

Friedrich Blume zum siebzigsten Geburtstag

Am fünften Januar 1963 vollendet Professor Dr. Friedrich Blume, nunmehr Ehrenpräsident der „Gesellschaft für Musikforschung“, das 70. Lebensjahr. Ihm, dem Gründer und langjährigen Präsidenten der „Gesellschaft für Musikforschung“, fühlt sich diese Zeitschrift eng verbunden; dies Verhältnis aber wiederholt und verstärkt sich im größeren Rahmen der internationalen Musikwissenschaft: kaum will es gelingen, zur Person Blumes die Distanz eines Gratulanten zu gewinnen, da ihr Dasein und Wirken in so vielen Bereichen unseres Faches nachhaltig und kräftig gegenwärtig ist. Die Leser dieser Zeitschrift wissen dies um so besser, je näher sie der fachlichen Arbeit stehen, die sich ihrer Natur nach in der Stille vollzieht. Daher mag man es wohl als ein Sinnbild nehmen, daß sich Blume, alles andere als weltflüchtig, alsbald nach seiner Emeritierung in die Stille einer Kleinstadt, die freilich zugleich seine Heimat ist, zurückgezogen hat.

Auf der breiten Basis eigener literarischer Produktion, die ihre tiefsten Wurzeln in die Welt des musikalischen Barock und der Klassik entsendet, erhebt sich die Leistung des akademischen Lehrers und die des Editors Blume. Eine ins Universale zielende Tendenz scheint ihr von Anfang an mitgegeben. Sie kennzeichnet ebenso das mächtige Lebenswerk des Michael Praetorius wie die lange Reihe der „Chorwerk“-Hefte, darin sich Wissen-

schaft und Leben die Hand reichen; sie enthüllt sich vollends in der Konzeption der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, zu der Blume eine Reihe fundamentaler Beiträge als wissenschaftliche Abhandlungen geliefert hat und, wie wir zuversichtlich erwarten, noch liefern wird.

Dies Magnum opus musicum weist von Grund auf und in allen Teilen auf seinen Urheber zurück, dessen Namen es für und für trägt. Anders vom veränderlichen Fluß des Lebens berührt sind jene nationalen und internationalen wissenschaftlichen Gremien, deren Existenz weitgehend Blumes Werk ist. Schwerlich einer flüchtigen Stunde der Improvisation abgewonnen, sind sie vielmehr Zeugnis einer produktiven wissenschaftlichen Phantasie, die zur Tat drängt und auf diese Weise die Restitution der deutschen Musikwissenschaft nach den Zerstörungen durch Politik und Krieg eingeleitet und entscheidend gefördert hat. Die so verschiedenartigen Bestrebungen auf den Gebieten der Bibliographie, der Quellensammlung und Quellenedition, das stete Bemühen, Fachgenossen und Mitstrebende wissenschaftlich zusammenzufassen und zu koordinieren, Öffentlichkeit und Behörden immer wieder an das Fach zu erinnern und sie dafür zu interessieren, haben dennoch ein gemeinsames Ziel: sie wollen dem historischen Erbe der Musik den Boden bereiten, auf welchem sich seine inneren Kräfte frei, unverfälscht und ungehindert, zu entfalten vermögen. Darin vor allem hat sich Blumes verantwortliche Initiative seit langem als fruchtbar erwiesen, daß Inneres und Äußeres seiner Vorschläge und Vorstellungen Proportion und Maß glücklich zu wahren wissen.

So mündet der Versuch, in flüchtigen Linien die Gestalt Blumes zu skizzieren, von selbst in einen Glückwunsch. In der freudigen Stimme vielfältigen Dankes, den unser Fach ihm schuldet, schwingt die Hoffnung, Arbeitskraft und Arbeitsfreude möchten Friedrich Blume noch lange unvermindert erhalten bleiben.

W. G.

Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600

VON CARL DAHLHAUS, KIEL

I.

Unter den Begriffen, die sich kaum in feste Definitionen einsperren lassen, ist der des Kontrapunkts einer der verwirrendsten. Und wenn ein Werk von Domenico Belli¹, einem der radikalen Monodisten des frühen 17. Jahrhunderts, als Zeugnis einer Entwicklungsstufe des „Kontrapunkts“ zitiert wird, so scheint es, als werde die Vieldeutigkeit des Begriffs zu terminologischer Sophistik mißbraucht. Doch ist der Versuch, den „Kontrapunkt“ einer Monodie zu beschreiben, nur dann widersinnig, wenn man die Ausdrücke „Kontrapunkt“ und „lineare oder melodische Polyphonie“ als Synonyme und als Gegensatz zu „Monodie“ versteht.

Wer aber von der älteren Kontrapunkttheorie erwartet, daß sie die Bedingungen „melodischer Polyphonie“ beschreibe, wird enttäuscht². Auch der *Contrapunctus simplex*, also ein homophoner Satz, ist ein Kontrapunkt. Und die Regeln, die im 16. Jahrhundert unter dem Titel „Kontrapunkt“ zusammengefaßt wurden, lassen sich von einer Theorie der „Harmonik“ nur durch das Kriterium unterscheiden, daß sie Beziehungen zwischen Intervallen und nicht zwischen Akkorden darstellen. „Kontrapunkt“ ist nach älterem Wortgebrauch nichts anderes als „Intervallsatz“, sei er polyphon oder homophon.

Daß die Ausdrücke „Kontrapunkt“ und „Intervallsatz“ gleichgesetzt werden, genügt allerdings nicht, um den Schein des Paradoxen aufzuheben, der dem Begriff eines monodischen Kontrapunkts anhaftet. Denn der Generalbaß der Monodie setzt den modernen Akkordbegriff voraus³. Daß aber der Dreiklang in der Monodie als „Akkord“ — also unmittelbar als Einheit und nicht als Zusammensetzung von Intervallen — zu verstehen ist, schließt nicht notwendig ein, daß der musikalische Zusammenhang auf einem harmonischen Stufengang beruht. Er kann trotz der Verfestigung einzelner Zusammenklänge zu Akkorden durch Intervallprogressionen bestimmt oder mitbestimmt sein⁴; und man wird der Satztechnik des 17. Jahrhunderts kaum gerecht, wenn man nicht die Möglichkeit einer Verschränkung von Merkmalen des Intervallsatzes und des Akkordsatzes berücksichtigt.

Die Differenz zwischen Intervallsatz und Akkordsatz zeigt sich nicht nur an Sachverhalten, die unmittelbar von den Noten abzulesen sind, sondern auch an verschiedenen Interpretationen des gleichen Textes.



¹ Vgl. unten S. 318.

² E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berlin 3/1922, S. 109 ff.

³ H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, *AfMw* XIV (1957), S. 74.

⁴ Vgl. unten S. 322.

Als tonale Akkordfolge hätte Beispiel 1 die Bedeutung a-moll: IV-V-I. Die Septimen e' über f und a' über h wären „harmoniefremde Töne“, Vorhalte zu den Akkordtönen d' und gis'. (Sie würden zu „Akkorddissonanzen“, wenn man der ersten Synkope die Baßtöne c'-f-h und der zweiten die Baßtöne f-H-e substrierte.) Im 16. Jahrhundert aber galt die Kadenz als Verschränkung von zwei Intervallfolgen: Alt und Baß bilden eine phrygische, Sopran und Tenor eine äolische Klausel⁵. Die Septimen sind „Intervalldissonanzen“, und ein Versuch, sie in „Akkorddissonanzen“ und „harmoniefremde Töne“ zu klassifizieren⁶, träfe ins Leere. Denn die Unterscheidung setzt voraus, daß die Dissonanzen auf einen harmonischen Stufengang bezogen werden: Die Septime erscheint als „Akkorddissonanz“, wenn bei ihrer Auflösung der Fundamentton wechselt, und als „harmoniefremder Ton“, wenn der Fundamentton festgehalten wird.

Die bloße Negation von Kategorien, die einen harmonischen Stufengang voraussetzen, ist allerdings keine genügende Charakteristik des Intervallsatzes. Einerseits wäre zu fragen, ob eine Intervallfolge wie Septime-Sexte-Oktave als „Progression“ wahrgenommen wurde, die als solche — und nicht nur als Resultat der Stimmführung — einen musikalischen Zusammenhang stiftet: Beruht Ernst Kurths Begriff der „Intervallverträglichkeit“⁷ auf einem Mißverständnis, einer Verkennung des Sachverhalts, daß auch Intervalle, und nicht nur Akkorde, „Progressionen“ bilden können? Andererseits ist es ungewiß, ob und in welchen Grenzen die satztechnische Kategorie der Intervallprogression eine Deutung als Kategorie des musikalischen Hörens zuläßt: Sind die musikalische Wirkung und die satztechnischen Normen unmittelbar gleichzusetzen oder können sie auseinanderklaffen?

Nach Ernst Kurth ist es der Sinn der traditionellen Kontrapunktregeln, daß sie Bedingungen der „melodischen Polyphonie“ beschreiben, wenn auch nur negativ: als Verbote, die eine Störung oder Lähmung der Polyphonie verhindern sollen. Kurth setzt voraus, daß ein einleuchtender musikalischer Zusammenhang entweder auf „linearer Melodik“ oder auf einem harmonischen Stufengang beruhen müsse⁸. Der Gedanke, daß eine Intervallfolge auch als solche — und nicht als bloße Bedingung melodischer Polyphonie oder als Andeutung eines harmonischen Stufengangs — einen musikalischen Zusammenhang tragen könne, ist ihm fremd. Er polemisierte gegen die ältere Theorie des Kontrapunkts, weil er in ihr die Regeln, die er einzig als Aufhebung von Störungen gelten ließ, so formuliert fand, als verbürgten sie unmittelbar einen musikalischen Sinn. Die Exempel im *Gradus ad parnassum* von Fux sind weder „melodisch-polyphon“ noch repräsentieren sie einen harmonischen Stufengang; also sind sie nach Kurth nicht nur dürftig, sondern musikalisch nichtig. Der Unterschied zwischen der „negativen“ und der „positiven“ Interpretation der Kontrapunktregeln kann schon an einfachen Intervallfolgen, der Synkopendissonanz, dem Sextenparallelismus oder der phrygischen und der lydischen Klausel gezeigt werden. Die Regel, daß die Septime als Synkopendissonanz der Oberstimme durch einen Sekundschritt abwärts in die Sexte — und nicht durch einen Sekundschritt aufwärts in die Oktave — aufzulösen sei, bedeutet nach Thomas Morley, daß eine Dissonanz nur mit einer imperfekten Konsonanz — und nicht mit einer perfekten — einen sinnvollen Zusammenhang bilde⁹. Allerdings läßt Morleys Begründung die Möglichkeit einer doppelten Interpretation offen. Soll der abrupte Wechsel zwischen Dissonanz und perfekter Konsonanz vermieden werden, weil er als auffällige Klangdifferenz von der „melodischen Polyphonie“ ablenkt? Oder wird die Progression Dissonanz—imperfekte Konsonanz—perfekte Konsonanz als Norm festge-

⁵ S. Hermelink, *Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert*, Kongreßbericht Köln 1958, S. 135.

⁶ P. Hamburger, *Subdominante und Wechseldominante*, Kopenhagen und Wiesbaden 1955, passim.

⁷ A. a. O., S. 106.

⁸ A. a. O., S. 108.

⁹ Thomas Morley, *A Plaine and easie Introduction to Practicall Musicke. With an introduction by Edmund H. Fellowes*, Shakespeare Association Facsimiles No. 14, London 1937, S. 74.

setzt, weil sie als geschlossener musikalischer Zusammenhang wirkt — analog zur Quintschrittsequenz in der tonalen Harmonik? Ist also die Regel „negativ“ — als Ausschließung einer Störung — oder „positiv“ gemeint?

Die gleiche Schwierigkeit zeigt sich, wenn man zu verstehen versucht, warum in der kontinentalen Theorie des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts die Anzahl paralleler Sexten auf drei oder vier eingeschränkt wurde¹⁰. Daß durch einen unbegrenzten Parallelismus die Selbständigkeit der Stimmen aufgehoben werde, ist eine zwar nicht irrtige, aber einseitige Erklärung, die durch ein zweites Motiv ergänzt werden muß: Die Sextenregel verrät, daß die imperfekte Konsonanz als labiler Zusammenklang empfunden wurde, dessen Tendenz, sich in eine perfekte Konsonanz aufzulösen, zwar gehemmt, aber nicht negiert werden durfte¹¹.

Die Regeln der Synkopen-Dissonanz und des eingeschränkten Sextenparallelismus umschreiben also eine Bedingung „melodischer Polyphonie“ und zugleich eine Klangtechnik. Und die Verschränkung der Momente ist kein Widerspruch, der auf den Interpreten zurückzufälle, sondern ein Merkmal der Sache selbst, des älteren Kontrapunkts. Sie kann auch von den Kadenzen des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts, der phrygischen Klausel

d'-e'	e'-f'
a-h und der lydischen Klausel	h-c' , abgelesen werden. Die Gegenbewegung der
f-e	g-f

Stimmen und der Leitton, die Kurth zu den „melodisch-polyphonen“ Zügen zählen würde, sind in ihrer Wirkung von dem Klanggegensatz zwischen imperfekter und perfekter Konsonanz nicht zu trennen; die „Tendenz“ des Leittons und die der imperfekten Konsonanz sind durch Wechselwirkung miteinander verbunden. Was später in „Kontrapunkt“ und „Harmonik“ auseinandergelegt wurde, ist also in der älteren Theorie noch ungeschieden. „Kontrapunkt“ ist bis zum 16. Jahrhundert nichts anderes als die einfache, unmittelbare Einheit von „melodischer Polyphonie“ und Klangtechnik, als deren Gegensatz die dialektisch vermittelte Einheit in Bachs „harmonischem Kontrapunkt“ erscheint¹².

Daß sich eine Intervallfolge — im Unterschied zu einem harmonischen Stufengang — nicht von der konkreten Stimmführung abheben läßt, ist der Normalfall; und die Verschränkung der Momente dürfte einer der Gründe sein, warum Kurth die Intervallprogression nicht als ein Prinzip erkannte, das einen musikalischen Zusammenhang tragen kann. Doch gilt die Norm der Untrennbarkeit nicht uneingeschränkt.

2



Es wäre verfehlt, in Beispiel 2a¹³ die Intervalle Septime-Sexte-Oktave zwischen Sopran und Tenor als „Progression“ beim Wort zu nehmen. Der Ton c' im Tenor ist vielmehr eine „Drehnotendissonanz“, und die Figuren der Oberstimme sind bloße Paraphrasen der Semibreven c'' und h': Der Diminution liegt als Modell die einfache Synkopen-Dissonanz (Bei-

¹⁰ H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 16.

¹¹ Pseudo-Tunstedt, *Quatuor principalia*, Coussemaker *Scriptores IV*, 290b: „Praesertim imperfecta concordantia ab instabilitate sua merito denominatur, quae de loco movetur in locum et per se inter nullas certas invenitur proportionibus“.

¹² Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, S. 110 f.

¹³ K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen 2/1960, Band I, S. 70.

spiel 2 b) zugrunde. In Beispiel 2c¹⁴ müßte nach dem Buchstaben der Kontrapunkttheorie der Ton g' in der Oberstimme als „abspringende Synkopendissonanz“ klassifiziert werden¹⁵. Entscheidend aber ist, daß die reguläre Auflösungskonsonanz fis' von der Mittelstimme übernommen wird; und daß die Dissonanz in einer anderen Stimme aufgelöst werden kann, besagt, daß die Intervallfolge Septime-Sexte auch dann verstanden wird, wenn sie nicht mit der realen Stimmführung zusammenfällt. Ein zweistimmiges Modell wird durch drei Stimmen dargestellt.

Der Modellcharakter stereotyper Intervallfolgen läßt einerseits die Selbständigkeit der Kategorie „Intervallprogression“ und die Unzulänglichkeit des Begriffs „Intervallverträglichkeit“ offenkundig werden. Andererseits zwingt sie zur Reflexion über eine Schwierigkeit, die fast unentwirrbar zu sein scheint: die psychologische Interpretation satztechnischer Kriterien.



Der Tritonus zwischen zwei Oberstimmen und die verminderte Quinte wurden im 16. Jahrhundert als Analoga zur Quarte und Quinte, also wie Konsonanzen behandelt. Allerdings könnte man den Tritonus in Beispiel 3a und die verminderte Quinte in Beispiel 3b auch als „verdeckte Dissonanzen“ — als „Restintervalle“ zwischen zwei „primären“ Konsonanzen, der Terz und der Sexte oder der Sexte und der Dezime — erklären¹⁶. Eine psychologische Interpretation aber läßt der Begriff des „Restintervalls“ kaum zu: Die verminderte Quinte in Beispiel 3b mag als „sekundäres“ Intervall gelten; die Behauptung, sie sei darum im 16. Jahrhundert auch als „unauffällig“ empfunden worden, wäre eine brüchige Hypothese. Andererseits ist in Beispiel 3c die verminderte Quinte weder ein „Restintervall“ noch läßt sich leugnen, daß sie die Funktion einer Auflösungskonsonanz der Quartsynkope erfüllt. In ihr verschränken sich also die Bedeutung einer Konsonanz und die Wirkung einer Dissonanz. Und um auszudrücken, daß verminderte und übermäßige Konsonanzen, obwohl sie Dissonanzen sind, die Funktion von Konsonanzen erfüllen, könnte man von „Positionskonsonanzen“ sprechen¹⁷.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß in dem zitierten Fall die Rechtfertigung der verminderten Quinte für das musikalische Empfinden des 16. Jahrhunderts im Modellcharakter der Klausel lag. Im chromatischen Kontrapunkt um 1600 aber trat der innere Widerspruch zwischen Dissonanzwirkung und Konsonanzfunktion, über den in Beispiel 3c die Gewöhnung an die Kadenzformel hinwegträgt, dann offen hervor.

II.

Hugo Leichtentritt veröffentlichte 1909¹⁸ ein Fragment aus der Arie „*Ardo ma non ardi*“ von Domenico Belli¹⁹, das ihm durch eine „merkwürdige Rücksichtslosigkeit und Neuheit der Harmonie“ auffiel.

Angesichts der Takte 1 und 6 des Beispiels 4a drängt sich zunächst der Gedanke

¹⁴ A. a. O., Band II, S. 12, Zeile 2, Takt 1.

¹⁵ A. a. O., Band I, S. 107.

¹⁶ E. Apfel, *Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes*, AfMw XIV (1957), S. 30 ff.

¹⁷ In einer ähnlichen Unterscheidung sind Hugo Riemanns Begriffe „Scheinkonsonanz“ und „Auffassungsdissonanz“ begründet.

¹⁸ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Band IV, Leipzig 3/1909, erweitert von H. Leichtentritt, S. 801 ff.
¹⁹ *Il primo libro dell'arie a una e a due voci per sonarsi con il chitarrore*, Venedig 1616.

4

den - tro mi strugg' e non ap - par di fuo - - -

re den - tro mi strugg' e non ap - par di

fu - - - re ne vi duo - le il par - ti - re

an Druckfehler oder an ein esoterisches Notationsverfahren auf. Und es ist nicht ausgeschlossen, daß das Kreuz vor dem Baßton a in Takt 5 kein Alterationszeichen, sondern eine Chiffre der Akkordterz cis' ist²⁰.

Andererseits könnte man, wenn der Baßton in Takt 6 als a gemeint ist, die Oberstimme in Takt 1 an Takt 6 angleichen, also fis-g statt gis-a lesen. Die verminderte Oktave in Beispiel 4b aber kann nicht als Druckfehler ausgemerzt werden, denn sie ist sowohl bei Domenico Belli als auch bei Saracini ein immer wiederkehrender Dissonanzeffekt²¹. Und wenn man gezwungen ist, die verminderte Oktave gelten zu lassen, so kann man der übermäßigen Prim in den Takten 1 und 6 das gleiche Recht zugestehen.

Hugo Leichtentritt setzte in Takt 1 den Sekundakkord g-a-c-es und in Takt 6 den verminderten Septakkord gis-h-d-f voraus, verstand also das gis in Takt 1 als Vorhalt, das ais in Takt 6 als vorbereiteten Vorhalt und das a in Takt 6 als Durchgang. Einerseits aber erscheint Leichtentritts Annahme, daß Belli, der die einfachen Akkorde bezifferte, gerade die komplizierten der Einsicht des Generalbaßspielers überließ, als brüchige Hypothese. Und andererseits war um 1616 der verminderte Septakkord noch nicht zu einem Stereotyp verfestigt, das als „Bezugsakkord“ für „harmoniefremde Töne“ verständlich gewesen wäre. Beschränkt man aber die Ausstattung des Generalbasses auf Dreiklänge und Sextakkorde – und nichts anderes läßt sich rechtfertigen –, so entsteht ein Widerspruch zwischen der einfachen Akkordfolge und der verwinkelten Dissonanztechnik. Als Versuch, ihn aufzuheben, ist Leichtentritts moderne Harmonisierung zu verstehen. Das Problem

²⁰ Vgl. unten S. 337.

²¹ B. Szabolcsi, *Benedetti und Saracini. Beiträge zur Geschichte der Monodie*, Diss. Leipzig 1923 (ms.), S. 130.

ist also von Leichtentritt, wenn nicht erkannt, so doch empfunden worden; die Lösung aber ist verfehlt.

Die Dissonanzen sind keine „harmoniefremden Töne“, die auf Akkorde zu beziehen wären, sondern extreme Ausprägungen des „modernen Kontrapunkts“ um 1600. Die Sekunde g-a in Takt 1 läßt zwei Deutungen zu: Sie kann entweder als Antizipationsdissonanz der Oberstimme oder als Vorhalt der Unterstimme, als Analogon zur Synkopensdissonanz auf unbetonter Zeit, verstanden werden. In Takt 6 ist das gis der Oberstimme ein Vorhalt, und das a erscheint auf dem relativ betonten dritten Viertel als Synkopensdissonanz, die durch einen Sekundschritt aufwärts, also irregulär, aufgelöst wird.

Die Auftaktnote c² in Beispiel 4 b ist eine Antizipationsdissonanz, der eine Konsonanz folgen müßte. Der Versuch einer Analyse der Monodie als Kontrapunkt trifft also, sofern man in Takt 6 die Baßnote als ais liest, in allen drei Fällen auf den gleichen Sachverhalt: Die übermäßigen oder verminderten Intervalle erscheinen an Stellen, wo die Dissonanzregeln eine Konsonanz fordern. Die übermäßige Prim g-gis in Takt 1 ersetzt die Vorbereitungskonsonanz g-g der Sekunde g-a, die übermäßige Prim a-ais in Takt 6 die Vorbereitungskonsonanz a-a der Sekunde gis-a und die verminderte Oktave cis-c² in Beispiel 4 b die Auflösungskonsonanz c-c² der Septime d-c². Die alterierten Intervalle, die „*relations non harmonicae*“, fallen also nicht unter einen Dissonanzbegriff, der sich satztechnisch definieren ließe, sondern bilden eine eigene Kategorie²².

