicht die ganze Oper im Neudruck vorgelegt werden konnte; man hätte so nicht bloß ein höchst instruktives Modell einer portugiesischen opera buffa des 18. Jahrhunderts vor Augen gehabt, sondern obendrein ein wertvolles Vergleichsmaterial zu den im selben Jahrzehnt auf das nämliche Libretto komponierten Bühnenwerken von Bernardo Ottani und Giovanni Marco Rutini.

Werner Bollert, Berlin

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI. Kirchensonaten. Werkgruppe 16. Sonaten für Orgel und Orchester. Vorgelegt von Minos E. Dounias. Kassel — Basel — London: Bärenreiter-Verlag 1957. XIV und 72 S. Dazu: Kritische Berichte Serie VI. Kirchensonaten. Werkgruppe 16. Sonaten für Orgel und Orchester. Von Minos E. Dounias. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag o. J., 32 S.

Sämtliche nachweisbaren Kirchensonaten W. A. Mozarts werden hier erstmalig komplett vorgelegt. Die Freude über diese Veröffentlichung wird freilich etwas getrübt durch

den Umstand, daß dem Hrsg. für mehrere Werke (KV 67—69, 144, 145, 329) die seit vielen Jahren verschollenen Autographe nicht zur Verfügung standen. Glücklicherweise sind sie kürzlich in Privatbesitz wieder aufgetaucht, so daß im Supplement der NMA eventuelle Korrekturen in dem nach Köchels Kopien wiedergegebenen Notentext mitgeteilt werden können. Auch die Datierungsprobleme ließen sich vermutlich an Hand der Originale leichter behandeln. Wie unsicher der Boden stilkritischer Betrachtung ist, zeigt die unterschiedliche Beurteilung von KV 144 und 145: St. Foix bezeichnet sie als „banal“, während Dounias in ihnen eine „entwickeltere Stufe innerhalb der Frühgruppe“ sieht und Dennerlein innerhalb dieser keine Qualitätsunterschiede bemerkt. Im allgemeinen folgt der Hrsg. in seinen einleitenden Bemerkungen den Ausführungen von H. Dennerlein (*Zur Problematik von Mozarts Kirchensonaten*, Mozart-Jahrbuch 1953, S. 95 ff.). Ob jedoch die einsätzigen Epistelsonaten eine Salzburger und gar W. A. Mozartsche Spezialität waren, bleibt dahingestellt, solange nicht das gesamte zeitgenössische und ältere Repertoire untersucht ist. So sind beispielsweise von J. J. Fux mehrere sehr kurze Sonaten überliefert, die zweifelsohne demselben Zweck dienten. In der kaiserlichen Hofkapelle in Wien war es mindestens seit Leopold I. üblich, im Hochamt nach der Epistel eine „Suonata“ zu musizieren, die in der Fastenzeit durch das gesungene Graduale ersetzt wurde. Die *Rubriche generali* des Kilian Reinhardt (1727) geben sogar die Besetzungsvorschriften und den Stil für diese Sonaten an (z. B. an den Tagen innerhalb der Weihnachtsoktav „Pastoral Suonata“). Ähnlich dürfte es an allen Dom- und Stiftskirchen gewesen sein. Es ist bedauerlich, daß kein originales Aufführungsmaterial mit genauen Angaben über Datierung und Besetzung nachweisbar ist. Irreführend ist in der Neuausgabe jedenfalls der Untertitel „Sonaten für Orgel und Orchester“, der wie in der AMA besser „Sonaten für mehrere Instrumente und Orgel“ hätte heißen sollen. Stärkere Besetzungen sind wohl nur bei den Sonaten mit Blasinstrumenten erforderlich, dagegen kaum dort, wo Mozart „Copula allein“ für die Orgel vorschreibt, weil mehrfach besetzte Violinen dieses nicht sehr klangstarke Register verdecken würden. Was die Rolle der Orgel anbetrifft, so tritt diese nur in KV 336