Die Hypothese, daß die extremen Dissonanzen bei Domenico Belli als chromatische Varianten regulärer Intervallfolgen zu verstehen seien, dürfte den Einwand herausfordern, daß die Dissonanzen als „harmoniefremde Töne“ wirken, die gegen einen Akkord gesetzt werden, um den Textausdruck zu pointieren²³; der Rekurs auf den Kontrapunkt sei eine Konstruktion, die dem musikalischen Eindruck nicht gerecht werde. Doch würde erstens eine Interpretation, die der Dissonanztechnik der Monodisten ausschließlich das Prinzip des Gegensatzes zwischen „Ton“ und „Akkord“ zugrundelegt, also die Kategorie der Intervallfolge verleugnet, den Sachverhalt verfehlen, daß die übermäßigen und verminderten Intervalle nicht als bloße „Zusatzdissonanzen“ verwendet werden, die keine genauere Bestimmung zulassen, sondern in Dissonanzfiguren eingefügt sind, die man durch Zurücknahme der Alteration auf reguläre Intervallfolgen reduzieren kann. Zweitens braucht man den Eindruck, daß die chromatischen Dissonanzen auf einem Gegensatz zwischen „Ton“ und „Akkord“ beruhen, nicht zu verleugnen, um andererseits sagen zu dürfen, daß ihre Herkunft die Alteration regulärer Intervallfolgen sei; denn der Widerspruch zwischen der Wirkung und den satztechnischen Voraussetzungen war schon im 16. Jahrhundert ein charakteristisches Merkmal des chromatischen Kontrapunkts²⁴. Das ästhetische und das satztechnische Moment klaffen auseinander.

Ein zweiter Einwand gegen die Hypothese eines „monodischen Kontrapunkts“ wäre das Argument, daß man von den Generalbaßakkorden nicht absehen dürfe. Der Akkordbegriff aber, der den Einwand trägt, ist nichts weniger als eindeutig²⁵. Und so fragwürdig es wäre,

²² Zur satztechnischen Bestimmung des Dissonanzbegriffs vgl. unten S. 330.

²³ H. H. Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*. Göttingen 1959, S. 38.

²⁴ Vgl. unten S. 333.

²⁵ Die Einsicht, daß der Akkordbegriff das Prinzip der Akkordumkehrung voraussetzt, ist durch die Generalbaßpraxis nicht begründet, sondern verzögert worden. Theoretiker wie Lippius und Baryphonus, deren Anschauungsmodell noch der Lassostil ist, beschreiben das Prinzip der Akkordumkehrung schon im frühen 17. Jahrhundert; in die Generalbaßtheorie aber ist es erst durch Rameau eingedrungen.

eine Verwendungsregel festsetzen zu wollen, so notwendig dürfte es sein, die Bedingungen zu skizzieren, die als Kriterien möglich sind.

1. Daß Zusammenklänge einen homophonen Satz bilden, genügt nicht, um den Akkordbegriff zu stützen; denn auch ein homophoner Satz kann, nicht anders als ein polyphoner, auf Intervallprogressionen beruhen.
2. Man könnte von Akkorden sprechen, wenn einem homophonen Satz nicht das Prinzip der Intervallfolge, sondern das der bloßen „Intervallverträglichkeit“ zugrunde liegt, wenn also die Tabellen des 15. und 16. Jahrhunderts, die zu einem gegebenen Ton die möglichen Konsonanzzusammensetzungen aufzählen, zum Kompositionsprinzip erhoben werden.
3. Einen unmißverständlichen Sinn aber hat der Akkordbegriff erst dann, wenn ein Zusammenklang unmittelbar als Einheit und nicht als Zusammensetzung von Intervallen gemeint ist.
4. Zu erwägen wäre auch die Zusatzbedingung, daß Zusammenklänge, um als Akkorde gelten zu können, auf Grundtöne bezogen sein müssen, die einen harmonischen Stufengang bilden.

Versucht man, in der Arie von Domenico Belli einerseits die Bedeutung der Akkorde genauer zu bestimmen und andererseits den Schein eines Widerspruchs zwischen Akkordsatz und Intervallsatz aufzuheben, so wäre zu fragen, welche Momente den musikalischen Zusammenhang tragen. Daß Belli, auch außerhalb der „formalen Klauseln“, die Dominantwirkung benutzt, um Akkorde zu verbinden, ist unverkennbar (Takt 6–7). Die Schwierigkeiten aber, in die eine einseitige Interpretation der Monodie als Akkordsatz gerät, zeigen sich an Leichtentritts Generalbaßaussetzung, die gerade darum, weil sie konsequent ist, das Problem deutlich hervortreten läßt.

Die Generalbaßregeln des frühen 17. Jahrhunderts²⁶ fordern Sextakkorde über den Mi-Stufen H und A in Takt 2–3. Mit dem Sextakkord über H aber trifft ein f der Vokalstimme zusammen, das entweder „kontrapunktisch“ als Antizipationsdissonanz oder „harmonisch“ als charakteristische Dissonanz des Quintsextakkords der Dominante interpretiert werden kann.

5

Zur Auflösung der Antizipationsdissonanz genügt der Sextakkord über A. Dem Quintsextakkord der Dominante aber muß ein C-dur-Akkord folgen; und so ist Leichtentritt gezwungen, in seiner Generalbaßaussetzung (Beispiel 5a) einerseits die Sexte G–e in Takt 3 als C-dur-Quartsextakkord (statt als Terz-Sext-Klang G–B–e) zu interpretieren und andererseits den Ton d festzuhalten, so daß der Sextakkord über A, der „falsche“ Auflösungsakkord, als bloßer Durchgangsakkord zwischen zwei Formen des Dominantseptakkords erscheint. Zur Rechtfertigung des

²⁶ F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931, S. 111 f.

Quartsextakkords könnte Leichtentritt unaufgelöste Quarten über der Unterstimme aus Gesualdos Madrigalen zitieren²⁷. Die Aufeinanderfolge eines „Septakkords“ und eines „Terzquartakkords“ aber gab es um 1600 nur in einer Form, die nicht „harmonisch“, sondern „kontrapunktisch“ zu verstehen ist: In Beispiel 5b trifft die Auflösungskonsonanz einer Septimensynkope der Oberstimme mit einer Quarte in der Mittelstimme zusammen, die als Durchgangsdissonanz, nicht als Grundton einer Umkehrung des Dominantseptakkords aufgefaßt werden muß.

Läßt man Leichtentritts Interpretation fallen, so bleibt das Problem offen, wie es möglich ist, daß Belli einerseits einen Dreiklang oder Sextakkord unmittelbar als Einheit begreift und Akkorde nach dem Dominanzprinzip miteinander verbindet, andererseits aber die „innere Dynamik“ des „Quintsextakkords der Dominante“ verkennt oder ignoriert. Die tonale Harmonik ist in der Arie zwar deutlich, aber fragmentarisch ausgeprägt. Die zweite Zeile beruht auf Dominanzwirkungen; doch werden die Tonarten — a-moll, g-moll und e-moll — in abruptem Wechsel nebeneinandergesetzt. Und so fällt den Dissonanzfiguren die Funktion zu, die „Partikulararten“ aneinanderzufügen: Die Synkopen-dissonanz in Takt 7 vermittelt zwischen a-moll und g-moll, die Durchgangsdissonanz in Takt 8 zwischen g-moll und e-moll. Eine Klassifikation der Dissonanzen als „harmoniefremde Töne“ würde den Sachverhalt verzerren. Der Begriff des „harmoniefremden Tons“ setzt voraus, daß die „Harmonien“ den musikalischen Zusammenhang tragen, so daß die Dissonanzen, sofern sie nicht Akkorddissonanzen sind, als bloßer Zusatz erscheinen. Bei Belli aber vermitteln gerade umgekehrt die Dissonanzfiguren, denen als Norm der Satztechnik und des musikalischen Hörens die Intervallprogression Vorbereitungskonsonanz-Dissonanz-Auflösungskonsonanz zugrunde liegt, den Übergang zwischen den „Partikulararten“. Und das Zusammenwirken von Akkorden, die einen harmonischen Stufengang — wenn auch in Fragmenten — ausprägen, mit Dissonanzfiguren, die nach den Normen des Intervallsatzes zu verstehen sind, ist kein Sonderfall, sondern eines der bestimmenden Merkmale der Satztechnik während des ganzen 17. Jahrhunderts. Man könnte einwenden, daß auch in der „Harmonielehre“ die Vorbereitung „harmoniefremder Töne“ beschrieben werde; doch ist der Begriff der „Vorbereitung“ nichts anderes als eine Kategorie des Intervallsatzes, die aus dem Kontrapunkt in die Theorie der tonalen Harmonik übernommen wurde, ohne in ihr begründet zu sein.

Bloße Reflexion aber genügt nicht, um die Analyse der Arie von Domenico Belli zu fundieren. Erst eine Untersuchung der historischen Voraussetzungen kann als feste Stütze der Hypothesen gelten, daß erstens die Dissonanztechnik des frühen 17. Jahrhunderts auch in der Monodie als Kontrapunkt zu verstehen sei, zweitens die chromatische Variante einer Konsonanz, obwohl sie als Dissonanz wirkt, die Funktion einer Konsonanz erfüllt und drittens ein Kreuz oder b vor einer Baßnote nicht nur als Alterationszeichen, sondern auch als Chiffre der Akkordterz gemeint sein kann.

²⁷ Im 6. Madrigalbuch (ed. W. Weismann, Hamburg 1957) erscheint die Quarte über dem Baß als Konsonanz, wenn sie unvorbereitet exponiert wird (Seite 14, Zeile 2, Takt 1) oder abspringt (14, 3, 1), oder wenn durch den Quartsextklang eine Dissonanz vorbereitet (28, 3, 2) oder aufgelöst wird (16, 2, 4).

III.

Die Satztechnik der Monodie ist gekennzeichnet durch das Nebeneinander von Extremen, die sich auszuschließen scheinen. Fragmente eines regulären Intervallsatzes verschränken sich mit Akkorden, die nicht als Zusammensetzung von Intervallen, sondern unmittelbar als Einheit, als „Klang“ zu verstehen sind; und Dissonanzfiguren, die als „Lizenzen“ auf die Norm des „contrapunto osservato“ bezogen werden müssen²⁸, stehen neben „prosodischen“ oder „expressiven“ Dissonanzen, die als „Töne gegen Klänge“ gesetzt sind²⁹. Eine satztechnische Analyse endet also in Widersprüchen; und um die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders der Gegensätze einzusehen, muß man die Satztechnik in der Monodie als sekundäres Moment, als Stütze der rhetorisch-expressiven Melodik begreifen. Das bedeutet aber nicht, daß es überflüssig wäre, sie zu analysieren. Denn es ist ein Kennzeichen der Monodie, daß sie Widersprüche in der Satztechnik nicht bloß duldet, sondern hervorkehrt, weil von ihnen die Wirkung der Melodik zehrt.

Giulio Caccini, der Verächter der Tradition, zerschlägt den Kontrapunkt in Fragmente. Die Bruchstücke aber benutzt er als Mittel des Textausdrucks, und im Vorwort zu den *Nuove Musiche*³⁰ charakterisiert er die Relikte des Kontrapunkts als Ausnahmen von der Norm der Halteton-Manier: „ . . . *tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all' uso commune, con le parti di mezzo tocche dall' istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro*“.

6

o mi - se - ria in - au - di - - - ta

6 7 #6 11 #10 14

In dem Zitat aus Caccinis Monodie „*Dovro dunque morire*“³¹ erscheint die Generalbaß-Bezifferung als Abbeviatur von drei Stimmen eines fünfstimmigen Satzes. Die Stimmen, die Caccini durch Ziffern vorschreibt, sind kein bloßer Zusatz, sondern Ausdruck der „*miseria inaudita*“; und die Verschränkung der Dissonanzfiguren — einer Halbnotensynkope (8-7-6), einer Viertelnotenantizipation in der Vokalstimme (3-4-5), einer Ganznotensynkope (3-4-3) und eines Viertelnotendurchgangs (8-7-3) — erinnert an die Technik des späten Madrigals. Andererseits wäre es verfehlt, aus dem Zitat zu schließen, die Monodie sei als fünfstimmiger

²⁸ Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, 3/1614, S. 103.

²⁹ H. H. Eggebrecht, a. a. O.

³⁰ A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, S. 57.

³¹ Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, 1601; Facsimile-Nachdruck 1934, S. 23.

Satz konzipiert. Im Unterschied zum Kontrapunkt der Vokalpolyphonie bilden die Dissonanzen kein Akzidens der Stimmführung, sondern umgekehrt die Stimmen ein Mittel, um Dissonanzfiguren zu erzielen, die den Textausdruck pointieren; und die Fünfstimmigkeit der Kadenz schließt nicht aus, daß über den Haltetönen des Basses Akkorde angeschlagen werden, deren Lage und Tonanzahl gleichgültig ist. Im Gegensatz zu den Dissonanzfiguren der Kadenz aus „*Dovro dunque morire*“, in der Caccini zwar den Sinn, aber nicht die Technik des älteren Kontrapunkts verleugnet, erscheinen manche der „prosodischen“ Dissonanzen auch technisch als „*nuova musica*“.

7

piè con sì ma - lig - no den - te, ch' im - pal - li - di re - pen - te

Gegenüber dem Zitat aus Jacopo Peris *Euridice*³² versagt das Reduktionsverfahren; eine Erklärung der Septime als „Lizenz“, hinter der als Norm die reguläre Durchgangsdissonanz 6-7-8 (c-d-e) steht, wäre sinnwidrig, da der Sprechtonfall nach der Akzentdissonanz eine Senkung der Stimme fordert. Aber auch eine harmonisch-tonale Interpretation würde den Sachverhalt verfehlen. Der Versuch, die Septime als „Akkorddissonanz“ mit verzögerter Auflösung und den A-dur-Sextakkord als Konsequenz des „Dominantseptakkords“ über E zu hören, wäre ein anachronistisches Mißverständnis, denn sogar der unmittelbar aufgelöste Dominantseptakkord ist Peri noch fremd. Nicht eine Funktion in einem tonalen Akkordzusammenhang, sondern einzig die expressive Wirkung des musikalischen Augenblicks ist der Sinn der Dissonanz.

Zwischen den Extremen, dem Kontrapunktfragment und der „prosodischen“ Dissonanz, vermitteln in der Monodie Dissonanzfiguren, deren Bedeutung ungewiß ist, obwohl sie eine Reduktion zulassen.

piè con sì ma - lig - no den - te, ch' im - pal - li - di re - pen - te

³² A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, 188, 3, 1–5.

Der Anfang des *Lamento d' Arianna* umfaßt als Opernmonodie drei, in der Madrigalfassung³³ sogar neun Dissonanzfiguren, die von den Normen des Kontrapunkts abweichen. Die Dissonanz im ersten Takt, in der Madrigalfassung eine reguläre Synkopen-dissonanz, wird in der Monodie eine Viertelnote später aufgelöst. Doch zeigt die Madrigalfassung, daß die Dissonanz auch in der Monodie als vorbereiteter Vorhalt des Basses, nicht als Antizipationsdissonanz der Oberstimme gemeint ist. Im Widerspruch zu den Normen des traditionellen Kontrapunkts erscheint also ein vorbereiteter Vorhalt nicht auf betonter, sondern auf unbetonter Zeit; das Prinzip, daß eine durch die Oberstimme exponierte Dissonanz durch einen Sekundschritt der Unterstimme aufgelöst werden muß, wenn sie betont ist, dagegen durch einen Sekundschritt der Oberstimme, wenn sie unbetont ist, wird durch den „modernen Kontrapunkt“ des frühen 17. Jahrhunderts aufgehoben. — Die Quartan (3) und (4) sind als Durchgangsdissonanzen zu verstehen, deren Vorbereitungskonsonanzen durch den Halteton der Oberstimme ersetzt werden³⁴; und es ist nicht ausgeschlossen, daß für Monteverdi die Septimen (7) und (8) unter die gleiche Dissonanzkategorie fielen. Denn das Prinzip der tonalen Harmonik, daß die Quarte ein „harmoniefremder Ton“, die Septime dagegen — sofern ihre Auflösung mit einem Wechsel des Fundamenttons zusammentrifft — eine „Akkorddissonanz“ sei³⁵, war dem frühen 17. Jahrhundert noch fremd. — Auch der scheinbare Terzquartakkord in Takt 5 kann durch einen Analogieschluß als Lizenz vom Kontrapunkt erklärt werden. Im vorletzten Takt des Zitats bilden die zweite und vierte Stimme eine Diskant-Tenor-Klausel; durch den Halteton der Oberstimme aber wird die Sexte f-d', obwohl sie die Vorbereitungskonsonanz der Synkopen-dissonanz e-d' ist, in eine Doppeldissonanz verwandelt (9). Der Satz ist also gespalten in eine zweistimmige Klausel und einen Halteton, die voneinander abgehoben werden müssen; und als Resultat einer ähnlichen Satzspaltung kann man auch die Dissonanzfiguren (5) und (6) verstehen; der „Terzquartakkord“ in Takt 5 zerfällt in einen Halteton und einen Terzsextklang.

Mit der These, daß auch die Dissonanzfiguren der Monodie als Lizenzen, nach der Terminologie Christoph Bernhards also als „Ellipsis“ oder „Heterolepsis“³⁶ erklärt werden können, soll der Unterschied zwischen der italienischen und der norddeutschen Dissonanzauffassung³⁷ nicht gelegnet werden. Eine Interpretation als „Ellipsis“ oder „Herolepsis“ besagt zwar, daß eine Dissonanz nicht unmittelbar als Zusatzton zu einem Akkord, sondern mittelbar als Abweichung von einer Norm des Kontrapunkts zu verstehen sei; aber sie schließt nicht aus, daß der gleiche satztechnische Sachverhalt der „Lizenz“ verschieden gedeutet wurde: in Italien psychologisch, in Norddeutschland sinnbildlich.

Christoph Bernhard würde auch die Septime in Takt 2 des *Lamento* als Durchgangsdissonanzen erklären, deren Vorbereitungskonsonanz von einer anderen Stimme

³³ *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, hrsg. von F. Malipiero, Wien 1926 ff., Band VI, S. 1.

³⁴ Die Dissonanz wäre, da sie „von einer andern Stimme in transitu könnte gemacht werden“, in Christoph Bernhards Terminologie als „Heterolepsis“, als „Ergreifung einer andern Stimme“, zu definieren (J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 87).

³⁵ Vgl. oben S. 316.

³⁶ Bernhard, a. a. O., S. 84 f., 87 ff., 151 f.

³⁷ H. H. Eggebrecht, *AfMw* XIV, S. 65.

übernommen oder in der musikalischen Vorstellung ergänzt werden muß. Doch kann man zweifeln, ob die Herkunft von einer Durchgangsdissonanz, so unverkennbar sie ist, noch zum Charakter der Septime gehört oder ob die Dissonanz ihrem Ursprung entfremdet ist. Eine harmonisch-tonale Deutung als Akkorddissonanz aber ist auch dann fragwürdig, wenn man die Septime als „emanzipierte“ Dissonanz gelten läßt. Denn die primäre Akkorddissonanz der tonalen Harmonik ist der Dominantseptakkord, und die übrigen Septakkorde sind nach Rameau³⁸ bloße Analogiebildungen, während Monteverdi die Septime fast immer in die Quinte auflöst und nur in seltenen Ausnahmen in die Terz³⁹. Der „Septakkord der IV. Stufe“, der dann in der entwickelten tonalen Harmonik unterdrückt wird, geht historisch dem der V. Stufe voraus.

Die „Emanzipation“ der Septime im frühen 17. Jahrhundert erinnert an einen analogen Vorgang im 13. Jahrhundert: Die Sexte, zunächst Durchgang zwischen Quinte und Oktave, wurde um 1300 zum selbständigen „Gegenklang“ der Oktave verfestigt⁴⁰. Doch ist andererseits das Phänomen, daß Zusammenklänge weniger durch einen Fundamentschritt als durch die „Tendenz“ eines Intervalls, durch die der großen Sexte zur Oktave oder der kleinen Septime zur Quinte, miteinander verbunden werden, auch der tonalen Harmonik nicht fremd. Denn daß die Reduktion auf eine Stufe oder Funktion nicht genügt, um die Wirkung der verminderten Septime oder der übermäßigen Sexte zu erklären, ist unverkennbar; und die Hypothese eines „verschwiegenen Fundamenttones“ unter dem verminderten Septakkord und dem übermäßigen Quintsextakkord ist nichts anderes als ein Versuch, auch Akkordfolgen, die auf der „Tendenz“ von Intervallfolgen beruhen, nach den Prinzipien der tonalen Harmonik zu begründen. In Monteverdis *Lamento d'Arianna* aber ist die „Tendenz“ der Septime zur Quinte noch eine Wirkung, die für sich besteht, statt als bloßes Teilmoment der Herrschaft eines harmonischen Stufengangs unterworfen zu sein.

In den „Lizenzen“ von den Normen des Kontrapunkts verschränkt sich „Archaisches“ mit „Modernem“. Manche der Phänomene, die um 1600 als Merkmale der „musica nuova“ erscheinen, verdanken ihren Ursprung einer älteren oder peripheren Tradition. Sowohl der „Akkord“ als unmittelbare Einheit als auch die Dissonanzfiguren, die Christoph Bernhard „Ellipsis“ und „Heterolepsis“ nannte, oder die Technik der „Satzspaltung“ sind seit dem frühen 16. Jahrhundert in der italienischen Musik für Tasteninstrumente vorgeformt.

1. Daß die „Heterolepsis“, die „Ergreifung einer anderen Stimme“, aus der Instrumentalmusik stammt⁴¹, leuchtet unmittelbar ein, da ein Tasteninstrument weniger die Stimmführung als deren Resultat, die Progression der Zusammenklänge, hervortreten läßt. Zwar beruht auch der instrumentale Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts, nicht anders als der vokale, auf den Formeln des Intervallsatzes, den stereotypen Konsonanzfolgen und Dissonanzfiguren; doch ist es in ihm fast gleichgültig, ob eine Dissonanz regulär oder in einer anderen Stimme aufgelöst wird.

2. Den Widerspruch zwischen Intervallsatz und Akkordsatz zeigt ein Zitat aus Cavazzonis *Recercare primo* (Beispiel 9a)⁴² mit fast gewaltsamer Drastik.

³⁸ J. Ph. Rameau, *Generation Harmonique, ou Traité de Musique theorique et pratique*, Paris 1737, S. 171.

³⁹ Als Dissonanz „Note gegen Note“ wird die Septime im *Orfeo* ausschließlich in die Quinte und erst in der *Incoronazione di Poppea* manchmal — durch einen Quartsprung des Basses — in die Terz aufgelöst (Gesamtausgabe Band XIII, 40, 1, 2; 109, 1, 2; 244, 1, 2; 244, 3, 3; 244, 4, 1).

⁴⁰ Thr. Georgiades, a. a. O., S. 37.

⁴¹ Vgl. oben S. 317 f.

⁴² K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik . . .*, Band II, 9, 1, 3.

9

Die Akkordtöne a' und c'' einerseits und der Terzengang und die Kadenzformel der Unterstimmen andererseits sind unabhängig voneinander auf den Ton f' der Oberstimme bezogen; eine Interpretation als Gewirr von irregulären Dissonanzen wäre sinnwidrig. „Akkord“ und „Kontrapunkt“ sind simultan — und nicht nur sukzessiv, als Prinzipien verschiedener Teile des Satzes — voneinander abgehoben.