als konzertantes Soloinstrument hervor. Bei KV 278, 329 und 328 ist der obligate Orgelpart den übrigen Stimmen gleichwertig, während es sich bei KV 244, 245, 263 eigentlich nur um eine klangfüllende Generalbaßaussetzung handelt. In KV 212, 241, 224, 225, 274 und 278 ist die Organo-Stimme wie gewöhnlich bei Kirchengenossen lediglich ein bezifferter Baß; KV 67–69 haben unbezifferte Baßstimmen (die Aussetzung der Bässe wurde von W. Bittinger besorgt). Dennerlein spricht von einer „Entwicklung“ in der Behandlung des Orgelparts, doch stimmt dies nicht mit der Chronologie überein, zumal bei der Hälfte der Sonaten die Entstehungsdaten bisher nur hypothetisch bestimmt werden konnten. Man könnte eher annehmen, Mozart habe verschiedene Arten von „Epistelsonaten“ schaffen wollen, um eine gewisse Abwechslung zu erzielen. In der Frage der Artikulation möchte sich der Ref. der von H. Engel in der Besprechung des Sinfonien-Bandes 3 der NMA (s. Mf XIV, S. 115 f.) vertretenen Meinung anschließen. Die der Ausgabe beigefügten Faksimile-Seiten zeigen, wie wenig einheitlich das Schriftbild oft in dieser Hinsicht ist. Betrachtet man einmal die Verlängerungspunkte, so zeigt sich, daß auch diese hin und wieder ein strich- oder keilförmiges Aussehen haben, wie es sich eben aus dem Schriftduktus ergibt. Man kann Dounias beipflichten, wenn er meint, daß angesichts des unklaren Schriftbildes „ein Interpretieren aus Zusammenhang und Begleitungsumständen erforderlich erscheint.“ Allerdings kann man dann zu verschiedenen Lösungen kommen. Das Faksimile von KV 328 (S. XIII) weist beispielsweise nach Meinung des Ref. im ersten Takt deutlich Punkte auf (nur über der 4. Note in der 1. Violinstimme steht ein strichförmiges Zeichen), Dounias gibt diese jedoch als Keile wieder. Vielleicht wäre es bei dieser Sonate überhaupt besser gewesen, sich auf ein einziges Zeichen (den Punkt) zu beschränken.

Der kritische Bericht enthält die Quellenbeschreibungen sowie besondere Bemerkungen zu den Quellen mit den abweichenden Lesarten. Bei den Fundortangaben hätte man noch die Bibliothekssignaturen nennen können, die im KV³ ebenfalls fehlen (und hoffentlich in der neuen Auflage des KV ergänzt werden). Bei Werken, die in einem Manuskript vereinigt sind (KV 241 + 263, 274 + 278) wäre eine zusammenfassende

Quellenbeschreibung einfacher und deutlicher gewesen. Nicht klar aufgezeigt ist der quellenmäßige Zusammenhang zwischen den Nummern 6, 8, 10, 11, 13, 14. S. i/9 heißt es, das Autograph von KV 212 sei „mit dem Autograph KV 224 und 228 [soll es wohl 278 heißen?] in einem Bande hintereinander geheftet. Der Band enthält noch weitere Köchelnummern“. Nach S. i/13 soll das Autograph von KV 224 „mit den Autographen KV 245, 274, 278, in einem Band hintereinander geheftet“ sein (auch hier folgt der Hinweis auf weitere angebundene Köchelnummern). Laut S. i/16 ist das Autograph von KV 244 „mit KV 245, 274 (271^d) und 278 (271^e) in einem Bande (in dieser Reihenfolge) hintereinander geheftet“. Bei KV 245, 274 und 278 fehlt ein entsprechender Hinweis. Da dem Hrsg. nur die Fotokopien der Autographe vorgelegen haben, beruhen diese Widersprüche vermutlich auf falschen Katalogangaben und können zu gegebener Zeit innerhalb der NMA richtiggestellt werden. Zu den Wasserzeichenbeschreibungen sei noch ergänzt, daß das italienische Papier mit drei Halbmonden nicht erst „1727 bis zu Mozarts Wiener Zeiten im Handel“ war, sondern mindestens seit 1713 (Autograph der „Missa Corporis Christi“ von J. J. Fux, vgl. die Neuauflage von H. Federhofer innerhalb der Fux-Gesamtausgabe) nachweisbar ist und noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts benutzt wurde. Diese Bemerkungen sollen keine grundsätzliche Kritik an der Ausgabe und ihrem Bearbeiter bedeuten, der innerhalb des ihm zur Verfügung stehenden Rahmens gute Arbeit geleistet hat. Bei einer Gesamtausgabe wachsen die Erkenntnisse für das Ganze mit jedem erscheinenden Band, da dieser jeweils irgendwelche neuen Ergebnisse vorweist, von denen die späteren profitieren können. So bietet auch der vorliegende Band der Forschung neue Anregungen, während gleichzeitig zum erstenmal das ganze Repertoire der Kirchengenossen der praktischen Mozartpflege zur Verfügung gestellt wird.