3. Auch die Spaltung des Satzes in einen Halteton und einen zwei- oder dreistimmigen Kontrapunkt ist ein Merkmal der Orgelmusik, beruht aber, als Cantus-firmus-Technik, auf vokalen Vorbildern⁴³.

In dem Zitat aus Cavazzonis *Recercare secondo* (Beispiel 9b)⁴⁴ ist der Baßton c nicht als irregulär exponierte Dissonanz auf den Tenorton h, sondern primär als Konsonanz auf die Oberstimme bezogen. Die Haltetontechnik ist die Umkehrung des Prinzips, daß die Gegenstimmen eines cantus firmus untereinander irreguläre Dissonanzen bilden dürfen, sofern sie sich regulär zum cantus firmus verhalten: In Cavazzonis *Recercare* sind die Außenstimmen nicht unabhängig voneinander nur auf den Tenor, sondern unabhängig vom Tenor nur aufeinander bezogen. Der cantus firmus ist also, obwohl er das Zentrum des Satzes bildet, nicht immer die primäre Bezugsstimme der Intervallfolgen. Er kann auch gleichsam von außen in den Satz der Gegenstimmen hereinragen.

In der Satztechnik der Monodie wechseln die irregulären Dissonanzfiguren ihre Funktion: Sie werden zu Mitteln des Textausdrucks. „Archaisches“ schlägt um in „Modernes“. Die Bedeutungsänderung aber ist auch für eine Interpretation der Satztechnik nicht gleichgültig: Die Geltung der Hypothese, daß irreguläre Dissonanzen nicht unmittelbar, sondern indirekt zu verstehen seien, daß man sie als Lizenzen auf die Normen des Kontrapunkts beziehen müsse, wird in der Monodie ungewiß. Man kann den Gegensatz zwischen ästhetisch unmittelbarer Wirkung und satztechnisch vermittelter Bedeutung als Widerspruch empfinden, der durch Verleugnung des einen oder des anderen Moments aufzulösen sei. Man kann aber die Divergenz als Merkmal der Sache selbst — und nicht als bloßes Dilemma der Interpretation — hinnehmen. Und die zweite, verwickeltere Interpretation könnte sich auf das Argument stützen, daß der gleiche Gegensatz zwischen Wirkung und Bedeutung auch den chromatischen Kontrapunkt um 1600 kennzeichnet.

IV.

Es scheint, als sei die Schwierigkeit, in die eine Theorie des Kontrapunkts durch die chromatischen oder alterierten Intervalle gerät, kaum gesehen worden. R. O. Morris bezeichnet die übermäßigen Quinten in den Zusammenklängen d-b-fis' und g-es'-h', die von Orlando Gibbons „Note gegen Note“ exponiert werden, als irre-

⁴³ P. Hamburger, a. a. O., S. 77.

⁴⁴ K. Jeppesen, a. a. O., 23, 5, 3.

guläre Dissonanzen⁴⁵. Knud Jeppesen erwähnt einerseits, daß in einer Motette von Jhan de Gero, *O Roche beatissime*, die verminderte Quarte in dem Zusammenklang d-fis-b „ganz korrekt nach den Regeln über Synkopen-Dissonanz behandelt“ werde⁴⁶, schließt aber andererseits aus der Satztechnik Palestrinas, daß der Zusammenklang von großer Terz und kleiner Sexte oder kleiner Sexte und großer Dezime „als vollständig konsonierend angesehen wurde“⁴⁷. Ob eine alterierte Konsonanz als Dissonanz oder als Konsonanz galt, scheint also ungewiß zu sein.

Dem Begriff des „chromatischen Intervalls“ fehlen die festen Umrisse. Die scheinbar selbstverständliche Voraussetzung, daß der Unterschied zwischen der diatonischen und der chromatischen Skala entscheidend sei, also der Tritonus als diatonisches, die verminderte Quarte dagegen als chromatisches Intervall bestimmt werden müsse, wird weder der Theorie noch der kompositorischen Praxis des 16. Jahrhunderts gerecht. Denn das Intervallsystem des älteren Kontrapunkts beruhte nicht auf der Heptatonik, sondern auf dem Hexachord. Intervalle, die aus zwei Stufen des gleichen Hexachords oder deren Oktaven gebildet werden können, wurden als „relationes harmonicae“ zugelassen, die übrigen als „relationes non harmonicae“ verpönt. Schon die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte und nicht erst die verminderte Quarte und die übermäßige Quinte galten also als „exterritorial“. Man könnte vermuten, daß die Grenze, die dem Begriff der „relatio harmonica“ gezogen wurde, ein Postulat der Hexachordtheorie sei, das mit der musikalischen Wirklichkeit nicht übereinstimme. Der Argwohn gegen die Theorie aber und das Vorurteil, in der Praxis sei der Unterschied zwischen chromatischen und diatonischen Intervallen entscheidend, sind unbegründet. Auch von den Komponisten wurde die verminderte Quarte der übermäßigen und die übermäßige Quinte der verminderten gleichgesetzt. Das Hexachord war eine Kategorie der musikalischen Realität, kein bloßes Schema der Theorie. Zu einem Begriffsgespenset wurde es erst um 1700.

Georg Muffat gebraucht noch 1699 den Ausdruck „chromatisches Intervall“ in der Bedeutung „relatio non harmonica“⁴⁸. Seit dem 18. Jahrhundert aber ist der Begriff des „chromatischen Intervalls“ getrübt durch den Unterschied zwischen älterem und neuem Sprachgebrauch, durch die Ungewißheit, ob der Tritonus und die verminderte Quinte als diatonische oder als chromatische Intervalle gelten sollen. Andererseits läßt der Terminus „relatio non harmonica“ als bloß negative, ausschließende Bestimmung nicht erkennen, daß es im Kontrapunkt des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts die Funktion der verminderten und übermäßigen Konsonanzen war, als Varianten an der Stelle von Konsonanzen zu stehen⁴⁹. Der Alternative zwischen einem verwirrenden und einem blassen Terminus aber kann man ausweichen durch den Begriff des alterierten Intervalls, der nicht auf eine bestimmte Skala bezogen ist, sondern in den verschiedenen Systemen seinen Inhalt wechselt: In a-moll ist, im Unterschied zu a-äolisch, die Septime *gis* kein alterierter Ton.

Der Begriff der alterierten Konsonanz, die Behauptung also, daß sämtliche übermäßigen und verminderten Konsonanzen unter die gleiche Kategorie fallen, ist nicht selbstverständlich. Versucht man die „relationes non harmonicae“ als Dissonanzen zu klassifizieren und den Dissonanzregeln des 16. Jahrhunderts zu unterwerfen, so zeigen sich zwischen ihnen charakteristische Unterschiede. Die übermäßige oder verminderte Quarte oder Quinte kann als Durchgang oder als Synkope, die

⁴⁵ R. O. Morris, *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*, Oxford 1922, S. 67.

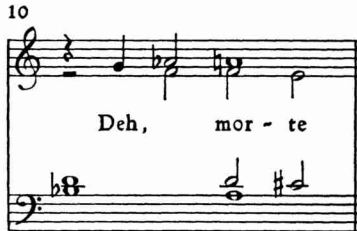
⁴⁶ K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 248, Anmerkung.

⁴⁷ A. a. O., S. 144.

⁴⁸ Georg Muffat, *An Essay on Thoroughbass*, hrsg. v. H. Federhofer, American Institute of Musicology 1961, S. 65.

⁴⁹ Vgl. unten S. 329.

übermäßige Sexte als Durchgang, aber nicht als Synkope, und die übermäßige oder verminderte Oktave weder als Durchgang noch als Synkope verwendet werden⁵⁰. Man könnte nun vermuten, daß es im 16. Jahrhundert selbstverständlich gewesen sei, die „relationes non harmonicae“ als reguläre Dissonanzen zu behandeln und alterierte Intervalle, die sich den Dissonanzregeln entziehen, vom Kontrapunkt auszuschließen. Die Erwartung aber wird enttäuscht. Alterierte Konsonanzen wurden nicht nur als Durchgänge, Synkopen oder Antizipationen, sondern auch „Note gegen Note“ exponiert; und manche Komponisten scheuten sogar vor der übermäßigen oder verminderten Oktave nicht zurück⁵¹. „Dissonanz“ und „relatio non harmonica“ sind also getrennte Kategorien; und die alterierten Konsonanzen geraten in ein Zwielicht zwischen Konsonanz und Dissonanz. Sie können an der Stelle von Konsonanzen stehen, obwohl sie als Dissonanzen wirken. Sofern sie aber die Funktion von Konsonanzen erfüllen können, wird ihre Dissonanzbedeutung auch dort zweifelhaft, wo sie als Durchgänge oder Synkopen erscheinen.



Daß Carlo Gesualdo in dem Zitat aus „*Io pur respiro*“⁵² die übermäßige Sexte meint, ist unverkennbar. Um aber auszudrücken, daß er sie als Dissonanz verstand⁵³, notierte er sie als Septime; denn die Dissonanzbedeutung der übermäßigen Sexte war ungewiß.

Der Versuch Georg Muffats, die alterierten Konsonanzen als reguläre Dissonanzen zu bestimmen, ist gescheitert. Die verminderten und übermäßigen Quinten sollen nach Muffat⁵⁴ entweder „gebunden“ oder „gradatim genommen“ werden. Einerseits aber ist Muffat gezwungen, auch eine Exposition der übermäßigen Quinte „per saltum“ zuzulassen⁵⁵. Andererseits muß die verminderte Quinte, die er mit einer synkopierten verminderten Quarte kombiniert⁵⁶, als Konsonanz gelten, da sie während der Auflösung der Quartsynkope festgehalten wird. Und von der übermäßigen Sexte, dem Auflösungsintervall einer Septimensynkope, sagt Muffat nur, daß sie „in Affecten und Stilo recitativo an stat der rechten Sext major“ gebraucht werde⁵⁷. Der Ausdruck „an stat“ aber verrät, daß das alterierte Intervall die Funktion einer Konsonanz erfüllt.

50 Die „Auflösung“ der verminderten Oktave (H-b) in die verminderte Septime (H-as) setzt den „emanzipierten“ Septakkord voraus.

51 Vgl. unten S. 333.

52 A. a. O., VI, 46, 2, 1.

53 Ein Versuch, Gesualdos musikalische Orthographie beim Buchstaben zu nehmen und die Dissonanzfigur als vorbereiteten Vorhalt der Unterstimme auf unbetonter Zeit mit chromatisch gespaltenem Bezugsston (as-a) zu interpretieren, wäre zwar nicht widersinnig, aber zu kompliziert, um die musikalische Wirklichkeit zu treffen.

54 A. a. O., S. 58 und 60.

55 A. a. O., S. 60.

56 A. a. O., S. 62.

57 A. a. O., S. 64.

Allerdings läßt der Sachverhalt, daß alterierte Intervalle an der Stelle von Konsonanzen stehen können, verschiedene Interpretationen zu. Auch wäre zu fragen, ob die Entwicklungsstufen des „chromatischen Kontrapunkts“ im 16. und frühen 17. Jahrhundert ein sekundäres Moment sind, das an der Kategorie der „Positionskonsonanz“ nichts ändert, oder ob sie radikal verschiedene Prinzipien ausprägen. Palestrina verwendet die übermäßige Quinte – wie die verminderte Quarte – ausschließlich als Intervall zwischen zwei Oberstimmen, nicht über dem Baß.

11

In den ersten drei Zitaten⁵⁸ könnte die kleine Sexte als Durchgangs-, Antizipations- oder Synkopensdissonanz bestimmt werden. Dagegen wird im vierten Beispiel⁵⁹ die übermäßige Quinte „Note gegen Note“, also wie eine Konsonanz exponiert. Eine Definition der übermäßigen Quinte als „Positionskonsonanz“ aber schließt die Konsequenz ein, daß die alterierten Konsonanzen auch in den ersten drei Beispielen als Konsonanzen gelten müssen. Denn nach satztechnischen Kriterien ist ein Intervall einzig dann eine Dissonanz, wenn es immer, und nicht nur manchmal, den Dissonanzregeln unterworfen ist. Daß die alterierten Intervalle in den ersten drei Zitaten Durchgänge, Antizipationen und Synkopen bilden, genügt also nicht, um sie zu Dissonanzen zu erklären – auch eine Sexte kann Durchgang zur Oktave und eine Quinte Synkope vor der Sexte sein.

Gegen die satztechnische Interpretation könnte man einwenden, daß psychologisch die übermäßige Quinte als Dissonanz wirke, wenn sie an der Stelle einer Dissonanz steht, und nur dann als Konsonanz, wenn sie die Funktion einer Konsonanz erfüllt. Die Konsequenz wäre, daß auch Quinten oder Sexten, die als Durchgänge oder Synkopen verwendet werden, zu „Auffassungsdissonanzen“ erklärt werden müßten⁶⁰. In der Theorie der tonalen Harmonik ist der Begriff der Auffassungsdissonanz in dem Prinzip begründet, daß Quintschritte der „Basse fondamentale“ primäre und Sekundschritte sekundäre Fundamentschritte sind: Die Sexte f-d' zwischen der Quinte f-c' und der Dezime c-e' und die Quinte e-h zwischen der Sexte e-c' und der Terz f-a sind Auffassungsdissonanzen, weil die „Basse fondamentale“ aus Quintschritten besteht (F-C und C-F), wenn man d' und h als Durchgänge hört, dagegen aus Sekundschritten (d-C und e-F), wenn man d' und h als Dreiklangtöne auffaßt. Aus den

⁵⁸ Gesamtausgabe XI, 101, 2, 1; III, 4, 2, 5; XIII, 82, 3, 4.

⁵⁹ XVIII, 80, 3, 2.

⁶⁰ In den vierstimmigen Motetten der *Musica nova* Adrian Willaerts ist der Terzsextklang eine Ausnahme von der Norm des Terzquintklangs, und die Sexte wird oft so behandelt, als sei sie eine Dissonanz.

Regeln des älteren Kontrapunkts aber ist der Begriff der Auffassungsdissonanz nicht zu rechtfertigen; oder genauer: Die psychologische Hypothese, daß die Kategorien Durchgang und Synkope im älteren Kontrapunkt eine ähnliche Gewalt über das musikalische Hören von Intervallen ausüben wie die „Basse fondamentale“ in der tonalen Harmonik, läßt sich satztechnisch weder beweisen noch widerlegen.

Der Begriff der Positionskonsonanz ist aber auch einem satztechnischen Einwand ausgesetzt. Man kann das Prinzip, das nach Knud Jeppesen⁶¹ die Quarte zwischen zwei Oberstimmen legitimiert, auf die alterierten Konsonanzen übertragen und die verminderten oder übermäßigen Quartan und Quinten in den Zusammenklängen d-f-h, d-h-f', d-fis-b und d-b-fis' als „verdeckte Dissonanzen“ erklären: als Intervalle zwischen Stimmen, die unabhängig voneinander nur auf den Baß bezogen sind⁶². Doch ist erstens der Ausdruck „verdeckte Dissonanz“ fragwürdig, sofern er an Intervalle denken läßt, die man kaum wahrnimmt. Einzig die Quarte zwischen zwei Oberstimmen ist ein zugleich „unauffälliges“ und „sekundäres“ Intervall; die alterierten Konsonanzen dagegen sind zwar — wenn man das Prinzip der nicht aufeinander bezogenen Stimmen gelten läßt — „sekundär“, aber nicht „unauffällig“. Zweitens ist das Prinzip der Satzspaltung nur dann verständlich, wenn die Bezugsstimme der nicht aufeinander bezogenen Stimmen entweder (wie im 15. Jahrhundert) ein cantus firmus oder (wie im 17. Jahrhundert) ein tragender Baß ist. Drittens wäre die Geltung der Hypothese, daß die alterierten Konsonanzen als Intervalle zwischen nicht aufeinander bezogenen Stimmen zu erklären seien, auf den Palestrinastil beschränkt; bei William Byrd kann man, da er die übermäßige Quinte auch als Intervall über dem Baß exponiert, dem Begriff der Positionskonsonanz nicht ausweichen. Um an der Dissonanzbedeutung der alterierten Konsonanzen bei Palestrina festhalten zu können, wäre man also gezwungen, bei Byrd von einem Wechsel des Prinzips zu sprechen; und es liegt näher, die Kategorie der Positionskonsonanz als allgemeines Prinzip gelten zu lassen und Palestrinas Zurückhaltung gegenüber alterierten Konsonanzen über dem Baß als besonderes Stilmoment, nicht als Ausdruck eines Gegenprinzips zu betrachten.

Auch die verminderte Quinte, nicht nur die übermäßige, ist eine „relatio non harmonica“. Daß Byrd die verminderte Quinte über dem Baß als Intervall „Note gegen Note“⁶³ oder als Auflösungsintervall einer Synkopen-dissonanz⁶⁴ verwendet, bedeutet also, daß durch eine „relatio non harmonica“ eine Konsonanz wenn nicht präsentiert, so doch repräsentiert wird.

12

The image shows a musical score for two systems, labeled 'a' and 'b'. System 'a' consists of two staves: a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The vocal line has lyrics 'have mer - cy' and the bass line has lyrics 'have mer - cy'. System 'b' also consists of two staves: a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The vocal line has lyrics 'our cap - - tivity)' and the bass line has lyrics 'our cap - - tivity)'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

⁶¹ A. a. O., S. 145 f.

⁶² E. Apfel, a. a. O., passim.

⁶³ *The English Madrigal School*, ed. by Edmund H. Fellowes, London 1920, XIV, 93, 1, 3; 144, 1, 6; XV, 49, 2, 1; 49, 3, 1; 216, 2, 1; XVI, 7, 2, 1; 118, 2, 3; 217, 2, 1.

⁶⁴ XIV, 30, 2, 6; XV, 17, 2, 2; 65, 1, 4; 165, 2, 4; 182, 2, 1; 227, 2, 2.

So erscheint in dem Zitat aus „O god which art most merciful“ (Beispiel 12 a)⁶⁵ die verminderte Quinte einerseits „Note gegen Note“ und ist andererseits Vorbereitungskonsonanz einer Synkopen-Dissonanz. Eine harmonisch-tonale Interpretation als Akkorddissonanz, deren Auflösung durch einen Doppelvorhalt, einen Quartsextakkord, verzögert wird, wäre anachronistisch. — Die verminderte Quarte zwischen großer Terz und kleiner Sexte wird von Byrd, nicht anders als von Palestrina, „Note gegen Note“ exponiert⁶⁶; die Sexte darf also auch dann, wenn sie als Synkope, Antizipation oder Durchgang erscheint⁶⁷, nicht als Dissonanz mißverstanden werden. Ein Grenzfall ist das Zitat aus „Turn our captivity“ (Beispiel 12 b)⁶⁸. Daß der Ton f', bezogen auf A, Auflösungskonsonanz einer Synkopen-Dissonanz ist, schließt an sich nicht aus, daß er zugleich, bezogen auf cis', Durchgangsdissonanzen sein kann⁶⁹. Eine reguläre Durchgangsdissonanzen aber ist die verminderte Quarte nur unter der Voraussetzung, daß man die verminderte Quinte als Vorbereitungskonsonanz gelten läßt; man gerät also in den Widerspruch, die erste „relatio non harmonica“ zur Konsonanz erklären zu müssen, um die zweite als Dissonanz deuten zu können.

Byrd läßt, im Gegensatz zu Palestrina, die übermäßige Quinte auch über dem Baß zu (Beispiel 12 c)⁷⁰. In harmonisch-tonalem Kontext wäre der Zusammenklang auf der dritten Minima ein g-moll-Sextakkord; der fehlende Grundton müßte in der musikalischen Vorstellung ergänzt werden, damit ein Quintschritt des Fundaments (g-D) statt eines Terzschriffs (B-D) den Akkordzusammenhang vermittelt, und die Töne B und fis' wären, als Akkordterz und Antizipationsdissonanz, nicht unmittelbar aufeinander bezogen. Byrds Kontrapunkt aber ist als Intervallsatz zu verstehen, und eine Interpretation der übermäßigen Quinte als Dissonanz ist ausgeschlossen, denn der alterierten Quinte folgt eine Doppeldissonanzen.

Mag die Kategorie der Positionskonsonanz bei der übermäßigen oder verminderten Quinte als bloße Hypothese erscheinen: Die alterierte Oktave läßt, da sie weder

⁶⁵ XV, 21, 2, 4.

⁶⁶ XVI, 103, 2, 6; 212, 1, 4.

⁶⁷ Synkope: XIV, 25, 1, 3; 182, 2, 2; XV, 37, 3, 1; XVI, 89, 1, 2; Antizipation: XVI, 85, 1, 6; 102, 1, 4; Durchgang: XIV, 175, 1, 4; XV, 122, 3, 3; 186, 1, 6; abspringende Wechselnote: XIV, 166, 1, 3; 170, 2, 4; XVI, 93, 2, 4.

⁶⁸ XVI, 212, 2, 3.

⁶⁹ C. Dahlhaus, *Zur Theorie des klassischen Kontrapunkts*, KmJb 1961, S. 43 ff.

⁷⁰ XVI, 97, 2, 1.

als reguläre Dissonanz noch als „Lizenz“ – als „Ellipsis“ oder „Heterolepsis“ – erklärt werden kann, keine andere Deutung zu (Beispiel 12 d). Der Text, „*that I might die*“, zeigt drastisch, daß die „*relatio non harmonica*“, die Oktave *fis'-f'*, in dem Zitat aus Byrds „*Penelope that longed*“⁷¹ kein zufälliges, sondern ein expressives Intervall ist. Eine Definition als „unvorbereitete und abspringende Dissonanz“ träfe, als nichtssagende Negation, ins Leere: Die „*relatio non harmonica*“ wurde von Byrd unverkennbar als Oktave, als Konsonanz, konzipiert und dann um des Textausdrucks willen chromatisch „verzerrt“. Wenn aber die alterierte Oktave eine Deutung als Positionskonsonanz erzwingt, so ist es eine überflüssige Komplizierung, bei der alterierten Quinte eine andere und sogar entgegengesetzte Deutung zu versuchen.

„Positionskonsonanz“ ist, im Unterschied zu „Auffassungskonsonanz“, keine psychologische, sondern eine satztechnische Kategorie; und ob Positionskonsonanzen auch als Auffassungskonsonanzen gelten dürfen, ist ungewiß. Man kann zwar eine verminderte Quinte, das Auflösungsintervall einer Quartsynkope, oder eine übermäßige Sexte, das Auflösungsintervall einer Septimensynkope, aber kaum eine verminderte oder übermäßige Oktave als „halbe Konsonanz“ wahrnehmen. Trotzdem ist ein Versuch, den satztechnischen Begriff der Positionskonsonanz auch als ästhetische Kategorie zu verstehen, nicht widersinnig. Die Forderung, daß eine übermäßige Oktave, die an der Stelle einer Konsonanz steht, zur Konsonanz „zurechtgehört“ werden müsse, wäre absurd. Daß das alterierte Intervall als Dissonanz wahrgenommen wird, schließt aber die Möglichkeit nicht aus, daß seine Funktion, eine Konsonanz zu „vertreten“, beim Hören mitgedacht wird. Musikalisches Hören ist aus unmittelbarer Wahrnehmung und reflexiven Momenten zusammengesetzt. Auch ist es, je fester die Regeln einer Satztechnik sind, desto leichter, eine Variante auf ihr Modell zu beziehen; dem Reflexiven kann sogar der Charakter einer „zweiten Unmittelbarkeit“ zuwachsen. Und die Bedingung, dem musikalischen Hören durch stereotype Formeln einen festen Halt zu geben, erfüllt kaum eine Satztechnik so vollkommen wie der Kontrapunkt des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts.

Doch könnte es sein, daß man dem historischen Sinn der Positionskonsonanz am nächsten kommt, wenn man den Sachverhalt in der Sprache der Scholastik formuliert. Eine alterierte Quinte oder Oktave wäre dann „essentiell“ eine Konsonanz und „akzidentiell“ eine Dissonanz. Das Essentielle zeigt sich an der Funktion des Intervalls im Kontrapunkt, das Akzidentielle an seiner äußeren Wirkung. Die Interpretation nach scholastischer Methode ist also die Umkehrung der modernen Denkgewohnheit, das tonpsychologische Moment als essentiell und das satztechnische als akzidentiell zu begreifen.

Es scheint, als sei Giovanni Spataro der einzige Theoretiker des 16. Jahrhunderts, der die alterierte Oktave nicht verpönte, sondern zu legitimieren versuchte. Der Sachverhalt aber, daß die „*relationes non harmonicae*“ essentiell die Funktionen von Konsonanzen erfüllen, obwohl sie akzidentiell als Dissonanzen wirken, ist von Spataro verkannt worden. Die Begriffe, auf die sich Spataro 1532 in einem

⁷¹ XV, 177, 1, 1.

Brief an Aron stützte, um die übermäßige Oktave zu rechtfertigen⁷², wurden ein Vierteljahrhundert später von Zarlino zur Erklärung der regulären Synkopen-Dissonanz benutzt⁷³: Die Dissonanz sei unauffällig, da sie nicht „Note gegen Note“ exponiert werde, sondern durch Seitenbewegung entstehe. Doch ist Spataros Argumentation brüchig.

13

Example 13 consists of two musical excerpts, labeled 'a' and 'b'. Excerpt 'a' shows a bass line in G major (one sharp) with a chromatic descent from G4 to F#4, E4, D4, C4. Excerpt 'b' shows a vocal line in G major with the lyrics "fredd' as - sai die ghiac cio". The melody starts on G4, moves to F#4, then E4, and continues with a chromatic descent: D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics are placed under the notes: "fredd' as - sai" under the first four notes, and "die ghiac cio" under the last four notes.

Denn das Beispiel (13a), das er zitiert, erscheint, wenn man es als Dissonanzfigur definiert, als absurde Häufung von drei Lizenzen: als „*syncopa tutta cattiva*“, die durch einen Sprung erreicht und in eine Durchgangsdissonanz „aufgelöst“ wird.

Im 16. Jahrhundert entstand die alterierte Oktave, sofern sie nicht vermieden wurde, als bloße „Zufallsdissonanz“, als „Akzidens“ im genauen Wortsinn. Noch bei Byrd ist es eine seltene Ausnahme, daß sie expressiv verwendet wird⁷⁴; im allgemeinen erscheint die „*relatio non harmonica*“ als ein ins Simultane gerückter Querstand⁷⁵. Erst in der Monodie wurde die verminderte Oktave zur expressiven Figur, zum Ausdruck versteinerten Schmerzes. Doch ist sie in dem Zitat aus Jacopo Peris *Euridice* (Beispiel 13 b)⁷⁶ noch immer eine durch Alteration des Baßtons „verzerrte“ Konsonanz, die weder als „harmoniefremder Ton“ der Oberstimme noch als „Dur-Moll-Sextakkord“ mißverstanden werden darf.

Die alterierte Konsonanz war also der gleichen Entwicklung unterworfen wie manche der irregulären Dissonanzfiguren⁷⁷: Merkmale, die im 16. Jahrhundert als Lizenzen des Instrumentalstils oder als Reste früherer Entwicklungsstufen in peripheren Traditionen erscheinen, werden im frühen 17. Jahrhundert zu Mitteln des Textausdrucks umgedeutet. Bei den „Manieristen“ der Monodie, Saracini und Domenico Belli, verfestigte sich die verminderte Oktave sogar zur stereotypen Figur. Doch war der chromatische Kontrapunkt des frühen 17. Jahrhunderts das Ende einer Entwicklung, nicht ein Anfang oder eine Vorausnahme. Die befremdende Chromatik der Arie „*Ardo man non ardi*“⁷⁸ ist nicht als Antizipation „moderner Harmonik“ zu verstehen, sondern als extreme Folgerung aus Phänomenen, die im 16. Jahrhundert auf ein unscheinbar „akzidentielles“ Dasein beschränkt waren.

⁷² K. Jeppesen, *Eine musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento*, Acta XIII (1941), S. 31 und 33.

⁷³ *Istitutioni harmoniche*, 1558, lib. III, cap. 42.

⁷⁴ XIV, 123, 1, 2 („*nor used this complain*“); XV, 177, 1, 1 („*that I might die*“).

⁷⁵ XIV, 59, 1, 5; 141, 1, 3; 182, 2, 2; XV, 231, 2, 4; 242, 2, 6; 282, 1, 3; XVI, 79, 3, 4; 89, 1, 2; 216, 2, 5; 233, 2, 6; 234, 1, 2.

⁷⁶ A. Schering, a. a. O., 189, 3, 1–3.

⁷⁷ Vgl. oben S. 324.

⁷⁸ Vgl. oben S. 319.

Die Methode der Manieristen erscheint, pointiert ausgedrückt, als Ausnutzung einer Lücke im Gesetz des älteren Kontrapunkts.

Die These, daß die „relationes non harmonicae“ modifizierte, „umgefärbte“ Konsonanzen seien, widerspricht der gewohnten Vorstellung, daß die Wirkung alterierter Konsonanzen auf der „Fortschreitendstendenz“ von Leitttönen beruhe. Um 1600 aber trifft das Argument, daß wir durch die Natur der Sache gezwungen seien, entweder den unteren oder den oberen Ton einer übermäßigen Quinte als Leitton zu hören, ins Leere; und die Verleugnung von „Leittonstendenzen“ ist kein Irrtum in der Interpretation des chromatischen Kontrapunkts, sondern ein Merkmal der Sache selbst.

14

las - - so sì co - me

In dem Zitat aus Carlo Gesualdos Madrigal „*Candido e verde fiore*“⁷⁹ darf der Ton e' der zweiten Stimme nicht als „harmoniefremder Ton“, als Vorhalt mit verzögerter, vom d-moll- zum H-dur-Akkord verschobener Auflösung mißverstanden werden. Er ist als Synkopen-Dissonanz gemeint, also den Regeln des Intervallsatzes unterworfen; und die Terz dis'-fis' muß als Auflösungskonsonanz auf die Sekunde e'-f' bezogen werden. Erstens erfüllt also die Terz dis'-fis' die Funktion der regulären Auflösungskonsonanz d'-f'; die diatonische Terz wird durch ihre chromatische Variante vertreten. Zweitens ist der Ton dis' kein Leitton zu e', sondern bildet einen Querstand zu d'. Das Chroma wird gleichsam zurückgenommen, die „Tendenz“ des alterierten Tons verleugnet; und das Chroma wirkt, wenn man es anachronistisch an den Normen der tonalen Harmonik mißt, ziel- und folgenlos. Drittens wird die Konvention des älteren Kontrapunkts, daß der Bezugston einer Synkopen-Dissonanz während der Dissonanzauflösung festgehalten werden soll, durch die Chromatik zwar modifiziert, aber nicht aufgehoben. Denn der chromatische Halbton der Oberstimme ist nicht als Tonschritt, sondern als Spaltung der Tonstufe gemeint. Die Hypothese, daß der chromatische Halbton als alterierter Prim gemeint sei, mag fragwürdig erscheinen. Doch kann man ihr kaum ausweichen, denn nicht nur der Bezugston, sondern auch der dissonierende Ton einer Synkopen-Dissonanz konnte gespalten werden.

⁷⁹ A. a. O., VI, 54, 2, 3–4.

15

che i mar ti - ri piú non di ram - mi

Will man in dem Monteverdi-Zitat⁸⁰ nicht die Septime zur irregulären Dissonanz „Note gegen Note“ erklären, so ist man gezwungen, von einer chromatisch modifizierten Synkopensdissonanz, also einer gespaltenen Tonstufe zu sprechen.

Gerade dem „Chromatiker“ Gesualdo aber scheint die „relatio non harmonica“ als Zusammenklang zu einem Problem geworden zu sein, dessen eindeutiger Lösung er auswich. Einerseits überrascht im fünften und sechsten Madrigalbuch die geringe Anzahl übermäßiger oder verminderter Konsonanzen. Andererseits entscheidet sich Gesualdo, im Gegensatz zu Palestrina oder Byrd, nicht für eine Verwendung der „relatio non harmonica“ als Konsonanz, aber auch nicht unmißverständlich für die moderne Auffassung als Dissonanz. Man kann im fünften und sechsten Madrigalbuch drei Gruppen alterierter Konsonanzen unterscheiden.

1. Eine verminderte Quarte oder übermäßige Quinte zwischen zwei Oberstimmen, der ein Quartsext-Klang folgt, ist doppeldeutig⁸¹, da der Quartsext-Klang entweder als Konsonanz oder als Dissonanz verstanden werden kann. Im ersten Fall kann die alterierte Quarte oder Quinte als Dissonanz, im zweiten muß sie als Konsonanz interpretiert werden.

2. Die verminderte Quarte, übermäßige Quinte oder übermäßige Sexte wird zwar wie eine Dissonanz behandelt, doch trifft mit dem chromatischen Intervall eine (andere) Dissonanz zusammen, so daß es ungewiß bleibt, ob der Auflösungszwang dem chromatischen Intervall oder der (anderen) Dissonanz zuzuschreiben ist⁸². Fast scheint es, als versuche Gesualdo die Fortschreitungstendenz der chromatischen Intervalle, die sich ihm aufdrängt, ohne daß sie in den Normen des Kontrapunkts begründet wäre, durch eine Zusatzdissonanz zu motivieren.

3. In manchen Fällen ist die „musikalische Orthographie“ problematisch⁸³.

16

pro - rup - pe in plan - - to ahi mi dà mor - te

⁸⁰ Gesamtausgabe, VIII, 290, 3, 2–3.

⁸¹ V, 46, 1, 4; 46, 2, 2; 60, 1, 2; VI, 61, 3, 3; 76, 3, 3; 77, 1, 3.

⁸² V, 77, 2, 3; VI, 16, 2, 4; 17, 2, 2; 25, 1, 3; 59, 3, 1; 93, 3, 2.

⁸³ Vgl. oben S. 329.

Man kann zweifeln, ob im ersten Zitat⁸⁴ eine Synkopensdissonanz mit chromatisch gespaltenem Bezugston gehört werden soll oder ob Gesualdo den Ton ais „meint“, aber b notiert, um die verminderte Septime „Note gegen Note“ zu verdecken und den Schein einer Synkopensdissonanz zu wahren. Im zweiten Beispiel⁸⁵ kann man in der Oberstimme statt es'' auch dis'' lesen. Ist der Ton als dis'' gemeint, so kann er, da er regulär aufgelöst wird, als Dissonanz interpretiert werden, während Gesualdos Schreibung, wenn man sie beim Buchstaben nimmt, eine Deutung des es'' als Konsonanz erzwingt.

Niemals ist also die alterierte Konsonanz im fünften und sechsten Madrigalbuch eindeutig als Konsonanz oder als Dissonanz bestimmbar. Das Zwielficht aber, in das sie bei Gesualdo gerät, ist das des Übergangs von der älteren Auffassung, die fragwürdig geworden ist, zur neueren, die zwar angedeutet wird, ohne aber schon unmißverständlich ausgeprägt zu sein.

V.

Die Vermutung, daß in dem Zitat aus Domenico Bellis Arie „*Ardo ma non ardi*“ das Kreuz vor dem Baßton a die Akkordterz cis' und nicht eine Alteration des Baßtons zu ais bezeichne⁸⁶, ist keine leere Hypothese. Denn in einem Manuskript des Liceo musicale in Bologna⁸⁷, das Solokantaten von Carissimi, Luigi Rossi und ungenannten Komponisten überliefert, ist die Notationsmanier, mit einem Kreuz oder b, das vor statt über der Baßnote steht, die Akkordterz zu meinen, unmißverständlich ausgeprägt.

17

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal lines. The first system is labeled 'a' and the second 'b'. The third system is labeled '4 3'.

System a: *cru-do in-fer-no mi-cro-ci-fis-so aman-te in pianto, io mi di-stil-lo*

System b: *prostra-to ogni guer-rie-ro al-la tua spa-da ce-da e fu gia*

System c: *car-co di piro-pi e d'o-ro e d'o-gni ri-cea pre-da fac-ci all' e-trus-co*

84 VI, 29, 3, 3–4.

85 VI, 76, 3, 2.

86 Vgl. oben S. 319.

87 *D'autori romani musica volgare, tomo terzo, Q/46.*

mar lie - to ri - tor - no vol - gi - le pro - ve in - - - - - qua' - - - - -

4 3

In dem Zitat aus der anonymen Kantate „*Peccai, son reo di morte*“ (Beispiel 17a)⁸⁸ wäre das Kreuz vor dem Baßton H als Alterationszeichen sinnwidrig und als Auflösungs- oder Warnungszeichen überflüssig; es muß also auf die Akkordterz bezogen werden. Und nach der gleichen Methode benutzt der Schreiber des Bologneser Manuskripts das b vor der Baßnote als Zeichen der Mollterz. Daß das b vor den Baßtönen d und G in Takt 8 des Zitats aus Luigi Rossis *Lamento di Zaida Mora* (Beispiel 17b)⁸⁹ als Auflösungs- oder Warnungszeichen auf das gis in Takt 5 und das dis“ in Takt 7 bezogen werden soll, ist unwahrscheinlich. Denn einerseits würde, wenn man die Deutung als Warnungszeichen gelten ließe, in Takt 8 eine Bezeichnung der Akkordterzen fehlen; und andererseits legt das Kreuz in Takt 3, das nur als Chiffre der Akkordterz gedeutet werden kann, eine analoge Interpretation des b in Takt 8 nahe.

Daß im 17. Jahrhundert ein Kreuz oder b auch dann, wenn es über oder unter der Baßnote steht, als Alterationszeichen gemeint sein kann, ist bekannt. Das umgekehrte Verfahren aber, durch ein Kreuz oder b, das vor der Baßnote steht, die Akkordterz zu bezeichnen, ist offenbar kaum beachtet worden. Es setzt, um unmißverständlich zu sein, ein genau begrenztes Tonsystem voraus. Denn wenn ein b vor dem Baßton f oder c als Chiffre der Akkordterz gelten soll, müssen die Töne fes und ces ausgeschlossen sein.

Das Tonsystem, das der Notationsmanier des Bologneser Manuskripts zugrunde liegt, ist 14tönig. Jede der sieben diatonischen Stufen ist auf eine einzige Möglichkeit der Alteration beschränkt. Eine Stufe, die hochalteriert werden kann, ist von der Tiefalteration ausgeschlossen und umgekehrt; und ein Kreuz oder b, das eine nach den Normen des 14tönigen Systems unzulässige Alteration des Baßtons bewirken würde, ist entweder bedeutungslos oder gilt als Zeichen der Akkordterz. Das 14tönige System beruht auf der Voraussetzung, daß der Charakter einer Tonstufe, die „*proprietates vocis*“, durch die Terzen, die sie über und unter sich hat, bestimmt werde. Die Mi-Stufe e mit großer Terz unten und kleiner Terz oben und die Fa-Stufe f mit kleiner Terz unten und großer Terz oben repräsentieren entgegengesetzte „*proprietates*“. Durch ein Kreuz oder b aber wird die „*proprietates*“ eines Tones ins Gegenteil verkehrt. Oder anders formuliert: Die Terzen, die den Charakter einer Stufe bestimmen, vertauschen ihre Positionen; die große Terz wird zur kleinen, die kleine zur großen. Bezogen auf die Mi-Stufe e verwandelt ein Kreuz die kleine Terz e-g in die große Terz e-gis und ein b die große Terz c-e in die kleine Terz c-es. Bezogen auf die Fa-Stufe f dagegen alteriert ein Kreuz die kleine Terz d-f zu d-fis und ein b die große Terz f-a zu f-as. Wo das Vorzeichen steht, ist im 14stufigen System gleichgültig. Vor wie über der Mi-Stufe

⁸⁸ A. a. O., fol. 7v–10v.

⁸⁹ A. a. O., fol. 91v–94r.

e ist das Kreuz eine Chiffre der Akkordterz (gis) und das b ein Alterationszeichen (es), und vor wie über der Fa-Stufe f ist umgekehrt das b eine Chiffre der Akkordterz (as) und das Kreuz ein Alterationszeichen (fis).

Die Mi-Stufe e und die Fa-Stufe f repräsentieren zwei Gruppen von Tonstufen: Die Töne der ersten Gruppe, h, e und a, sind durch eine große Terz unter sich und eine kleine Terz über sich charakterisiert, die Töne der zweiten Gruppe, g, c und f, umgekehrt durch eine kleine Terz unter sich und eine große Terz über sich.

d	g	c	h	e	a
h	e	a	g	c	f
g	c	f	e	a	d

In der ersten Gruppe verändert ein b das untere Intervall, also den notierten Baßton, und ein Kreuz das obere Intervall, also die Terz des Baßtons, in der zweiten Gruppe dagegen ein Kreuz das untere Intervall und ein b das obere. Um den Ton d in das System der „*proprietas vocum*“ einfügen zu können, muß man eine große Terz, die in der diatonischen Skala fehlt, entweder über oder unter d interpolieren (d-fis oder b-d). In dem Bologneser Manuskript erscheint das b vor der Baßnote als Zeichen der Akkordterz f, nicht einer Tiefalteration zu des⁹⁰; die Bezugsterz, die durch das Vorzeichen in ihr Gegenteil verkehrt wird, ist also d-fis, nicht b-d. Das 14stufige System mit den chromatischen Tönen as, es, b, fis, cis, gis und dis wird 1604 von Peter Eichmann in der Hexachord-Terminologie beschrieben: „*Chromaticum genus est, quod habet quartas dispositas, ut quae Mi in clavibus habent, etiam Fa sumant. Ut in his tribus B, E et A. E contra in quibus Sol vel Fa etiam Mi admittat, ut in his quatuor, C, D, F et G*“⁹¹. Den Mi-Stufen, die eine Hochalteration zulassen (h, e, a), werden also außer den Fa-Stufen (f und c) auch die Sol-Stufen (g und d) gegenübergestellt; und der Verstoß gegen die Symmetrie des Hexachordsystems, gegen die strenge Korrelation von Mi und Fa läßt erkennen, daß die musikalische Wirklichkeit, die hinter Eichmanns Alterationsregel steht, nicht das Hexachord, sondern das Terzensystem ist. Denn das einzige gemeinsame Merkmal der Fa- und der Sol-Stufen ist die unten angrenzende kleine Terz. Und es scheint, als sei der Widerspruch zwischen der Hexachord-Terminologie und dem Sachverhalt, den sie bezeichnen soll, von Wolfgang Schönsleder erkannt worden: In Schönsleders Formulierung der Alterationsregel fehlt die Entgegensetzung von Mi und Fa⁹².

Weder Eichmann noch Schönsleder spricht vom Generalbaß. Daß aber das 14-tönige System, das aus der Notationsmanier des Bologneser Manuskripts zu erschließen ist, der Generalbaßpraxis nicht fremd war, zeigt der Traktat Galeazzo Sabbatini⁹³. Stufen mit einer großen Terz unter sich (h, e, a) werden als „*maggiori*“, Stufen mit einer kleinen Terz unter sich (f, c, g, d) als „*minori*“ definiert. In der ersten Gruppe läßt Sabbatini ausschließlich Tiefalterationen, in der zweiten ausschließlich Hochalterationen zu; ein b vor f oder ein Kreuz vor a sei bedeutungslos

⁹⁰ Vgl. oben S. 338.

⁹¹ P. Eichmann, *Praecepta Musicae Practicae*, 1604, fol. C 2v.

⁹² *Architectonicae Musicae universalis* . . . Autore Volupto Decoro Musagete, Ingolstadt 1631, Pars I, cap. 16: „*Possunt in omnibus vocibus fieri coniunctae, in a, et e, et g mi cum b molli: in b, c, d, f, g cum b duro*“.

⁹³ *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo*, 1628; vgl. F. T. Arnold, a. a. O., S. 121.

und bewirke nichts. Die Folgerung, daß ein Kreuz oder b, das nicht als Alterationszeichen zulässig ist, als Chiffre der Akkordterz benutzt werden kann, wird von Sabbatini nicht gezogen; doch bezeugt er, daß das System, aus dem die Notationsmanier des Bologneser Manuskripts zu erklären ist, in der Generalbaßpraxis bekannt war.

Das Verfahren, die „*proprietates vocum*“ durch die angrenzenden Terzen zu bestimmen, ist durch Umdeutung älterer Prinzipien der Alteration und der Stufencharakteristik entstanden. Nach Andreas Raselius dürfen ausschließlich Mi-Stufen tiefalteriert und ausschließlich Fa-Stufen hochalteriert werden⁹⁴. Denn eine Alteration sei nichts anderes als die Verwandlung einer Mi-Stufe (h, e, a) in eine Fa-Stufe (b, es, as) oder einer Fa-Stufe (c, f, b) in eine Mi-Stufe (cis, fis, h). Das System ist also 12tönig und umfaßt die chromatischen Stufen as, es, b, fis und cis. Die strenge Korrelation von Mi und Fa aber setzt voraus, daß die „*proprietates vocum*“ nicht durch angrenzende Terzen, sondern durch Sekunden bestimmt werden. Stufen mit einem Halbton unter sich und einem Ganzton über sich galten nach Analogie des „b molle“ als „mollar“, Stufen mit einem Ganzton unter sich und einem Halbton über sich nach Analogie des „h durum“ als „dural“⁹⁵. Und im Unterschied zum 14stufigen System lassen die Töne d und g, die als „*voces naturales*“ klassifiziert wurden, da sie weder „dural“ noch „mollar“ sind, keine Alterationen zu. Als primäres Intervall bei der Bestimmung der „*proprietates vocum*“ galt die unten angrenzende Sekunde: der „weiche“ Halbton unter den „mollaren“ Stufen und der „harte“ Ganzton unter den „duralen“ Stufen⁹⁶; und darum beschreibt Johannes Cochläus die Hochalteration als Verwandlung eines Halbtons (e-f) in einen Ganzton (e-fis) und die Tiefalteration als Verwandlung eines Ganztons (d-e) in einen Halbton (d-es)⁹⁷.