Friedrich Wilhelm Riedel, Kassel

Berichtigung.

In dem Aufsatz von Günther Schmidt *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial* in Heft 1/1962 sind durch ein Versehen einige Stichfehler in den Notentafeln S. 29–31 stehen geblieben. Es muß heißen:

S. 29 — 1. Doppelzeile: Cantus 2. und 3. Note fallen fort; die Berichtigung gelangte statt in Anm. 42 in Anm. 42a.

2. Doppelzeile: statt fol. 154' muß es 154 heißen; über die 3. Note (f') gehört x; in der 3. Distinktion gehören 8. Note im Duplum (d') und 6. Note im Cantus (a') untereinander.

3. Doppelzeile: 3. Distinktion 2. und 3. Note des Duplums (c' d') und 3. und 4. Note des Cantus (a g) desgl.

5. Doppelzeile: 3. Distinktion muß Schlußnote des Duplums g statt a heißen; die im Original außerhalb des Systems stehende Schlußnote h ist wohl als Schreibfehler anzusehen, da der Terzklang an dieser Stelle als äußerst unwahrscheinlich anzusehen ist.

6. Doppelzeile: 1. Note des Duplums (f') und 2. Note des Cantus (g) gehören untereinander, als Septimenverhalt, wie er in der Notre-Dame-Schule häufiger anzutreffen ist.

6. Doppelzeile: 2. Distinktion Schlußnote im Duplum und Cantus gehören untereinander.

7. Doppelzeile: 2. Distinktion Schlußnoten des Duplums und des Cantus desgl.

S. 30 — 1. Doppelzeile: 3. Distinktion gehören die fünf letzten Noten im Duplum und die vier letzten im Cantus wie folgt unter einander:

$$\begin{array}{c} \overline{a \ c' \ ba} \ a \\ \overline{aef} \ a. \end{array}$$

2. Doppelzeile: 3. Distinktion gehören die drei letzten Noten im Duplum und die fünf letzten im Cantus wie folgt untereinander:

$$\begin{array}{c} \overline{a \ f \ g} \\ a \ c'bag. \end{array}$$

3. Doppelzeile: 3. Distinktion über 10. Note im Cantus b; drittletzte Note (c') im Duplum und zweitletzte Note im Cantus (a) gehören untereinander.

5. Doppelzeile: in der 1. Distinktion ist Verf. ein Schreibfehler unterlau-

fen. Über dem Wort „factum“ muß der Satz wie folgt lauten:

$$\begin{array}{cc} \overline{hd' \ c' \ e'} & \overline{e' \ g'} \\ \overline{d' \ e' \ h} & \overline{a \ g} \\ \text{fac-} & \text{tum.} \end{array}$$

7. Doppelzeile: 7. Note im Duplum (c') und 6. Note des Cantus (g) gehören untereinander; die fünf letzten Noten im Duplum und die fünf letzten im Cantus gehören wie folgt untereinander:

$$\begin{array}{cc} \overline{d' \ d'} & \overline{e' \ f' \ g'} \\ \overline{hc' \ a} & \overline{ag} \text{ — .} \end{array}$$

S. 31 — 2. Doppelzeile: 2. Distinktion gehören 5. Note im Duplum (a) und 2. Note im Cantus (a) untereinander.

5. Doppelzeile: } 2. Distinktion je-
6. Doppelzeile: } weils 4. Note des
7. Doppelzeile: } Duplums (g) und 2.
des Cantus (d') des-
gleichen.

5. Doppelzeile: 3. Distinktion fällt im Cantus die 8. Note (h) weg; die drei letzten Noten im Duplum und die vier letzten im Cantus gehören wie folgt untereinander:

$$\begin{array}{cc} \overline{hc'} & d' \\ \overline{c' \ hg} & g. \end{array}$$

S. 32 1. Doppelzeile: 2. Distinktion muß im Cantus die 2. Note c' statt h lauten; 3. Distinktion muß die 3. Note im Cantus d' statt e' lauten und gehört unter die Schlußnote des Duplums (g).

7. Doppelzeile: 5. Note im Duplum (d') und 2. Note im Cantus (g) gehören untereinander.

Doppelzeile 4 und 8 gehören getrennt; sie geben die beiden einstimmigen Fassungen wieder. Zu Beispiel 4, 6 und 7 gehört zu beiden Stimmen natürlich eine zusammenfassende Klammer. Auf Seite 14 muß das Zitat (17. Zeile) aus *TMai* natürlich so lauten wie in Beispiel 1: *Hoc sit vobis iter*

Mitteilungen

Die Einladung zum Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962 der Gesellschaft für Musikforschung, die Ende April verschickt wurde, hat bereits ein erfreuliches Echo im In- und Ausland gefunden. Die starke Beteiligung an den beiden Generalthemen und die Meldung von 90 Einzelreferaten mit interessanter Themenstellung versprechen einen fruchtbaren Verlauf des Kongresses.

Auf den Anmeldeschluß 1. Juli 1962 wird hingewiesen. Weitere Einladungsprospekte stehen zur Verfügung und sind bei der Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35, anzufordern. In Ausnahmefällen können noch Meldungen bis zum 15. Juli berücksichtigt werden.

Am 13. Oktober 1961 verstarb im Alter von 78 Jahren in Brünn der Musikwissenschaftler und Musikkritiker Gracian Černušák. Der Verstorbene hat als Kritiker an den angesehensten tschechischen Musikzeitschriften (u. a. Lidové noviny) lange Zeit einen wesentlichen Einfluß auf das Musikleben seines Landes gehabt. Als Musikwissenschaftler ist er innerhalb der ČSR vor allem als Mitarbeiter der letzten Auflage des Grove Dictionary hervorgetreten. Seine Buchveröffentlichungen gelten als Standardwerke, so vor allem sein Handbuch der Musikgeschichte (Brünn 2/1930—31) und die gemeinsam mit V. Helfert begonnene, leider nicht abgeschlossene Neubearbeitung des Musiklexikons von Pazdírek (1929—39). An einem neuen umfassenden tschechischen Musiklexikon hat er gemeinsam mit B. Štědroň und Z. Nováček bis zu seinem Tode gearbeitet.

Als Schüler Otakar Hostinskýs war Černušák zugleich ein vorbildlicher Philologe und ein warmherziger Musiker, der als Forscher wie als Mensch sich allgemeiner Achtung und Beliebtheit erfreuen durfte. Sein Lebenswerk fand Anerkennung in der Mitgliedschaft am Lehrkörper der Janáček-Akademie und der Philosophischen Fakultät der Universität Brünn; 1958 wurde ihm der Orden der Arbeit verliehen. Die Musikwissenschaft wird das Andenken des bedeutenden Forschers und Musikers in Ehren halten.

Am 27. Februar verstarb in Innsbruck im Alter von 75 Jahren der emeritierte Extra-Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck, Professor Dr. Wilhelm Fischer. Die „Musikforschung“ wird die Verdienste des Verstorbenen in Kürze in einem Nachruf würdigen.

Am 4. März 1962 starb in Hamburg im 34. Lebensjahr Dr. Peter Pohlmann. Der Verstorbene, der zu den hoffnungsvollsten Nachwuchskräften der deutschen Musikwissenschaft gehörte, wurde am 1. Juni 1928 in Hamburg geboren. Er studierte Komposition, Partiturspiel und Instrumentation an der Hamburger Musikhochschule und später Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. 1956 promovierte er mit einer Arbeit über „Die harmonischen Ordnungsprinzipien der neuen Musik, dargestellt an ihren Hauptvertretern“, die als opus eximium bewertet wurde. Seit seiner Promotion arbeitete Pohlmann, zwei Jahre als Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, an einer Untersuchung des Personalstils Anton Bruckners.

Am 2. Mai 1962 feierte Professor Dr. Arnold Geering, Bern, seinen 60. Geburtstag. Die „Musikforschung“ gratuliert dem Jubilar von Herzen und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Am 5. Mai 1962 feierte Professor Dr. Erich Schenk, Wien, seinen 60. Geburtstag. Die „Musikforschung“ schließt sich der großen Schaar der Gratulanten gern an und wünscht dem hochverdienten Forscher und Universitätslehrer von Herzen noch viele Jahre reichen Schaffens und Wirkens. Eine Festschrift ist dem Jubilar überreicht worden und wird im Buchhandel erscheinen.