Die beiden Methoden der Stufencharakteristik, die des 16. und die des 17. Jahrhunderts, unterscheiden sich also durch fünf Merkmale:

1. Die „*proprietates vocum*“ werden im 16. Jahrhundert durch angrenzende Sekunden, im 17. Jahrhundert durch angrenzende Terzen bestimmt.
2. Einer melodischen Charakteristik durch Tonschritte steht also eine harmonische durch Zusammenklänge gegenüber.
3. Die drei „*proprietates*“ des älteren Systems werden im 17. Jahrhundert auf zwei reduziert.
4. Die frühere Stufencharakteristik beruht auf dem Drei-Hexachord-System, in dem der Ton a als Mi-Stufe bestimmt werden kann, die spätere auf der diatonischen Skala, in der die d-Stufe eine kleine Terz unter sich hat.
5. Die Regel, daß eine Alteration nur dort zulässig sei, wo sie den Charakter einer Tonstufe ins Gegenteil verkehrt, läßt aus dem System der drei „*proprietates*“ eine 12tönige und aus dem der zwei „*proprietates*“ eine 14tönige Skala hervorgehen.

⁹⁴ *Hexachordum seu Quaestiones musicae practicae*, 1591, cap. 4, fol. D 2: „In hoc genere (sc. chromatico) omnes claves quae mi habent, etiam fa admittunt, adscripta litera b. veluti a, et e et vice versa: Ubi fa cani oportet et hoc signum, ♯, mi adhibendum indicat“.

⁹⁵ Fredericus Beurhusius, *Erotematum musicae libri duo*, Nürnberg 1580, lib. I, cap. 5: „Ut cum Fa mollius: La cum Mi durius: Re et Sol mediocriter sonant“.

⁹⁶ C. Dahlhaus, *Die Termini Dur und Moll*, AfMw XII (1955), S. 290.

⁹⁷ J. Cochläus, *Tetrachordum Musices*, 1512, Tractatus II, cap. 10: „Nam si mi cantetur pro fa, de semitonio tonus: Et contra si pro mi cantetur fa de tono fit semitonium“.

Chopins Briefe an Delfina Potocka*

VON ZOFIA LISSA, WARSCHAU

Seit Kriegsende wird die musikwissenschaftliche Welt immer wieder durch das Problem der sogenannten „Briefe Chopins an Delfina Potocka“ aufgerührt, über das bereits eine umfangreiche Literatur entstanden ist¹. Auf dem I. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Warschau, der zum 150. Geburtstag Chopins stattfand und dem Komponisten gewidmet war², behandelten von den 126 Referaten zwei ebenfalls das Problem dieser Briefe. Das Referat von A. Hedley, dem Verfasser einer Chopin-Monographie³ und Sammler von Andenken an Chopin, negierte deren Authentizität entschieden; M. Gliński dagegen, früher Redakteur der Monatsschrift „Muzyka“ in Warschau, heute Professor in Windsor, Kanada, verteidigte hitzig ihre Echtheit. Die rege und langwierige Diskussion brachte keinerlei Entscheidung. Der Vorsitzende der Sektion, in der beide Referate gehalten wurden und in der die Diskussion stattfand, Prof. Jacques Chailley, stellte den Antrag, eine Kommission einzuberufen, die das Problem wissenschaftlich untersuchen sollte. Die Plenarversammlung des Kongresses bestätigte diesen Antrag, und eine sehr umfassende Kommission wurde gegründet, der außer Musikhistorikern und -theoretikern auch Historiker der polnischen Literatur, Philologen, Kenner der Epistolographie und Museumsfachleute, Archivare, Chopin-Biographen, Komponisten, Pianisten, Literaten, ja sogar Ärzte angehörten⁴. Die Teilnahme all dieser Spezialisten an der Arbeit sollte eine wirklich allseitige Beleuchtung des Problems ermöglichen.

* Dieser Artikel drückt den Standpunkt des Wissenschaftlichen Rates der Warschauer Chopin-Gesellschaft in der untersuchten Frage aus.

¹ Ingrid Etter: *Chopin et comtesse Delphine Potocka*. Tribune de Genève Nr. 3, 24. II. 1946; Bernard Gavoty und Émile Vuillermoz: *Chopin Amoureux*. La Palatine, Paris—Genève 1960; Susanne et Denise Chainaye: *Les lettres de Chopin à Delphine Potocka*. La Revue Musicale, Paris, Nr. 299, 1955; Mateusz Gliński: *Spór o listy Chopina do Delfiny Potockiej*. Ruch Muzyczny, Nr. 24, 1958; derselbe: *O autentyczności listów Chopina do Delfiny Potockiej*. Życie Literackie Nr. 33, 34 und 39 v. 14. VIII, 25. VIII und 25. IX. 1960, Krakau; derselbe: *Chopin's Letters to Delfina*, Windsor/Canada 1961, u. a.; J. W. Gomulicki: *Spór wokół listów Chopina*. Monatsschrift Polen, Nr. 11, 1960; derselbe: *Czyszczenie Chopina*. Nowa Kultura Nr. 52/53, 1961 und Nr. 1 (615), 1962; derselbe: *Falszerstwa i mistyfikacje literackie*. Interview in Prawo i Życie mit A. Biernacki, Jg. VII Nr. 2, vom 21. I. 1962, u. a.; Artur Hedley: *Listy do redakcji Ruch Muzyczny* Nr. 2 und Nr. 11, 1959, u. v. a.; Jarosław Iwaszkiewicz: *Historia listów Chopina do Delfiny Potockiej*. Życie Literackie, Poznań, 1—15, VII, 1945; derselbe: *Tajemnicze listy Chopina*. Wochenschrift Radio i Świat, Warszawa, 7. X. 1945. Zdzisław Jachimecki: *Fryd. Chopin: Wybór listów*. Wrocław 1949; derselbe: *Chopin. Rys życia i twórczości*, Warszawa 1949; Stephen P. (Mizwa) Mierzwa: *Fryderyk Chopin (1810—1849)*. New York 1949, Abschnitt „Ipse dixit“; Stefania Podhorska-Okolowa: *Tajemnicza historia listów Chopina*. Express Wieczorny, Warszawa, 29. VI. 1960; J. Wl. Reiss: *Niemile listy*. Nowiny Literackie, Warszawa, 8. II. 1948; W. Rudzinski: *Utalentowana fałszyfikatorka*. Wochenschrift Polityka, Warszawa, Jg. V, Nr. 45 (245) vom 11. XI. 1961; Bronisław Edward Sydow: *Correspondance de Frédéric Chopin*. L' Aube. Paris 1953; Siergiej Siemianowski: *Niezłwiestnyje pisma F. Szopena k Delfinie Potockoj*. Sowietkaja Muzika, Moskwa, X, 1949; anonym: *Unbekannte Briefe Chopins*. Tagesanzeiger Zürich, 8. V. 1950, u. v. a.

² Der Kongreß fand in Warschau vom 15. bis 23. II. 1960 in den Auditorien des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Warschau sowie der Polnischen Akademie der Wissenschaften statt. Er hatte mehr als 300 Teilnehmer. Der Kongreßbericht erschien 1962 bei Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warschau.

³ Arthur Hedley: *Chopin*, London 1947, 2/1949, 3/1953. Ins Polnische übertragen und hrsg. von Jamiółkowski und Ewers, Łódź 1949.

⁴ An der Konferenz nahmen teil: Die Philologen Prof. Dr. W. Doroszewski von der Universität Warschau, Dr. J. Mally, Redakteurin des *Wörterbuchs der Polnischen Sprache*, der Historiker der polnischen Literatur und Norwidforscher Prof. Dr. W. Gomulicki von der Universität Warschau, der Direktor des Warschauer Mickiewicz-Museums, Dr. A. Mauersberger, der Schriftsteller und Chopinbiograph Jarosław Iwaszkiewicz, die Schriftstellerin Maria Dabrowska, der Arzt Dr. Z. Batynski, die Musikwissenschaftler Prof. S. Lobaczewska von der Universität Krakau, Prof. Dr. Z. Lissa von der Universität Warschau, der Kustos der Musikalischen Abteilung der Krakauer Universitätsbibliothek Mag. M. Hordynski, der Kustos des Chopinarchivs in Warschau, K. Kobylanska, der Assistent der Musikwissenschaft an der Universität Krakau, Mag. M. Tomaszewski, der Mu-

Es gelang jedoch erst am 14.–16. Oktober 1961, alle Mitglieder der Kommission auf der Konferenz in Nieborów zusammenzurufen. Nach mehreren Referaten und einer mehrtägigen Diskussion kamen die Versammelten einstimmig zu dem Schluß, daß keinerlei Grundlagen vorhanden sind, die Briefe als authentisch anzuerkennen; zahlreiche Argumente sprachen vielmehr dafür, daß es sich um Fälschungen handelte. Zwar war nicht ganz klar, wer diese Briefe verfaßt hatte noch aus welchen Motiven heraus sie geschrieben und kolportiert wurden, doch ist es nicht ausgeschlossen, daß die Autorin die gleiche Person war, die sie 1945 vorlegte, Paulina Czernicka. Die Teilnehmer der Konferenz von Nieborów wandten sich an die Chopin-Gesellschaft in Warschau mit dem Antrag, das volle Stenogramm ihrer Beratungen zu veröffentlichen.

Da sich jedoch die Herausgabe dieses Stenogrammes verzögert, gestatte ich mir, die musikwissenschaftliche Welt über die Arbeits- und Forschungsergebnisse zu informieren, wozu ich mich als die Vorsitzende sowohl des Warschauer Chopin-Kongresses von 1960 als auch der Konferenz in Nieborów verpflichtet fühle. Die lakonische Pressenotiz, die über die Ergebnisse unserer Arbeiten berichtete, muß genauer begründet werden; es gilt also, alle Argumente, die für unsere These sprechen, zusammenzufassen.

Zuerst einige Worte über die Geschichte des ganzen Problems der Briefe Chopins an Delfina Potocka. 1945 von Frau Paulina Czernicka vorgelegt, wurden sie im ersten Augenblick von der musikalischen Meinung in Polen und im Ausland enthusiastisch aufgenommen, obwohl sich schon bald zahlreiche Stimmen erhoben, die ihre Authentizität bezweifelten⁵. Die Argumente beider Gruppen waren jedoch niemals vollständig. Die musikhistorische Analyse drang nicht zu den Widersprüchen in der Chronologie und in den in den „Briefen“ angeschnittenen Realien vor. Von einer philologischen Analyse war überhaupt nicht die Rede, weil besonders die polnischen Chopin-Forscher der Suggestion der „Chopinschen Sprache“ unterlagen und sich die Gegner eher auf psychologische Argumente beschränkten. Einen Beweis für die Authentizität hätten nur die Originale der Briefe oder deren Fotokopien liefern können, aber eben diese konnte Frau Czernicka nicht beibringen. Autographe der Briefe besaß sie nicht, und das Fragment eines Autographs in Fotokopie, das sie vorlegte, war inhaltlich mit keiner der von ihr selbst angefertigten und vorgelegten „Abschriften“ verbunden. Außerdem handelte es sich eher um Brieffragmente, die mit Ausnahme eines einzigen nicht datiert waren; nur zwei der 64 Texte sahen wie vollständige Briefe aus.

Es erhebt sich die Frage, wie angesehenen Gelehrte so leichtgläubig sein konnten wie Zdzislaw Jachimecki, der einen Teil dieser Funde ohne jede kritische Beurteilung in seine neue Ausgabe der Briefe Chopins⁶ aufnahm, obwohl nur im Anhang, nicht im Haupttext, und somit die Frage offen ließ, oder wie Bronislaw E. Sydow⁷, der die Kopien dieses Materials nach Amerika sandte, wo sie sofort von Stephen P. Mierzwa

sikpublizist K. Stromenger, der Professor am Konservatorium Warschau und Pianist Z. Drzewiecki, der Komponist W. Rudzinski sowie der Rektor des Konservatoriums Warschau, der Komponist und Theoretiker K. Sikorski, ferner einige Angestellte der Chopingsellschaft in Warschau sowie Vertreter der Presse.

⁵ Zu den Anhängern gehörten zuerst R. Jasinski, K. Stromenger, Z. Jachimecki, B. E. Sydow, vor allem M. Gliniski, zu den Gegnern A. Hedley, S. und D. Chainaye, B. Gavoty, J. W. Gomulicki, E. Vuillermoz.

⁶ Z. Jachimecki: *Fryd. Chopin. Wybór listów*, Wrocław 1949.

⁷ B. E. Sydow: *Bibliografia F. F. Chopina*, Warschau 1949.

(Mizwa)⁸ herausgegeben und in dem biographischen Roman über Chopin von K. Wierzyński⁹ reichlich ausgenutzt wurden.

Die Erklärung dürfte zum Teil in den Umständen zu suchen sein, unter denen das Problem bekannt wurde. Im Jahre 1945, kurz nach Kriegsende, als man in Polen erst begann, alle Verluste zu berechnen, die die polnische Kultur durch den Krieg erlitten hatte, als die volle Bilanz der durch die Naziokkupation angerichteten Schäden klar wurde, erschienen plötzlich den Musikhistorikern bisher unbekannte Briefe, faszinierend durch ihre „Chopinsche“ Sprache, die Kenntnis der Biographie des Komponisten und der Realien seiner Umgebung und Epoche (und nicht zuletzt durch ihren intimen Inhalt), in Gestalt kurzer Notizen geschriebene „Briefe“ an die in ihrer Zeit in ganz Europa ihrer Schönheit, Musikalität, Intelligenz und schönen Stimme wegen bekannte Gräfin Delfina Potocka¹⁰, die Beatrice nicht nur Chopins, sondern auch des großen polnischen romantischen Dichters Zygmunt Krasiński und vieler anderer. Zwar beleuchteten diese Notizen erstaunlich „modern“, zuweilen geradezu psychoanalytisch das Verhältnis des Komponisten zu vielen Problemen, aber sie zeigten ihn auch in einem so neuen Licht, daß viele Menschen ihrer Suggestion nicht widerstehen konnten, und dies um so mehr, als wir in Polen schon daran gewöhnt waren, daß auch früher Briefe Chopins teilweise erst aus zweiter Hand, in Abschriften zu uns gelangt waren¹¹. Das Auftreten neuer Materialien, die alte Lücken im Chopinschen Briefwechsel füllen konnten, entsprach wohl den verborgenen Träumen und Hoffnungen vieler.

Woher aber kamen diese Briefe, wer hatte sie gefunden und kopiert? Der Name der Paulina Czernicka, „Doktorin der Musikwissenschaft und Chopinforscherin“, wie eines ihrer Dokumente angibt, das erst nach der Konferenz in Nieborów in den Archiven des Volksrates von Jelenia Góra gefunden wurde, wo sie nach dem Kriege als Referentin für Musik gearbeitet hatte, war in Polen vor dem Krieg niemandem bekannt gewesen¹². Auch nach 1945 ging Frau Czernicka Tätigkeit nicht über publizistische Aktivität hinaus; so schrieb sie einige Aufsätze, z. B. *Chopin in Duszyniki* und *Chopin und die Tschedien*, die in lokalen Zeitungen erschienen, weiter zwei Theaterstücke über Chopin, und beschränkte sich im übrigen auf die Presse- und Rundfunkpropaganda für ihre „Funde“ und auf deren Verteidigung; außerdem beteiligte sie sich an der Organisation der jedes Jahr im Sommer stattfindenden Chopin-Festspiele in Duszyniki. Ihre eigenen Angaben über den Ablauf ihrer Musikstudien fanden keine Bestätigung. So stellte das Pariser Konservatorium, an dem sie, wie sie in ihrem Lebenslauf angibt, von 1921–1926 studiert haben will, auf Anfrage der Chopin-Gesellschaft in Warschau fest, daß sich keine Studentin dieses Namens in

8 St. Mierzwa (Mizwa): *Fryderyk Chopin. 1810–1849*. New York 1949, Abschnitt „Ipse dixit“.

9 K. Wierzyński: *Zycie Chopina*. Vorwort von Artur Rubinstein, New York 1953.

10 Delfina, Gräfin Potocka, geb. Komar (Wappen Korczak) (1807–1877), lebte getrennt von ihrem Gatten Graf Maurycy Potocki und war ein Stern der Pariser Salons unter Louis Philippe, berühmt wegen ihrer zahlreichen Liebesabenteuer; später die langjährige Geliebte des polnischen Dichters Zygmunt Krasiński.

11 Gegenwärtig kennen wir etwa 600 Briefe Chopins. In der letzten Ausgabe von Chopins Briefwechsel (hrsg. von B. E. Sydow und J. Miketta, Warschau 1949) sind 421 enthalten, in verschiedenen Privatsammlungen auf der ganzen Welt existieren außerdem etwa 200. Verlorengegangen ist der gesamte Briefwechsel des Komponisten mit Tytus Woyciechowski, die Briefe an George Sand u. a.

12 Genauere Angaben über das Leben und Wirken der Paulina Czernicka verdanken wir dem jungen Polonisten Jerzy Maria Smoter, der an der Universität Krakau (Lehrstuhl von Prof. Dr. Wacław Kubacki) seine Doktorarbeit über die Briefe Chopins schreibt und sich auch mit den hier diskutierten Briefen befaßte. Er drang zu guten Bekannten, Verwandten und Freunden der Czernicka vor und fand sowohl ihre Personalpapiere als auch ein für unsere Diskussion sehr wertvolles Material, von dem weiter unten noch genauer die Rede sein wird.

den Listen der betreffenden Jahre findet. Auch ihre Angabe, sie habe von 1930 bis 1935 bei Nadja Boulanger studiert, wurde bisher nirgends bestätigt. Kein polnischer Komponist, der in jenen Jahren im Kreise Nadja Boulangers weilte, Mycielski, Perkowski, Szeligowski und andere, kann sich auf sie besinnen; Madame Boulanger selbst hat bisher keine Auskünfte gegeben. Damit haben wir also Frau Czernicka schon jetzt bei zwei Angaben ertappt, die der Wahrheit nicht entsprechen. Leider werden es, wie wir noch zeigen werden, viel mehr solcher Angaben sein. (Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, daß Frau Czernicka an der Ecole Normale de Musique oder an der Schola Cantorum studierte, wie es so manche polnische Musiker taten; bisher aber wurde auch dies nicht belegt). Nichtsdestoweniger muß Frau Czernicka eine gewisse musikwissenschaftliche Belesenheit und Bildung besessen haben, obwohl auch ihre Angabe, daß sie 1941/42 am Wilnaer Konservatorium (Litauen) Harmonie und Musikgeschichte lehrte und hier mit einigen polnischen Musikern, z. B. dem Pianisten S. Szpinalski sowie dem Komponisten und Theoretiker W. Rudziński in Berührung kam, sich als unwahr erwies. Der Vorgesetzte Frau Czernickas in der Kulturabteilung des Volksrates von Wroclaw, Mag. Kazimierz Halpon, stellt jedoch fest, daß sie in Gesprächen eine ausgedehnte musikalische Belesenheit und Kenntnisse bewies und „Chopin fanatisch verehrte“. Das bestätigt auch eine ihrer noch lebenden Verwandten und Freundinnen. Das gleiche beweist das vor kurzem gefundene Exemplar von Ludwik Bronarskis *Harmonik Chopins* aus dem Besitz Frau Czernickas¹³ voller Bemerkungen, Unterstreichungen und polemischer Notizen in der Handschrift, die wir aus den „Chopin-Briefen“ so gut kennen. Ohne Interesse für das Problem und ohne gewisse Kenntnisse darüber ist weder die Lektüre dieses Buches, noch eine Polemik mit seinem Autor denkbar¹⁴.

Die letzten Lebensjahre der Paulina Czernicka waren tragisch; sie erblindete, konnte nicht mehr arbeiten und lebte unter sehr schwierigen materiellen Bedingungen und in ununterbrochenem Streit mit ihrem Sohn. 1949, wenige Wochen vor Chopins 100. Todestag, schied sie freiwillig aus dem Leben¹⁵.

Soviel über Paulina Czernicka. Und nun wollen wir ihre Legende über Chopins „Briefe“, deren Provenienz und die sofort auffallenden Widersprüche zwischen dem Bericht der Czernicka und der wahren Sachlage untersuchen.

Als Frau Czernicka im Jahre 1945 vierundsechzig fragmentarische „Briefe Chopins“ aufdeckte, konnte sie, wie bereits gesagt, weder die Autographe Chopins noch deren Fotokopien vorlegen. Sie konnte deren Fehlen auch nicht glaubwürdig und überzeugend begründen. Sie behauptete, als Verwandte der Familie Komar¹⁶, der Delfina Potocka entstammte, habe sie gewisse Zeit hindurch Zugang zum Familien-dossier gehabt, in dem auch Chopins Briefe an die schöne Dame aufbewahrt gewesen

¹³ L. Bronarski: *Harmonika Chopina*, Warschau 1935. Dieses Exemplar fand J. M. Smoter in Krakau bei Frau Maria Ogilbianka.

¹⁴ Herr Smoter war so freundlich, mir Einblick in dieses Exemplar zu geben, und ich konnte sowohl die Echtheit der Handschrift von Frau Czernicka als auch den sachlichen Charakter ihrer Randbemerkungen feststellen.

¹⁵ Ob dieses Zusammentreffen der Daten für uns ein Indiz sein kann, ist schwer zu sagen. Im Lichte unserer weiteren Ausführungen kann es vielleicht als ein Teilmoment zur Interpretation der Gestalt von Frau Czernicka dienen. Wir müssen noch hinzufügen, daß, wie Untersuchungen des Schicksals der Familie von Frau Czernicka erwiesen haben, auch ihre Mutter infolge einer Nervenkrankheit Selbstmord beging.

¹⁶ Der Mädchename der Frau Czernicka war Pisanko, der ihrer Großmutter Gedroyć; diese war also wirklich mit der Familie der Grafen Potocki und dadurch mittelbar auch mit den Komars verwandt.

seien. Da die Familie das Andenken Delfinas nicht habe beflecken wollen, habe sie diesen Briefwechsel verborgen gehalten und später, kurz vor Kriegsausbruch, nach Frankreich an den bekannten Chopinforscher Edouard Ganche überwiesen. Bei der Überführung der Autographen soll ein französischer Offizier, ein gewisser René Bourgeois, behilflich gewesen sein, der über Polen nach Frankreich zurückgekehrt sei. Frau Czernicka will nur im Besitz von Fotokopien dieser Briefe gewesen sein, von denen sie einige Fragmente eigenhändig kopiert habe. Die Fotokopien, die sich in ihrem Besitz befunden hätten, will sie, ihren eigenen Angaben zufolge, notariell haben beglaubigen lassen.

Frau Czernicka versprach allen, mit denen sie nach dem Kriege sprach, auch – noch 1947 – der Autorin dieses Artikels, diese Fotokopien beizubringen. Im Augenblick zeigte sie nur auf der Schreibmaschine vervielfältigte Fragmente oder las sie aus einem dicken Notizbuch vor, in das sie ihren Hörern nur ungerne Einblick gab. Gewisse Zeit darauf erklärte sie, die gesamte Mappe mit den beglaubigten Fotokopien sei ihr auf dem Bahnhof von Bialystok aus der Hand gerissen worden, als sie eben in den Warschauer Zug steigen wollte, um sie dem Kultusministerium und den interessierten Chopinforschern zu überreichen. Sie hielt diesen Raub für eine Aktion von „Beauftragten“ der Familie Komar.

Am interessantesten sind aber zwei Momente. Das französische Kriegsministerium, über den Offizier René Bourgeois befragt, erklärte, ein Offizier dieses Namens habe in der französischen Armee nie gedient; die Hinterbliebenen des französischen Chopinforschers Edouard Ganche hatten nie etwas von neuen Chopinautographen gehört oder gesehen und erklärten, daß Ganche nie etwas Ähnliches erhalten habe. Wie sich also herausstellt, sind zwei weitere Angaben von Frau Czernicka unwahr (es werden nicht die letzten sein). Hinzu kommt, daß Frau Czernicka niemals den Namen des Notars angeben wollte, der die Fotokopien der Autographen beglaubigt haben soll, noch das Datum und den Ort, an dem diese Beglaubigung vorgenommen worden sein soll.

All diese unklaren Informationen, die zuweilen direkt phantastisch klangen, hätten die Anhänger der Authentizität des „entdeckten“ Materials stark abkühlen sollen. Trotzdem ging die internationale Diskussion weiter. Die mehrstündige Debatte auf dem Chopin-Kongreß brachte keine endgültige Entscheidung der Streitfrage. Es galt, eine Antwort auf die Frage zu geben: authentische Dokumente oder Fälschungen? Handelte es sich um leidenschaftliche, ja obszöne Briefe des großen Komponisten oder um eine geschickte Fälschung, in einem Maße geschickt, daß sie mehr als ein Jahrzehnt hindurch immerhin einen Teil der Chopinforscher der ganzen Welt beschäftigen konnte? Und wenn die Briefe Fälschungen waren, wer war dann ihr Autor, und zu welchem Zweck hatte er sie angefertigt?

Die Konferenz von Nieborów beantwortete die erste Frage endgültig verneinend, indem sie feststelle, daß *„es keinen Grund gibt, die Briefe für echt zu halten“*; die weiteren Fragen konnte sie teilweise beleuchten, aber nicht endgültig entscheiden. Die erst nach der Konferenz geführten weiteren Forschungen im Nachlaß der Paulina Czernicka deckten Material auf, das ebenfalls für den Beweis einer Fälschung dienen konnte.

Im Nachlaß Paulina Czernickas bei ihren besten Freunden, der Familie Niedzwiedzki in Jelenia Góra, fand der junge Polonist Jerzy Maria Smoter¹⁷ ein großes Abrechnungsbuch, in dem in der Handschrift der Verstorbenen einhundertsechs weitere Fragmente von „Briefen“ aufgezeichnet waren. Wie wir bereits sagten, hatte Frau Czernicka in den Jahren 1945 bis 1949 nur vierundsechzig Fragmente aufgedeckt und behauptet, dies seien alle ihre „Funde“. Außerdem wurde nach der Konferenz von Nieborów im Privatbesitz des ehemaligen Vorgesetzten der Frau Czernicka in Wrocław eine weitere Sammlung von Fragmenten gefunden, die ihm Frau Czernicka seinerzeit übergeben hatte und die sich nur teilweise mit den vorher gefundenen deckte, teilweise dagegen unbekannte neue Fragmente enthielt. Nach genauen Vergleichen aller drei Sammlungen, a) der von Frau Czernicka aufgedeckten, b) der in Jelenia Góra gefundenen und c) der in Wrocław gefundenen, besitzen wir gegenwärtig einhundertachtzehn Texte, einige Varianten eingerechnet. Das im Nachlaß gefundene Abrechnungsbuch war also so etwas wie eine „Kladde“, in der Frau Czernicka ihre angeblichen Briefe eintrug.

Das beweisen auch die Streichungen einzelner Ausdrücke, redaktionelle Änderungen und Retuschen sowie Randbemerkungen, ebenfalls in der Handschrift der Czernicka: „*dies nicht zusammenschreiben*“, „*den ersten Abschnitt streichen*“. Vielleicht ist dies noch kein überzeugender Beweis dafür, daß Frau Czernicka selbst Autorin der Fälschungen war. Der Leser wird jedoch in den weiteren Ausführungen weitere Beweise für diese Annahme finden.

Schon die äußere Form dieser Texte erweckt das Mißtrauen des Lesers. Mit Ausnahme zweier Briefe im vollen Wortlaut handelt es sich nur um kurze Fragmente, sozusagen um Notizen für Delfina, nicht um Briefe. Wer weiß, wie groß die Kunst des Briefschreibens um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch war und wer die authentischen Briefe Chopins kennt, selbst die kurzen Briefe, die immer mit Anrede und Schlußformeln versehen, vor allem aber datiert sind, der muß sich wundern, warum Chopin in diesem Falle so weit von seinen Gewohnheiten abgewichen sein sollte. Wenn dagegen Frau Czernicka, wie sie selbst angibt, diese Fragmente aus größeren Zusammenhängen herausriß und kopierte, warum hat sie dann — da sie ja viele Fragmente kopierte — die gesamten angeblichen Briefe nicht abgeschrieben und deren Daten nicht angegeben? Der ausgezeichnete Kenner literarischer Fälschungen und Historiker der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts, J. W. Gomulicki¹⁸, beantwortet diese Frage sehr einfach: es ist viel leichter, Texte ohne Datum zu fälschen als datierte Briefe. Letzteres erfordert eine unerhörte Präzision, um Widersprüche zu vermeiden; nicht datierte Texte sind dagegen schwieriger zu kontrollieren. Frau Czernicka hat, obwohl sie diesen Ausweg wählte und nur einen der vierundsechzig „Briefe“ datierte, chronologische Widersprüche, die wir in der Folge noch aufzeigen werden, nicht vermeiden können.

Um jedoch zur Gesamtzahl der gegenwärtig vorliegenden und der Forschung zugänglichen „Briefe“, einhundertachtzehn, zurückzukehren, muß hinzugefügt werden, daß die zusätzlich gefundenen, von der Czernicka verheimlichten Texte viel weniger geschliffen sind als diejenigen, die sie der Welt zugänglich zu machen sich entschloß.

¹⁷ Vgl. oben, Anm. 12.

¹⁸ J. W. Gomulicki: *Spór wokół listów Chopina*, a. a. O.

Die Hypothese der „Kladde“ und damit der ganz gewöhnlichen „schriftstellerischen“ und Redaktionsarbeit der Frau Czernicka an diesen Texten gewinnt sehr an Wahrscheinlichkeit.

Bevor wir jedoch zu den entscheidenden philologischen Argumenten gegen die Authentizität der angeblichen Briefe übergehen, die auf einer vergleichenden Analyse originaler Chopinbriefe und der untersuchten Apokryphen beruhen, noch ein Argument heraldischer Natur, das wir den mühseligen Forschungen von J. W. Gomulicki verdanken. Frau Czernicka behauptet, als Verwandte der Familie Komar, der Delfina Potocka entstammte, habe sie Zugang zu den Familienarchiven gehabt, darunter auch zu Chopins Briefen an die Potocka. Es gab aber in Polen zwei Geschlechter dieses Namens: die Komars aus Podolien mit dem Wappen *Korczak*, von denen die Gräfin Potocka wirklich abstammte, sowie die Wilnaer Komars ohne jedes Wappen. Der schriftliche Nachlaß der Delfina Potocka, den diese der Aleksandryna Tyszkiewiczowa übergab, befand sich in Rogalin, dem Besitz der Grafen Raczyński in der Umgebung von Poznań. Abgesehen von der Frage, ob sich darunter Briefe Chopins befanden oder nicht, ist kaum anzunehmen, daß Frau Czernicka vom Gut Kowszedoly bei Wilna heimlichen Einblick in das Archiv der podolischen Komars (mit denen sie durch ihre Großmutter verwandt war) gehabt haben kann, das sich am anderen Ende Polens befand.

Darüber hinaus haben detaillierte Untersuchungen der Historiker der polnischen Literatur erwiesen, daß sich im Dossier im Nachlaß der Gräfin Potocka nur Briefe von Zygmunt Krasiński befanden, die denn auch in den Jahren 1930–1938 von A. Zóltowski in drei Bänden veröffentlicht wurden¹⁹. Briefe von Chopin wurden dort nicht gefunden. Woher stammt also die Legende von ihrer Existenz? Woher kommt überhaupt die Legende von den sehr engen Beziehungen des Komponisten zu Delfina Potocka?

Nach Ansicht des in der Auffindung der Wahrheit über dieses Problem unermüdlchen J. W. Gomulicki²⁰ wuchs diese allmählich in der Vorstellung des Chopin-Biographen Ferdynand Hoesick heran, der um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts mehrere Versionen einer Chopinbiographie herausgab²¹. Der Vergleich seiner Äußerungen zu diesem Thema in den verschiedenen Ausgaben seiner Biographie weist auf die allmähliche Festigung dieser Legende hin. In der Fassung von 1899 sagt er noch nichts über diesen Briefwechsel, weiß also wahrscheinlich noch nichts davon; in der Ausgabe von 1910 schreibt er bereits, „angeblich“ habe ein reger Briefwechsel zwischen beiden stattgefunden, und in der Ausgabe von 1911 und 1927 schreibt er, „*angeblich existiert eine große Sammlung*“ von Briefen Chopins an Delfina, doch habe er selbst sich umsonst darum bemüht, Einblicke in diese Sammlung zu gewinnen. Schon um 1930 jedoch soll Hoesick, wie J. W. Reiss²² schreibt und M. Gliński²³ angibt, ihnen bereits mündlich im Gespräch gewisse pikante Einzelheiten aus diesem Briefwechsel zitiert haben, die beide eben wegen

¹⁹ A. Zóltowski: *Zygmunt Krasiński, listy do Delfiny Potockiej*, 3 Bde., Poznań 1930–1938.

²⁰ J. W. Gomulicki: *Czyszczenie Chopina na marginesie „listów do Delfiny“*, a. a. O. und *Falszerstwa i mistyfikacje literackie*, a. a. O.

²¹ F. Hoesick: *Fryderyk Chopin, Zarys biografii*, Petersburg 1899; derselbe: *Fryd. Chopin, życie i twórczość*, Warszawa 1905, 2/1911,4/1927, Nachdruck Lemberg 1932.

²² J. Wl. Reiss: *Niemile listy*, a. a. O.

²³ Vgl. oben, Anm. 1.

ihres nicht zum Druck geeigneten Charakters behalten hatten. Jedenfalls schreibt Hoesick in der letzten Ausgabe seiner Chopin-Biographie von 1932 noch nichts Näheres über diese Briefe. Falls er sie in der Hand gehabt hätte, hätte er sie vermutlich ausgiebig benutzt. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß er, falls sie überhaupt existierten, später an sie herangekommen ist, und zwar zwischen 1932 und seinem Todesjahr 1941; dagegen ist es nicht wahrscheinlich, daß er sie dann so völlig verschwiegen hätte, während Zóltowski einen Band des Briefwechsels von Krasiński, der diesem Dossier entstammte, nach dem anderen herausgab.

Eben auf Grund der kolportierten „Zitate“ von Hoesick glaubte Sydow an die Existenz dieser Briefe und nahm an, daß die Originale während der Bombardierung von Warschau im Jahre 1939 im Raczyński-Palais ein Raub der Flammen wurden. Wenn sie dort wirklich existierten, so bleibt noch immer die Frage offen, ob und wie Frau Czernicka aus der Wilnaer Gegend zu ihnen Zugang gehabt und sie heimlich zu verschiedenen Zeiten kopiert haben kann (die Notizen in dem Rechnungsbuch sind mit verschiedenen Tinten geschrieben). Ob Hoesick Einblick in diese Briefe gehabt hat oder durch seine eigene Phantasie eine Legende schuf, ist heute schwer festzustellen. Nichtsdestoweniger schuf er eine gewisse „produktive“ Atmosphäre um diese ganze Angelegenheit, die einerseits für den Verfasser der Apokryphen ein Impuls zur Aufnahme seiner Arbeit werden konnte und andererseits die Anerkennung der Fälskate im Augenblick, als sie in Erscheinung traten, förderte.

Nachdrückliche Argumente gegen die Authentizität der „Briefe“ verdanken wir hauptsächlich auch den mühseligen vergleichenden und statistischen Untersuchungen einiger polnischer Philologen, hauptsächlich Professor W. Doroszewski (Universität Warschau) und Dr. Janina Mally, Redakteurin des *Wörterbuchs der Polnischen Sprache*, die eine vergleichende Analyse sowohl des Wortschatzes als auch der Syntax authentischer Chopinbriefe und der von Frau Czernicka aufgedeckten Fragmente vornahmen. Zwar unterwarfen sie die übrigen Fragmente, die J. M. Smoter kurz vor und nach der Konferenz in Nieborów fand, keiner philologischen Analyse, aber bereits die Analyse der ersten vierundsechzig Fragmente wirft ein grelles Licht auf das Gesamtproblem.

Wie uns der Direktor des Mickiewicz-Museums in Warschau, der Museumswissenschaftler Dr. A. Mauersberger, auf der Konferenz mitteilte, ist ein bezeichnender Charakterzug für Fälschungen von Werken der bildenden Kunst und der Literatur die Kondensierung der für die Authentika spezifischen Züge, die Übersättigung der Fälschungen mit ihnen, um ihre Übereinstimmung mit dem Original zu beweisen. Diese unterbewußte Tendenz vermied auch der Autor der „Briefe“ Chopins an die Gräfin Potocka nicht. Philologische Untersuchungen zeigten, daß für den Stil echter Briefe Chopins spezifische Ausdrücke, Wendungen, syntaktische Strukturen in den Apokryphen um genau 100 Prozent häufiger als in echten Briefen auftreten, so daß die Fälschungen den ersten oberflächlichen Blick eines Laien durch ihre vorgetäuschte „überwältigende“ Echtheit wohl bezaubern können. Dagegen können sie das erfahrene Auge des Philologen nicht täuschen, können aber vor allem der Aussage der Zahlen nicht standhalten. Eigenheiten der Chopinschen Syntax wie z. B. die dem Polnischen fremde Stellung der Aussage ans Satzende treten in den Apokryphen eben-

falls doppelt so häufig wie in den authentischen Briefen auf. Diese Züge beweisen zweifellos eine genaue Vertrautheit des Fälschers mit Chopins Briefen und seiner Sprache; sie können jedoch nicht die Echtheit der „Potocka-Briefe“ beweisen. Die gleiche Tendenz äußert sich auch anders: der Brieffälscher wendet mehrmals Wendungen an, die in authentischen Briefen des Komponisten zu finden sind, jedoch weiterentwickelt und ausgedehnt, quantitativ verdichtet, oder er verwendet Metaphern, die bei Chopin in verschiedenen Briefen auftreten, selbst wenn sie chronologisch um mehrere Jahre voneinander entfernt sind, nebeneinander.

Das grundlegende Argument der Philologen war die Feststellung, daß in den Apokryphen zahlreiche Ausdrücke oder Sprachwendungen enthalten sind, welche die polnische Sprache in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überhaupt noch nicht oder doch in einer völlig anderen Bedeutung anwandte, als der Fälscher das tut. Diese Tatsache beweist, Professor Doroszewski zufolge, daß die Apokryphen erst im 20. Jahrhundert angefertigt wurden und daß sich der Fälscher der historischen Entwicklung der polnischen Sprache nicht bewußt war. Er trug Sorge um wahrheitsgetreue Realien, füllte seine „Briefe“ mit Einzelheiten aus der Epoche, mit Namen aus dem Freundeskreis Chopins, mit Merkmalen des Brauchtums seiner Zeit und Umgebung und vergaß dabei, daß diese Zeit und Umgebung auch ihre sprachliche Spezifik besaß, die man nicht verletzen darf. Der Fälscher war kein Philologe und konnte nicht wissen, daß der Ausdruck „Schaffender“, „schaffen“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Polnischen noch ebensoviel wie „Schöpfer“, „Er-schaffung der Welt“, nicht „künstlerisches Schaffen“ bedeutete (*twórcza-stwórca, twórczość-stworzenie*). In diesem Sinne führt sie erst der polnische Philosoph und Ästhetiker Karol Libelt²⁴ ein, und zwar erst nach dem Tode Chopins. In authentischen Chopinbriefen treten dieses Worte nicht ein einziges Mal auf, in den Apokryphen dreißigmal. Den Ausdruck „natchnienie“ (Beseelung, Inspiration) finden wir in authentischen Briefen nur zweimal verwandt, in den Apokryphen achtzehnmal; der Ausdruck „dzieło“ (Werk) wird in den echten Briefen nur siebenmal benutzt, in den Apokryphen vierzigmal. Um so mehr betrifft das Ausdrücke wie „pasja“ (Passion) oder „pikantny“ (pikant), die im polnischen Sprachgebrauch erst um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts zu finden sind. Mehr noch, einige der nicht druckreifen Wendungen in den Apokryphen sind, wie Professor Doroszewski angibt, eine „Errungenschaft“ der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts und fallen, in die Syntax, die Ordnung der Worte und Wendungen aus dem Sprachgebrauch der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeschmolzen, dem Philologen sofort auf. Aufgrund dieser Beobachtungen kommt Doroszewski zu dem Schluß, daß die Apokryphen zwischen 1926 und 1941 (als Frau Czernicka sie Professor Szpinalski zum erstenmal zugänglich machte) entstanden sein können.

Zum Ruhm des Fälschers muß gesagt werden, daß er ungeheuer belesen gewesen sein muß. Wir finden in den Briefen nicht nur Gestalten und Tatsachen, die uns aus vielen Biographien des Komponisten bekannt sind, nicht nur ganze Sätze aus seinen Briefen, die geschickt in den Ablauf der Sätze eingeschmolzen sind, nicht nur Witze und giftige *Aperçus* aus anderen authentischen Briefen, sondern auch Trave-

²⁴ K. Libelt (1807–1875): *Estetyka czyli innictwo piekne in Filozofia i Krytyka*, Poznan 1849.

stierungen gewisser fachlicher Beobachtungen von Autoren, die über Chopin schreiben, z. B. zu Kleczyński²⁵ Bemerkungen über den Pedalgebrauch. Professor Rudziński entdeckte hier sogar Spuren von Gesprächen der Frau Czernicka mit Professor Szpinalski über die pianistische Technik²⁶, was darauf hinweisen könnte, daß sie sich nach 1941 mit der „Schaffung“ weiterer angeblicher „Briefe“ befaßte. Dies alles macht die Hypothese noch wahrscheinlicher, daß sie selbst die Autorin der Apokryphen war.

Es ist nicht verwunderlich, daß die Frage nach der musikalisch-musikwissenschaftlichen Vorbildung Frau Czernickas, in diesem Lichte gesehen, höchst wesentlich wird. Die bereits erwähnte Tatsache, daß sie Bronarskis streng fachlich-analytische Untersuchung *Chopins Harmonik* gelesen hat, findet Bestätigung in einem Briefentwurf, der in ihren Papieren gefunden wurde und an einen nicht identifizierten Freund in Warschau gerichtet ist. In diesem Brief kündigt die Verfasserin an, eine wissenschaftliche Arbeit über Chopin zur endgültigen Redaktion übersenden zu wollen. Es ist uns bisher nicht gelungen, dem Empfänger dieses Briefes und Besitzer der erwähnten Arbeit von Frau Czernicka auf die Spur zu kommen.

Die letzte Argumentengruppe gegen die Authentizität der „Briefe“ umfaßt die Widersprüche in der Chronologie und den Realien der „Briefe“, dazu gewisse Beobachtungen psychologischer Natur.

Die chronologischen Widersprüche fallen am stärksten in dem einzigen datierten Brief sowie in den Briefen auf, bei denen sich das Datum aufgrund der geschilderten Tatsachen annähernd festlegen läßt. Es ist kein Zufall, wir sagten es schon, daß der Fälscher alle übrigen „Briefe“ undatiert läßt. Die chronologischen Widersprüche entspringen hier nicht so sehr einer Unkenntnis der Biographie Chopins als vielmehr der Unkenntnis der neuesten Quellen über die Menschen seiner Umgebung. Hier wollen wir wieder auf die Argumente unserer Literaturhistoriker zurückgreifen: der Norwid-Forscher Professor Gomulicki, der seit Jahren das Kalendarium der Biographie Norwids ausarbeitet, wies nach, daß der Dichter keinesfalls 1847 im November in Paris gewelt haben kann, einer Zeit, in der der Fälscher ihn in einem der Briefe Chopin einen Besuch abstatten und mit dem Pariser Musikfreund de Coustin über das Wesen des nationalen Stils bei Chopin sprechen läßt. Die Untersuchung der Biographie dieser drei Personen beweist, daß sie sich niemals gleichzeitig in Paris befanden. Dieser Brief ist zwar nicht datiert, aber andere in ihm geschilderte Tatsachen weisen darauf hin, daß er nur in diesem Jahr hätte geschrieben sein können.

Ebenso brüchig ist die Faktizität des einzigen datierten „Briefes“ vom 19. November 1840. Ihn soll Chopin aus Paris an Delfina geschrieben haben, die damals angeblich in Versailles weilte, wobei er bittet, „erneut zur Gnade zugelassen zu werden“ und eine „Entschuldigungs improvisation“ verspricht. Leider ist dem Lebenskalender der schönen Delfina zu entnehmen, daß sie zu dieser Zeit in Italien weilte, und zwar an der Seite von Chopins glücklichem Rivalen, Zygmunt Krasiński. Auf diesen Widerspruch muß wohl jemand Frau Czernicka hingewiesen haben, denn in einer ihrer

²⁵ J. Kleczyński: *O wykonywaniu dzieł Chopina*. Warschau 1879 (hrsg. von J. Sikorski); franz. Ausg. 1880, 1883, 1906; russ. Ausg. 1897, 1901; engl. Ausg. 1913; holl. Ausg. 1931; mex. Ausg. 1949; derselbe: *Chopin w celniejszych swoich utworach*, Warschau 1886.

²⁶ W. Rudziński: *Utalentowana fałszyfikatorka*, a. a. O.

Äußerungen bemerkte sie, die „*letzte Ziffer der Jahreszahl ist undeutlich*“ und suggerierte, es könne sich auch um 1842 handeln. Der unversöhnliche Verfolger der Fehler von Frau Czernicka, Professor Gomulicki, machte sich die Mühe zu untersuchen, wo und mit wem Delfina Potocka in den Herbstmonaten aller Jahre von 1840–1847 sich aufhielt. Leider weilte sie niemals in Paris oder dessen Nähe, oder sie war dort mit jemandem anderen. Überhaupt kommt nur das Jahr 1847 in Frage, aber gegen dieses Jahr sprechen zusätzliche Argumente: Chopin schreibt in diesem „Brief“ so warm und herzlich über George Sand wie in keinem seiner authentischen Briefe von 1847, in denen er sie bitter und mit großer Leidenschaft anklagt. Übrigens weilt die schöne Delfina zu dieser Zeit zwar in Paris, aber – mit Zygmunt Krasiński. Frau Czernicka stellte den Zweifelnden jedoch nur zwei Daten zur Wahl; 1840 oder 1842; leider sind beide Daten nicht geeignet, die Zweifel zu zerstreuen.