Am 12. Mai 1962 vollendete Dr. Wilhelm Virneisel sein 60. Lebensjahr. Die „Musikforschung“ gratuliert dem hochverdienten Bibliothekar und Musikwissenschaftler herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Wirkens.

Am 14. Juni 1962 feierte Professor Dr. Jens Peter Larsen, Kopenhagen, seinen 60. Geburtstag. Die „Musikforschung“ gratuliert dem Jubilar herzlich und hofft, daß seine Arbeitskraft der internationalen Forschung noch lange erhalten bleiben wird. Eine Festschrift ist Herrn Professor Dr. Larsen überreicht worden und wird im Buchhandel erscheinen.

Professor Dr. Heinrich Husmann, z. Z. Gastprofessor an der Universität Princeton, N. J., erhielt Einladungen zu Gastvorträgen von den Universitäten Berkeley/Calif., Harvard, Los Angeles, Notre-Dame/Ind. und Philadelphia.

Professor Dr. Leo Schrade, Basel, hat von der Harvard University die Einladung erhalten, den Charles Eliot Norton Chair of Poetry für das akademische Jahr 1962/63 einzunehmen. Die Musikwissenschaft ist damit zum erstenmal auf diesem Lehrstuhl vertreten. Die Vorträge Professor Schrades werden in der Harvard University Press erscheinen.

Dr. Hans Ferdinand Redlich, seit 1955 Lecturer für Musikgeschichte an der Universität Edinburgh, wurde als Professor of Music und Ordinarius an die Universität Manchester berufen.

Prof. Dr. Hermann Matzke, Konstanz, wurde für das Sommersemester 1962 vom Leibniz-Kolleg der Universität Tübingen zu einer Vortragsreihe über das Thema „Von der Periodizität in der Entstehung und Geschichte der Musik“ eingeladen.

Dr. Carl Dahlhaus ist am 1. April 1962 zum Leiter des ehemaligen Landesinstituts für Musikforschung (jetzt Landeskundliche Abteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts) an der Universität Kiel ernannt worden.

Dozent Dr. Franz Krautwurst, Erlangen, erhielt für seine Arbeiten zur fränkischen Musikgeschichte den Preis der Stadt Nürnberg zur Förderung besonderer Leistungen auf dem Gebiet der Wissenschaft für das Jahr 1961.

Privatdozent Dr. Günther Massenkeil wurde auch im Sommersemester 1962 mit der Vertretung des ordentlichen Lehrstuhls

für Musikwissenschaft und Musikgeschichte an der Universität Mainz beauftragt.

Dr. Bernhard Meier ist zum Wissenschaftlichen Rat am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen ernannt worden.

Die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken veranstaltet vom 13. bis 18. August in Stockholm einen Kongreß. In öffentlichen Vorträgen, Referaten und Diskussionen sollen Fragen des Bibliotheksbaues, der Berufsausbildung und der internationalen Zusammenarbeit erörtert werden. Im engen Zusammenhang mit dem Stockholmer Kongreß, bei dem Teilnehmer aus 15 Ländern erwartet werden, findet dort gleichzeitig ein Treffen nationaler musikalischer Informationszentren statt, das der Koordinierung der Arbeit in den verschiedenen Ländern dienen soll. Einladungen zum Stockholmer Kongreß verschickt auf Anfrage die Kongreß-Leitung: Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek Box 16265, Stockholm 16 (Schweden).

Im Zusammenhang mit ihrer Jahrestagung veranstaltete die Galpin Society am 30. Juni 1962 im Victoria & Albert Museum, London ein Symposium über „Musicians and Collectors — Principles of the Location, Conservation and Restoration of Instruments.“

Der 2. Internationale Kongreß für Kirchenmusik in Bern findet vom 22. bis 29. September 1962 statt.

Anlässlich des Erscheinens des 5. Bandes (Buchstabe F) der Neuen Deutschen Biographie bittet Herr Dr. Christoph Petzsch um eine Notiz, daß er seit dem 1. Mai 1959 der Redaktion der Neuen Deutschen Biographie nicht mehr angehört und daß die Redigierung der musikgeschichtlichen Artikel seit diesem Zeitpunkt in den Händen von Sachbearbeitern anderer Gebiete liegt.