Wir könnten uns völlig auf die bisherigen Argumente beschränken. Die philologische Kritik und historische Analyse auf Grund einer Nachprüfung der Realien reicht voll aus, um die These von der Authentizität der „Briefe“ zu widerlegen. Verzichten wir aber nicht auf Argumente, die aus einer anderen Quelle stammen: auf Argumente psychologischer Natur. Ist es möglich, daß Chopin in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Theorie von der Sublimierung des Geschlechtstriebes formulierte, die wir als eine der Thesen Freuds kennen? Ist es möglich, daß er in der Zeit zärtlichster Liebe zu Maria Wodzińska oder im Anfangsstadium seiner Romanze mit George Sand gleichzeitig so flammende Briefe an Delfina Potocka schrieb? Und ist es möglich, daß er in der Periode der Romantik, welche die Frau doch immerhin idealisierte, einer geliebten Frau Briefe so voller vulgärer, obszöner Wendungen schreiben konnte, wie wir sie zuweilen in den angeblichen Briefen finden? Und daß er dies zuweilen dann noch in Ausdrücken tat, die erst um 1930 in der polnischen Sprache auftraten? Wir lassen uns weder vom Sentiment noch von dem Willen leiten, die Gestalt des großen Komponisten zu idealisieren, aber der krasse Kontrast zwischen dem wirklich scharfen und giftigen, zuweilen direkt derben Witz Chopins in authentischen Briefen und der schon fast monomanen Ansammlung unanständiger Ausdrücke, der fast manischen Kondensierung von Metaphern dieses Typs in den „Potocka-Briefen“ muß für die These der Fälschung sprechen.

Dieser mit niederer Sexualität geladenen Atmosphäre entspringt auch die in einem „Brief“ enthaltene Nachricht über das Liebesabenteuer Heines mit einer Dame der hohen Pariser Gesellschaft. Wie Jan Holcman aus New York²⁷ angibt, der zuerst als Anhänger der Authentizität der „Briefe“ galt, wurde sein Glaube an diese Authentizität hauptsächlich durch eben diese Geschichte über Heine erschüttert. Er prüfte sie bei allen namhafteren Heineforschern unserer Zeit nach, und als sich herausstellte, daß sie niemandem von ihnen aus der Biographie des Dichters bekannt war, begann er an der Echtheit dieses und damit auch anderer „Briefe“ zu zweifeln.

Diesen Glauben untergraben ebenfalls die allzu modern klingenden ästhetischen Urteile und Ansichten, die Chopin in den Mund gelegt werden, sowie zahlreiche Prophezeiungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts natürlich nicht schwer zu formulieren waren. Da haben wir z. B. die Prophezeiung von der Wiederherstellung des

²⁷ Jan Holcman: Referat (vervielfältigt) auf der New Yorker Konferenz über die Briefe Chopins an Delfina Potocka, 14. XI. 1961 (Kosciuszko-Stiftung).

polnischen Staates (achtzig Jahre bevor sie Tatsache wurde, in einer politischen Situation, in der nichts die Hoffnung auf sie nähren konnte), die Prophezeiung, Schumann werde im Irrenhaus sterben („*przepowiadam i podpisze, iż Schumann u czubków skończy . . .*“), die Gleichstellung des damals noch völlig unbekanntes Dichters Cyprian Norwid mit dem allgemein als Nationaldichter anerkannten Mickiewicz, das negative Verhältnis zu Liszt, die Ankündigung der Renaissance Scarlattis (!) usw.: all dies konnte mit Leichtigkeit aus der Perspektive um die Jahrhundertwende formuliert werden. Einige dieser Anschauungen sind nur die zu beträchtlichen Dimensionen vergrößerten Bemerkungen, die in den authentischen Briefen entweder flüchtig hingeworfen oder zwischen den Zeilen zu lesen sind; hierher gehört das verächtliche Verhältnis zu Schumann und Mendelssohn, die in nicht druckreifen Worten formulierte Kritik an Liszt oder der ins Riesenhafte vergrößerte Bach-Kult, den Chopin übrigens wirklich, wenn auch zurückhaltender, in seinen Originalbriefen zum Ausdruck brachte. Zum Schluß noch ein Argument, das aus der Position des Tuberkulosefacharztes formuliert wurde. Der Fälscher muß wohl nicht gewußt haben, daß die Medizin längst die These vom aufgepeitschten Triebleben Tbc-Kranker aufgegeben hat. Diese Anschauung war in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen noch allgemein verbreitet, und so füllte der Fälscher seine Apokryphen über alles Maß hinaus mit Äußerungen dieses Typs, weil er sie für einen Echtheitsbeweis hielt. Andererseits beging er, wie auf der Konferenz von Nieborów Ärzte und Philologen feststellten, hier zuweilen vorstellungsmäßige und sprachliche Fehler, die darauf deuten, daß diese „Briefe“ von einer Frau geschrieben sein müssen! War also nun wirklich Frau Czernicka die Verfasserin dieser „Briefe an Delfina“? Eine endgültige Antwort auf diese Frage besitzen wir nicht, doch steht uns Material zur Verfügung, welches, neben dem bereits formulierten, diese Annahme bestätigen kann. Zuweilen komponierte Frau Czernicka nämlich ad hoc, falls nötig, neue Zitate Chopins, und zwar Zitate, die weder die originalen Briefe noch die bisher behandelten Apokryphen enthalten. So wurde z. B. im Programm eines Chopinkonzerts in Duszniki von 1946, das im Archiv von Frau Zofia Rabcewiczowa, der vor einigen Jahren verstorbenen bekannten polnischen Chopinspielerin, erhalten blieb, eine in der Handschrift der Czernicka und von ihr „zum Andenken“ unterzeichnete Widmung gefunden: „*Am meisten schätze ich in der Musik das Gefühl (F. Chopin). Der teuren Frau Zofia Rabcewiczowa . . . P. Czernicka*“ „*Najwiecej cenie w muzyce czucie (F. Chopin)*“. Dieses „Zitat“ unterschrieb mit Namen und Vornamen des Komponisten Paulina Czernicka. Das ist eine unwiderlegbare Tatsache.

Zum Schluß noch, um alle Aspekte dieser Frage zu erschöpfen, die graphologische Analyse; natürlich nicht die der Autographen von Frau Czernicka, obwohl anzunehmen ist, daß die Psychiater aus ihnen so manches herauslesen könnten. Frau Czernicka dokumentierte die Authentizität aller ihrer „Briefe“ mit einem einzigen kleinen Ausschnitt einer Fotokopie eines Schreibens Chopins, das insofern frapierend ist, als Londoner Graphologen nach privater Information von Arthur Hedley es nicht für die Schrift Chopins halten, während Warschauer Graphologen eher geneigt sind, es für Chopins Handschrift zu halten. Dieser Ausschnitt (die Fotokopie des Originals) entspricht inhaltlich keinem der authentischen und bisher bekannten Autographe Chopins, deckt sich in seinem Inhalt aber auch mit keinem der von Frau

Czernicka vorgelegten „Fragmente“. Dieser Ausschnitt kann also nur eins beweisen: daß sich im Besitz der Frau Czernicka ein Originalbrief Chopins oder dessen Fotokopie befunden haben kann. Keinesfalls spricht er für die Authentizität der einhundertachtzehn anderen Fragmente.

Alle hier referierten Argumente scheinen unwiderlegbar zu beweisen, daß die angeblichen Briefe Chopins an Delfina Potocka Fälschungen sind; einige können auch als Zeugnis dafür gedeutet werden, daß Frau Czernicka ihre Autorin sein könnte. Sowohl die phantastischen Erzählungen über ihre Herkunft, die mannigfaltigen Lügen über ihr Schicksal, über das Kopieren und Verlorengehen der Fotokopien dieser Briefe, als auch die Argumente der Literaturhistoriker und Kenner der polnischen Sprache zur Zeit Chopins, die Widersprüche in der Chronologie und Unwahrscheinlichkeiten der Realien, weiter die Argumente der Ärzte und Psychologen und zum Schluß das letztens dargestellte Beweismaterial: all das führt zu eindeutigen Schlußfolgerungen.

Schwer zu beantworten ist die Frage, warum Frau Czernicka diese „Briefe“ geschrieben haben mag. Sie hatte fast keinerlei materielle Vorteile davon, obwohl sie sie zweifellos haben wollte; das beweist sowohl ihre heftige Propaganda für die Texte als auch die ebenso heftige und sogar hitzige Polemik mit denjenigen, die an ihrer Echtheit zu zweifeln wagten. Das beweist auch ein Brief an Professor Stromenger, in dem sie die Herausgabe dieser Texte fordert, das beweisen auch ähnliche Briefe an M. Idzikowski und an die Chopingesellschaft, hauptsächlich aber die Tatsache, daß sie sie Sydow zur Veröffentlichung in Amerika übergab. Sie tat also viel, um von den Briefen zu profitieren, hatte jedoch nur sehr wenig reale Vorteile davon. Dagegen mag sie moralische Vorteile gehabt haben. Fünfzehn Jahre lang assoziierte sie sich in der Rolle eines höchst seltsamen „Satelliten“ des großen Komponisten in der Vorstellung vieler mit Chopin, wurde die Ursache zu zahlreichen Polemiken, die bis auf den heutigen Tag dauern, teilte die Welt der Chopinkenner in zwei Lager (wobei das Lager derer, die die Echtheit des Materials bezweifeln, viel größer ist). Sie gelangte also, wenn auch durch die Hintertür, in das Buch der Geschichte der polnischen Musikkultur. Wie wir heute sehen, gelang ihr dies nicht in der Aureole eines „Chopinforschers und Musikwissenschaftlers“, der das unbekannte Brieferbe des großen Komponisten entdeckte, sondern als dessen Fälscher. Sie ist also eher in die Geschichte berühmter literarischer Fälschungen eingegangen und hat diese um ein weiteres Abenteuer, nicht das erste und bestimmt nicht das letzte²⁸, bereichert. Wenn die Antwort auf die erste Frage, Echtheit oder Fälschung, zweifellos endgültig entschieden ist, wollen wir die Antwort auf die beiden weiteren Fragen, ist wirklich Frau Czernicka die Autorin der „Briefe“, und warum hat sie sie hergestellt, mit einer viel kleineren Dosis Sicherheit formulieren. Vielleicht können uns dabei die Psychiater helfen?²⁹

²⁸ Vgl. oben, Anm. 20.

²⁹ Der Wissenschaftliche Rat der Chopin-Gesellschaft in Warschau erklärt, daß auf Grund des heutigen Standes der Untersuchungen und des vorliegenden Quellenmaterials die Frage der vermeintlichen Chopin-Briefe als beantwortet betrachtet werden darf und daß keine weiteren Diskussionen vorgesehen sind. Er betrachtet seine anderen Aufgaben wie die Verfassung des thematischen Katalogs der Werke Chopins, des Katalogs seiner Autographen, Analysen seiner Werke, vor allem aber eine neue Ausgabe seiner Werke als viel wichtiger und schließt mit diesem Artikel von Zofia Lissa seine Stellungnahme zur oben diskutierten Frage.



Wilhelm Fischer zum Gedächtnis

VON HANS VON ZINGERLE,
INNSBRUCK

Wilhelm Fischer, der am 26. Februar dieses Jahres in Innsbruck nach kurzer Krankheit überraschend verschieden ist, hat als Forscher und Lehrer nicht wenig zum Ansehen der Musikwissenschaft in Österreich beigetragen. In Wien 1886 geboren, wuchs er dort in einem musikalischen Elternhaus auf und lernte frühzeitig die

gängige instrumentale und vokale Literatur kennen. Zudem hatte er von väterlicher wie von mütterlicher Seite eine überdurchschnittliche Musikalität geerbt; erwähnt sei nur, daß ein Bruder des Vaters und einer der Mutter dem Wiener Philharmonischen Orchester angehörten. Wenn er auch als Ausübender (im Gesang und auf dem Klavier) keine höhere Stufe erreichte, so empfing er doch gründlichen Kompositionsunterricht. Seine Interessen waren allerdings von vornherein sehr vielseitig und galten nicht zuletzt den Naturwissenschaften, deren Studium er auf der Universität neben dem der Musikgeschichte und anderer geisteswissenschaftlicher Fächer betrieb und deren exakte Methodik es ihm angetan hatte. Schließlich promovierte er 1912 doch in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über einen österreichischen Komponisten der Übergangszeit vom Hochbarock zur Wiener Klassik, Matthias Georg Monn. Sie wiederum gab die Anregung zur einer umfassenderen Untersuchung des Stilwandels im 18. Jahrhundert, aus der seine Habilitationsschrift *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils* hervorging, mit der er 1915 die *Venia legendi* für Musikgeschichte an der Wiener Universität erwarb. Auch weiterhin galt sein Hauptinteresse einerseits der Stilkunde, andererseits dem Zeitalter Bachs und der Wiener Klassik.

Gleich nach seinem Doktorat war Fischer Assistent seines Lehrers Guido Adler geworden. In dieser Stellung, wie auch in der bald darauf einsetzenden Vorlesungstätigkeit (seit 1919 mit Lehrauftrag) erwies sich seine hervorragende pädagogische Begabung, von der auch angesehene Musikforscher einer jüngeren Generation, die in Wien studierten, erzählen können. Nahm die Menge der Doktoranden, denen Fischer als Assistent bei ihren die verschiedensten Epochen betreffenden Arbeiten mit Rat und Hilfe unermüdlich zur Seite stand, seine Zeit und Arbeitskraft stark in Anspruch, so zeitigte andererseits diese Betreuung bei ihm eine Vertrautheit mit der

gesamten Musikgeschichte und ihren Problemen, wie sie angesichts des auch in diesem Fach vorherrschenden Spezialistentums selten ist. Immerhin entstand damals neben kleineren Arbeiten seine Darstellung der Geschichte der Instrumentalmusik als Beitrag zu dem von G. Adler 1924 herausgegebenen *Handbuch der Musikgeschichte*, die — zusammen mit seiner Habilitationsschrift — den Namen ihres Verfassers weithin bekannt machte.

Fischer hatte eben den Auftrag erhalten, für E. Bückens *Handbuch der Musikwissenschaft* den Band *Aufführungspraxis* zu schreiben, als er 1928 die (mit der Nachfolge nach dem emeritierten Guido Adler in Zusammenhang stehende) Berufung an die erst 1921 errichtete musikwissenschaftliche Lehrkanzel der Universität in Innsbruck erhielt. So mußte von der Ausführung dieses Vorhabens infolge des Mangels an Studienbehelfen, die Wien in reichstem Maß geboten hätte, Abstand genommen werden, wie überhaupt der Abgang von Wien auf Fischers Produktivität sich nicht günstig auswirkte. Dafür stürzte er sich nun mit um so größerem Eifer auf die Vorlesungstätigkeit und sorgte auch durch öffentliche Vorträge und Kurse für die musikgeschichtliche Bildung eines breiteren Publikums. Besonders vermerkt sei an dieser Stelle, wie sehr es ihm bei der Vorführung von Musikbeispielen, die ja immer im Mittelpunkt seiner Ausführungen standen, auf eine stilgerechte Wiedergabe ankam. Schon bei der Wahl unter verschiedenen Schallplattenaufnahmen eines Werkes sehr kritisch, stellte er auch beim Musizieren mit ortsansässigen Kräften — sozusagen als „Regisseur“ — hohe Anforderungen namentlich in interpretatorischer Hinsicht, und eine den Ausdrucksgehalt einer Komposition verzerrende Aufführung konnte ihn eine schlaflose Nacht kosten.

Mit dem Anschluß Österreichs an Hitler-Deutschland begann für Fischer eine zwangsweise Unterbrechung seiner Lehrtätigkeit für nicht weniger als 10 Jahre, die er wieder in seiner Geburtsstadt Wien verbrachte, wo er während des Krieges als Metallschleifer eingesetzt wurde. Nach dem Zusammenbruch übernahm er die Direktion des Konservatoriums der Stadt Wien, die er bis zur Rückkehr auf den Lehrstuhl der Universität Innsbruck im Herbst 1948 innehatte. Im Jahre 1957 emeritiert, setzte er die ihm so liebe Vorlesungstätigkeit bis zur Erreichung der Altersgrenze im Jahre 1961 fort. Er überlebte sie nicht mehr lange.

Fischers Interessen als Forscher galten in diesem letzten Lebensabschnitt vor allem Mozart. Er wurde denn auch 1951 zum Vorsitzenden des Zentralinstituts für Mozartforschung gewählt, leitete als solcher die Tagungen in Salzburg, auf denen er auch selbst regelmäßig mit einem Referat hervortrat, und erwarb sich große Verdienste bei den oft recht schwierigen Verhandlungen und Beratungen zur Neuen Mozart-Gesamtausgabe, für die er selbst noch einen Band mit den Symphonien Nr. 23—29 (nebst Kritischem Bericht) beisteuern konnte; die Editions Vorbereitung der ersten 22 Symphonien zum Abschluß zu bringen, war ihm nicht mehr vergönnt. Offizielle Anerkennung fand sein Wirken durch die Verleihung der Großen Silbernen Mozartmedaille der Stadt Salzburg und durch andere Ehrungen. Zum 70. Geburtstag Fischers erschien eine Festschrift mit Beiträgen in- und ausländischer Musikforscher. Noch im Monat vor seinem Tod zeigte sich Innsbruck, seine zweite Heimat, durch die Verleihung des Ehrenringes der Stadt dankbar für alles, was Fischer durch Rat und Tat für das Kulturleben der Stadt geleistet hat.

Verzeichnis der gedruckten Schriften Wilhelm Fischers

Zusammengestellt von Rita Egger, Innsbruck

Bücher, Abhandlungen und kleinere Aufsätze

1. *Matthias Georg Monn als Instrumentalkomponist* (Diss. Wien 1912). In: DTÖ, XIX. Jg., 2. Teil, 39. Band, Wien 1912.
2. *Josef Neugebauer als Komponist*. In: 62. Jahresbericht des Stiftsgymnasiums Melk, Melk 1913.
3. *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*. In: Studien zur Musikwissenschaft, 3. Heft, Leipzig — Wien 1915.
4. *Verzeichnis von bibliographischen Hilfswerken für musikhistorische Arbeiten*. In: G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919.
5. *Franz Liszt*. In: Burgenland-Festschrift, Wien 1920.
6. *Beethoven und die moderne Musik*. In: Musikblätter des Anbruchs, II. Jg. Nr. 19, Wien 1920.
7. *Geschichte der Instrumentalmusik 1450 bis 1880*. In: G. Adler, *Handbuch der Musikwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1924, Berlin ² 1931, Tutzing ³ 1961.
8. *Geschichte der Musikwissenschaft* Ebda.
9. *Das Palmström-Theater*. In: Musikpädagogische Zeitschrift, XIV. Jg. Nr. 5—7, Wien 1924.
10. *Stilkritischer Anhang zu: A. Schnerich, Joseph Haydn und seine Sendung*, Zürich — Leipzig — Wien ² 1926, zugleich Bearbeitung der 2. Auflage.
11. *Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Schreibweise um 1500*. In: Studien zur Musikwissenschaft, 5. Heft, Leipzig — Wien 1917.
12. *Eine wiedergefundene Jugendsymphonie Mozarts*. In: Mozart-Jahrbuch I, München 1923.
13. *Zur entwicklungsgeschichtlichen Wertung der Kirchenfuge Anton Bruckners*. In: *In memoriam A. Bruckner*, Wien 1924.
14. *Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs*. In: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925.
15. *Zur Geschichte des Fugenthemas*. In: Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925, Leipzig 1926.
16. *Barrabam*. In: Scheurleer-Festschrift, den Haag 1925.
17. *Guido Adler*. In: Musikpädagogische Zeitschrift, XV. Jg. Nr. 12, Wien 1925.
18. *Die konzertierende Orgel im Orchester des 18. Jahrhunderts*. In: Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926, Augsburg 1926.
19. *Die Laute als Generalbaß-Instrument*. In: Österreichische Gitarre-Zeitschrift, VII. Jg., Heft 3, Wien 1927.
20. *Der Wiener Musikhistorische Kongreß*, 28.—31. März 1927. In: Musikpädagogische Zeitschrift, XVII. Jg. Nr. 3/4, Wien 1927.
21. *Lauten- und Klaviermusik mit Streicherbegleitung*. In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft . . . des Gitarrespiels, H. 5, 1928.
22. *Bachs „Chromatische“*. In: Musica Divina, XVII. Jg., Heft 1, Wien 1929.
23. *Die alte Orgel der Innsbrucker Hofkirche*. In: Innsbrucker Pfarrblatt 1932, Heft 13.
24. *Die Stetigkeit in Mozarts Schaffen*. In: Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1931, Leipzig 1932.

25. *Von der Eigenart österreichischer Tonkunst*. In: Österreichische Musikzeitschrift, 1. Jg., Heft 2, Wien 1946.
26. *Musikwissenschaft in Österreich*. In: Österreichische Musikzeitschrift, 1. Jg., Heft 4, Wien 1946.
27. *Österreich, Mittler zwischen West und Ost, Süd und Nord*. In: Österreichische Musikzeitschrift, 1. Jg., Heft 5, Wien 1946.
28. *Musik in Salzburg*. In: Österreichische Musikzeitschrift, 1. Jg., Heft 7, Wien 1946.
29. *Barockmusik in Österreich*. In: Österr. Musikzeitschrift, 1. Jg., Heft 10/11, Wien 1946.
30. *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. In: Österr. Musikzeitschrift, 2. Jg., Heft 11/12, Wien 1947.
31. *Beethovens Opernpläne, Wege zum Fidelio*. In: Österr. Musikzeitschrift, 3. Jg., Heft 7/8, Wien 1948.
32. „Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden“. In: Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951.
33. *J. S. Badis Werk in Österreich vor dem Erscheinen der Gesamtausgabe*. In: Österr. Musikzeitschrift, 5. Jg., Heft 5/6, Wien 1950.
34. *Alte Musikpraxis I—VI*. In: Der alpenländische Kirchenchor, 5. Jg., Heft 5 und 6, 6. Jg., Heft 1, 2, 3/4, 5/6, Innsbruck 1951, 1952.
35. *Peter Brueghels „Winterlandschaft“ — ein Blick auf die Amraser Gefilde im Jahr 1553*. In: Festschrift für Otto Stolz, Innsbruck 1951.
36. *Francesco Morlacchi*. In: *In memoriam Francisci Morlacchi*, Innsbruck 1952.
37. *Das Lacrimosa dies illa in Mozarts Requiem*. In: Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953.
38. *Die Wiege des Wunderkindes*. In: Zeitschrift für Musik, 112. Jg., Heft 12 (Mozartheft) Regensburg 1951.
39. *Zu W. A. Mozarts Tonartenwahl und Harmonik*. In: Mozart-Jahrbuch 1952, Salzburg 1953.
40. *Das Ordinarium missae in gregorianischer und mehrstimmiger Vertonung*. In: Der alpenländische Kirchenchor, 7. Jg., Heft 2, Innsbruck 1952.
41. *Die Musik in Philippo Neris Lebenswerk*. In: Der alpenländische Kirchenchor, 7. Jg., Heft 3, Innsbruck 1952.
42. *Die Klaviertriofassungen des Septetts und der II. Symphonie Beethovens*. In: Österr. Musikzeitschrift, 7. Jg., Heft 3, Wien 1952.
43. *Das Grablied des Seikilos*. In: *Ammann-Festgabe*, Innsbruck 1953.
44. *Das musikwissenschaftliche Institut der Universität Innsbruck*. In: Musikerziehung, 6. Jg., Heft 4, Wien 1953.
45. *Zur Entstehung des Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch, o Engel kommt“*. In: Musikerziehung, 6. Jg., Heft 4, Wien 1953.
46. *Piccini, Gluck und Mozart*. In: Mozart-Jahrbuch 1953, Salzburg 1954.
47. *Die Päpste und die Kirchenmusik*. In: Singende Kirche, I. Jg., Heft 4, Wien 1954.
48. *Lessing über das „rührende“ und das „weinerliche“ Lustspiel*. In: Mozart-Jahrbuch 1954, Salzburg 1955.
49. *Die heilige Symphonie*. In: *Karl-Jax-Festgabe*, Innsbruck 1955.
50. *Selbstzeugnisse Mozarts für die Aufführungsweise seiner Werke*. In: Mozart-Jahrbuch 1955, Salzburg 1956.
51. *Die Musikwissenschaft im Dienste der Erschließung von Mozarts Gesamtwerk*. In: Offizieller Salzburger Almanach, Salzburg 1956.

52. *Abriß der Geschichte der abendländischen Tonkunst*. In: *Handbuch der Weltgeschichte*, hrsg. von Alexander Randa, Olten 1956.
53. *Mozart der Symphoniker*. In: *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg 1956.
54. *Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier*. In: *Mozart-Jahrbuch* 1956, Salzburg 1957.
55. *Die Spielstücke einer Innsbrucker astronomischen Uhr von 1775*. In: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958.
56. *Selbstbiographie*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 13. Jg., Heft 3, Wien 1958.
57. *Die sogenannte „Werktreue“*. In: *Festschrift zum 70. Geburtstag von Bernhard Paumgartner*, Zürich — Freiburg i. Br. 1958.
58. *Zum Thema: Stilkritische Echtheitsbestimmung*. In: *Mozart-Jahrbuch* 1958, Salzburg 1959.
59. *Joseph Haydn und seine Sendung*. In: *Programmbuch der Haydn-Landesfeier* 1959, Innsbruck 1959.
60. *Die Herkunft des „Ite, missa est“ V. toni*. In: *Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*, Wien 1960.
61. *Mozarts gottesdienstliche Werke*. In: *Programmbuch des 9. Deutschen Mozartfestes*, Düsseldorf 1960.
62. *Marksteine in Mozarts sinfonischem Schaffen*. In: *Programmbuch des 10. Deutschen Mozartfestes*, Augsburg 1961.
63. *Die „nachschießende Akkordbegleitung“ bei W. A. Mozart*. In: *Mozart-Jahrbuch* 1959, Salzburg 1960.
64. *Zwei neapolitanische Melodietypen bei Mozart und Haydn*. In: *Mozart-Jahrbuch* 1960/61, Salzburg 1961.
65. *Programm-Musik, Wesen und Geschichte*. In: *Musik im Unterricht*, 52. Jg., Heft 1 und 2, Mainz 1961.
66. *Joh. Seb. Bach*. In: L. Rinderer, *Von der Musik und ihren großen Meistern*, Innsbruck 1961.
67. *Der Editionsleiter der neuen Mozart-Ausgabe*. In: *In memoriam Ernst Fritz Schmid*, Recklinghausen 1961.
 Ferner Aufsätze in der Programm-Zeitschrift *Radio Wien*, Einführungen in die Jugendkonzerte der Stadt Innsbruck u. a. m.

Ausgaben

1. *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassik*, 2. Auswahl: *Matthias Georg Monn und Johann Christoph Mann*. DTÖ, XIX. Jg., 2. Teil, 39. Band, Wien 1912 (vgl. auch bei Abhandlungen).
2. *Tanzbrevier* (Bildteil von Karl Geiringer). Universal-Edition Wien 1925.
3. *Johann Sebastian Bach, 6 Kantaten* (mit Einleitung). Philharmonica-Verlag, Wien o. J.
4. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Mozart-Ausgabe, Serie IV, Werkgruppe 11, Band 3: Sinfonien*, Kassel — Basel 1956, dazu *Kritischer Bericht*, ebda. 1957.
5. *Wolfgang Amadeus Mozart. 7 Sinfonien* (Taschenpartituren zur Neuen Mozart-Ausgabe, mit Vorworten).
6. *Karl Weinmann, Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“*. Neuauflage mit Vorwort, Tutzing 1961.

Ungedruckt blieben Kompositionen, praktische Bearbeitungen, Rundfunkvorträge u. a. m. (vgl. die Angaben in der *Selbstbiographie* und in MGG).

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die bayerische Hofkapelle unter Orlando di Lasso

Ergänzungen und Berichtigungen zur Deutung von Mielichs Bild

VON WALTER FREI, BASEL

Die Entstehungszeit von Hans Mielichs Prachtkodex mit Orlando di Lassos Bußpsalmen wird mit 1565 bis 1570 angegeben. Unser Bild fol. 187 dürfte verhältnismäßig spät, sogar am ehesten gegen 1570 entstanden sein. Dem entspräche, daß die abgebildete Kapelle reich besetzt ist, wie es besonders ab 1568 gut bezeugt wird. Da Mielich mit Lasso persönlich befreundet war¹, eignet dem Bild ein sehr hoher dokumentarischer Wert, der zwar, wie es scheint, schon recht bald erkannt worden ist², aber trotzdem nicht zu einer allzu sorgfältigen Deutung Anlaß gegeben hat.

Was zunächst die Zahl der Mitwirkenden betrifft, sind deren insgesamt 39 zu vermerken. 15 von ihnen, worunter Lasso selber, sind Instrumentalisten: die 24 verbleibenden Mitglieder der Kapelle sind demnach Sänger, mitgezählt die drei Knaben zur rechten Hand des Meisters. Gegenüber früherem Brauch fällt ein beträchtlicher Zuwachs in der Mitwirkung von Instrumenten auf. Dieser Zug scheint sich indessen vornehmlich auf das weltliche Musizieren zu beziehen, da die Abbildung der Kapelle beim liturgischen Dienst in der Hofkirche (fol. 186 derselben Handschrift, reproduziert in MGG VII, Tafel 27) keine Instrumentalisten zeigt, jedoch zahlenmäßig von ungefähr gleicher Größenordnung ist. Bei näherem Vergleich der beiden Bilder scheint es möglich, wenigstens bestimmte Personen zu identifizieren. Daraus ergibt sich, daß wahrscheinlich die Instrumentalisten immer auch Chorsänger gewesen sind, eine Gepflogenheit, die vom Mittelalter her eine lange Tradition für sich hat und im Hinblick auf die Eigenart der aufgeführten Musik schlichthin angemessen und sinnvoll ist: selbst wo im 16. Jh. bei Werktiteln die Angabe „*Zum Singen und Spielen*“ auf die steigende Bedeutung des instrumentalen Momentes hinweist, bleibt die Musik in ihrem Grundzug vokal und in der hierarchischen Ordnung der Mitwirkenden ist noch immer der Sänger der eigentliche Träger der Komposition³.

Dieses bedeutungsmäßige Überwiegen des Vokalen vorausgesetzt, ist es aber im weitern sehr aufschlußreich, die mitwirkenden Instrumente eingehender zu betrachten und zuzusehen, was sich daraus aufführungspraktisch folgern läßt. Orlando di Lasso selbst sitzt an einem Tisch, auf dem vor ihm, nach der Form zu schließen, nicht ein Cembalo (Schering), oder ein Spinett (Angaben verschiedener späterer Autoren), sondern ein Virginal aufgestellt ist⁴. Der Unterschied ist nicht bloß ein solcher der äußern Gestalt, sondern noch mehr ein solcher

¹ Vgl. dazu N. N. Aman, *O. Lasso et J. Mielich, traduction de l'allemand par J. Bitort*, Mons o. J. Leider war es mir nicht möglich, in diese Publikation Einsicht zu nehmen oder das deutsche Original irgendwo zu finden.

² So hatte besonders Arnold Schering in seiner *Aufführungspraxis* (Leipzig 1932, S. 66) das Bild zum Ausgangspunkt für wichtige Bestimmungen gemacht, und offensichtlich sind seither die meisten Forscher mehr oder weniger von seinen Angaben abhängig geblieben, ohne daß, soweit ich sehe, seine Deutungen jemals einer ernsthaften Kritik unterzogen worden sind.

³ Vgl. dazu Silvia und Walter Frei, *Der Gesang in Aufführungen mittelalterlicher Musikwerke* (vorläufig Ms.).

⁴ Vgl. dazu Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. II, 1619, Tafel 14.

des Klangcharakters: das Virginal klingt strenger und festlicher als das Spinett. Hinter Lasso befindet sich ein Posaunist, dessen Instrument nach der Größe zu schließen ein Baß ist. Nach rechts hin folgt ein Zinkenist mit einem langen, geraden und ausgesprochen eng mensurierten Instrument; sehr deutlich zu sehen ist auch der nicht in der Mundmitte, sondern eher seitlich gegen den Mundwinkel vollzogene Ansatz des Instrumentes, wie er charakteristisch ist für das Spiel der stillen Zinken. Das Instrument des nächstfolgenden Spielers wird seit Schering allgemein als „kleiner Zink“ ausgegeben. Schon dieser an und für sich nicht gebräuchliche Name läßt vermuten, daß es sich von Anfang an um eine Verlegenheitslösung gehandelt hat. In der Tat wird man bald entdecken, daß der Spieler seine Hände nicht längs der Grifflöcher des Resonanzrohres übereinander hält, wie dies bei den verschiedenen Formen der Zinken gegeben wäre, sondern er faßt das Instrument zugleich von rechts und links auf gleicher Höhe mit den beiden Händen, wie es natürlich ist bei Instrumenten mit geknicktem Rohr. Die blaue Farbe des Instrumentes⁵ zeigt ferner, daß es sich nicht um ein solches aus Holz, sondern um eines aus irgend anderem Material wie z. B. Porzellan handelt. Nehmen wir dazu noch die unterhalb der Hände des Spielers klar zu erkennende Dicke des Instrumentes, so legt dies alles zusammen genommen nahe, auf ein Rankett zu schließen⁶. Der Spieler rechts vom Rankettisten bläst einen krummen Zink in der Alt-Lage. Am äußersten rechten Bildrand steht sodann ein Geiger, welcher vermutlich ein Discant-Instrument spielt. Ihm folgt gegen den Vordergrund hin ein Lautenist und ein zweiter Geiger, offenbar mit einem Tenor-Instrument, während der Geiger, welcher den drei Sängerknaben gegenüber sitzt, am ehesten ein Instrument in Alt-Lage handhaben dürfte. Unmittelbar links neben dem Tisch sitzt der Baßgambist, hinter ihm ein pausierender Tenor-Geiger und noch etwas weiter nach links zurück ein letzter Streicher, dessen Geige wiederum in der Alt-Lage stehen mag. Der zwischen den drei letztgenannten Spielern deutlich sichtbare Instrumentalist hält ein Blasinstrument, das freilich sehr schwierig zu identifizieren, aber aus noch näher anzugebenden Gründen am wahrscheinlichsten eine Tenorblockflöte ist. Das mit einem Anblasrohr direkt hinter den drei Sängerknaben gespielte Instrument wurde von Schering als Pommer, von spätern Autoren sogar als Fagott gedeutet. Dieses letztere ist ausgeschlossen, weil das Fagott erst in der Barockzeit aufkommt. Aber auch gegen die Meinung, es handle sich um einen Pommer, ist geltend zu machen, daß es für einen Tenor zu groß und für einen Baß wiederum zu klein ist und daß in beiden Fällen die abgebildete Spielhaltung diesen vermuteten Instrumenten nicht entspricht⁷. Auch ist die Mensur des Rohres wesentlich weiter als dies bei den Pommern der Fall ist. Endlich ist unverkennbar unterhalb des Ansatzkopfes mit seinen rillenartigen Verzerrungen der Schatten eines Labiums sichtbar, so daß das fragliche Instrument also ganz eindeutig als eine Baß-Blockflöte anzusprechen ist. Zu dem paßt sehr gut die Jugendlichkeit des Spielers und dessen ruhige Gesichtszüge, die nichts von der Spannung eines Ansatzes zeigen, wie er für Pommern nötig ist. Auch über diese Besetzung wird weiter unten noch etwas mehr auszuführen sein und namentlich läßt sich die Funktion dieses Spielers aus dem Gesamtaufbau der Besetzung noch spezieller verdeutlichen. Als letzter Instrumentalist wäre abschließend der Querflötist links neben Lasso zu erwähnen.

Die so durchgeführte Identifikation der Instrumente und die genaue Auszählung der Mitwirkenden ergibt den Aufstellungsplan der Kapelle, wie er in der Abbildung wiedergegeben ist.

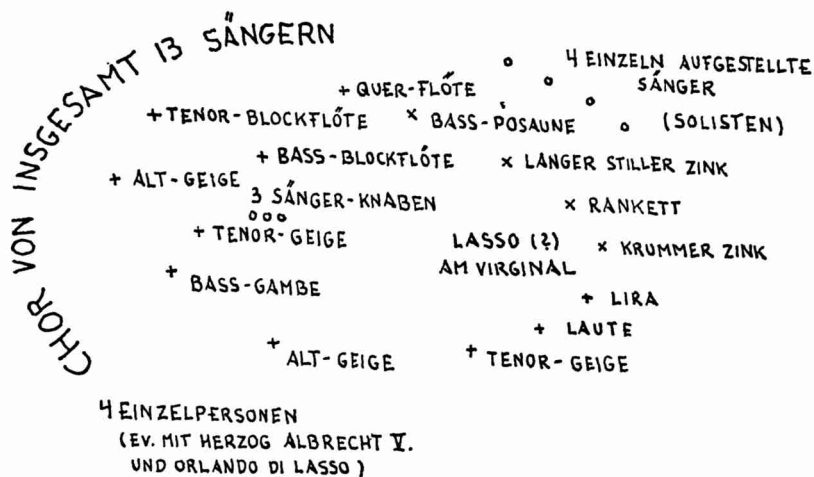
⁵ Vgl. die farbige Reproduktion in MGG VIII, Tafel 11.

⁶ Vgl. z. B. in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, S. 557, Abb. 43. Das Rankett ist ähnlich wie das Krummhorn recht schwer der einen oder andern Gruppe von Instrumenten hinzuzuzählen. Zwar hat es einen eher stillen Klang, dringt aber besonders neben Kesselmundstück-Instrumenten sehr deutlich zeichnend durch. Dies zu wissen ist für unten folgende Gesichtspunkte von einiger Wichtigkeit.

⁷ Vgl. dazu das Foto mit dem Pommer-Quartett des Berliner Bläserkreises unter Otto Steinkopf in Hausmusik 1960, S. 172. Dasselbe gilt natürlich auch für die zwischen Alt und Tenor stehende Nicolo-Lage.



Die bayerische Hofkapelle unter Orlando di Lasso



LEGENDE : ○ SOLISTISCHE SÄNGER
x ALTA-BLÄSER
+ BASSA-SPIELER

Aufstellungsplan der Kapelle (unter Berücksichtigung der Mitteilungen von Dr. Hans Schmid, München. Siehe Nachtrag).

Diese kleine Skizze bringt uns vor die Möglichkeit, eine Anzahl wichtiger Angaben daraus abzulesen. Fürs erste ist die Aufstellung der Sänger hinter den Instrumentalisten von großer Bedeutung: das aufs Ganze gesehen sehr still spielende Instrumentarium muß stets so positioniert werden, daß es für den Hörer im Bereich der besten Akustik liegt, weil es sonst kaum genügend zur Geltung zu kommen vermag.

Auch innerhalb der Instrumentalisten selbst zeigt der Plan einen deutlichen Unterschied in der Aufstellung von Alta und Bassa. Die vier Bläser der stark spielenden Instrumente sind gesondert für sich rechts im Hintergrund gehalten, während sich die zehn Bassa in einem auf die linke Seite hin ausgewölbten Halbkreis um Orlando di Lasso gruppieren, der als Kapellmeister vom Virginal aus führt. Diese getrennte Aufstellung von Alta und Bassa und das zahlenmäßige Überwiegen dieser letztern scheint ein durchgehender Grundsatz für die Auf-führung alter Musik zu sein und ermöglicht allein ein in sich stärkenmäßig ausgeglichenes Musizieren. Es darf sogar angenommen werden, daß diese beiden grundsätzlich verschiedenen Instrumentengruppen im allgemeinen auch gesondert, will sagen: wechselweise gespielt worden sind und nur gelegentlich zu einem Gesamtklang zusammengefügt wurden⁸. Hier ist deshalb auch der Ort, noch ein Wort zur Identifizierung der beiden Blockflöten beizufügen: es entspricht in keiner Weise diesem m. E. immer deutlicher sich zeigenden Grundsatz der Unterscheidung von Alta und Bassa, wenn plötzlich mitten unter den stillspielenden Instrumenten Pommern eingereicht würden, wodurch die ganze wohlwogene Symmetrie des klanglichen Aufbaues willkürlich gestört wäre.

In dieser Hinsicht eröffnet die Skizze wiederum eine Reihe von interessanten Einzelheiten. Es fällt nämlich auf, daß der Chor von 17 Sängern geschlossen hinter den Bassa und also

⁸ Vgl. dazu Walter Frei, *Zwei wenig beachtete Grundsätze bei Verwendung von Instrumenten in mittelalterlicher Musik*, erscheint demnächst in *Die Musikforschung*.

den Alta gegenüber steht, während hinter oder zwischen den Bläsern der Alta vier einzelne Sänger als Solisten und also ihrerseits gegenüber den Bassa aufgestellt sind. Dieses klare Prinzip legt die Vermutung nahe, daß zum Chorklang, wo er instrumental mitgespielt wurde, die Alta traten, während die Solisten umgekehrt von den Bassa unterstützt worden wären. Die diagonale Ordnung fällt nämlich auch sonst durchgehend auf: besonders in der Stellung der Baß-Posaune zur Baß-Gambe, und weiter auch in der Postierung der beiden Alt- und Tenor-Geigen je zueinander.

Vielleicht muß aber ein weiterer Vorzug dieser Aufstellung gleichfalls noch gebührend beachtet werden: es ist nämlich, was die nahe Stellung der solistischen Sänger und der Alta-Bläser zueinander betrifft, sehr leicht einzusehen, daß nur eine eigens geschulte oder von Natur besonders tragende Stimme ohne weiteres einem starkspielenden Instrument einzeln gegenübergestellt werden kann, während der Chorsänger nur im Verein mit seinesgleichen in die harmonische Entsprechung zu den Alta findet.

Betrachten wir die vier Gesangssolisten eingehender, so läßt sich aus der Mimik dessen, der links neben dem Spieler des stillen Zinken steht, darauf schließen, daß er ein falsettierender Altist sein dürfte, woraus sich zwanglos ergäbe, daß derjenige unter den vier Solisten, der zu äußerst rechts steht, der Baß und die beiden verbleibenden neben dem Posaunisten zwei Tenöre wären. Die solistischen Partien für den Discant müßten dann von den drei Chorknaben gesungen worden sein.

Diesen fiel aber, wie zu vermuten ist, überdies noch eine andere, besondere Aufgabe zu: In den Knabenschulen der damaligen Zeit ist bekanntlich in hervorragendem Maß das Bicinium gepflegt worden: und da es seit dem 15. Jh. feststeht, daß in mehrstimmigen Vokalwerken die zweistimmigen Zwischenstücke solistisch ausgeführt worden sind, werden wir nicht fehlgehen, wenn wir in den Knaben die Träger dieser Aufgabe sehen. Die Aufführung dieser zweistimmigen Partien war zudem so gehalten, daß die Oberstimme vokal, die Unterstimme instrumental besetzt wurde, wofür sich auch auf unserem Bild ein unverkennbarer Anhaltspunkt aufzeigen läßt: zu den drei Sängerknaben gehört wahrscheinlich der sehr jugendliche Baß-Blockflötist, der mit seinem Instrument zum gesungenen Discant den Alt gespielt haben mag, was übrigens eine ganz ausgesprochen delikate und zugleich männlich bestimmte Klangwirkung ergibt. Wenn wir genauer beobachten, werden wir auch erkennen, daß die vier jungen Musikanten gemeinsam ein Stimmbuch benützen.

Und damit möchte die ungewöhnlich sorgfältige und sprechende Illustration Mielichs zu Lassos Bußpsalmen wenigstens nach der aufführungspraktischen Seite hin in ihrer Deutung ausgeschöpft sein.

Eine weitere, mehr musikhistorische Ergänzung hat sich sozusagen zufällig ergeben. Bekanntlich hat man unter den dargestellten Musikern bisher nur Orlando di Lasso selber identifiziert, und man hat aus naheliegenden Gründen nicht versucht, weitere Mitwirkende mit einem bestimmten Namen in Verbindung zu bringen. Nun weiß man aber, daß seit 1568 und bis 1580 der aus Lucca stammende Komponist Francesco Guami (ca. 1544–1601) die Stelle eines Posaunisten innehatte⁹. Freilich war er nicht der einzige seines Faches. In den *Auszügen aus den Zahlamtsrechnungen des herzogl. bayer. Hofes*¹⁰ für das Jahr 1569 werden die „Pusauner“ in dieser Reihenfolge genannt: Vilenno Carnazanno, Francesco de Luca, Sebastian di Alberto, Simon Gatto, Francesco Mosst, Dominico Aldigerj und Jacobus Aldigerj. Solche Aufstellungen sind in der Regel nicht ins beliebige niedergeschrieben, sondern pflegen auf bestimmte Rangordnungen Rücksicht zu nehmen. Darum scheinen sie indirekt ein Zeugnis dafür, daß der unmittelbar hinter Lasso stehende Posaunist am ehesten Francesco Guami

⁹ Vgl. zum folgenden Denis Arnold, Artikel *Guami* der MGG und A. Bonaccorsi, *I Guami da Lucca*, in *Note d'archivio* 1938, S. 15 ff., 65 ff. und 113 ff.

¹⁰ Veröffentlicht von A. Sandberger in *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, drittes Buch, Dokumente. Die oben zitierte Stelle findet sich S. 42.

sein könnte, weil sich nachweisen läßt, daß der einzige vor ihm genannte Vilenno Carnazano andernorts als „Zünnchuplaser“ aufgeführt wird¹¹. Unter den übrigen werden Sebastian di Alberto und Jacobus Aldigerj sehr selten erwähnt. Eine gewisse Rolle spielt einzig noch Simon Gatto¹². Doch scheint er jünger gewesen zu sein als Francesco Guami, der damals etwa 25 Jahre zählen mochte, wozu das Bildnis Mielichs fraglos besser paßte als auf einen kaum 20jährigen. Ohne daß man einen durchschlagenden Beweis erbringen kann, dürfte es doch wahrscheinlich sein, daß der abgebildete Posaunist Francesco Guami ist¹³. Gleichzeitig mit Francesco, d. h. von 1568 bis vermutlich 1574 war aber auch dessen Bruder Gioseffo (Giuseppe) Guami (gestorben 1611) Mitglied der Hofkapelle¹⁴. Außer seiner Komponistentätigkeit (die nach Denis Arnold deutlichen Einfluß Lassos zeigt) wird er im allgemeinen nur als Organist bezeugt und nur an einer vereinzelter Stelle wird er auch als ein bedeutender Sänger erwähnt. Es dürfte sehr schwierig sein, unter den 39 abgebildeten Mitgliedern der Kapelle nach einem zu suchen, in dem man den Bruder des Posaunisten vermuten möchte, zumal ja Brüder einander auch sehr unähnlich sehen können. Wenn wir aber Fantoni Glauben schenken dürften¹⁵ und überdies bedenken, daß der weitere Weg Gioseffo Guamis eher zur Annahme veranlaßt, daß er schon unter Lasso als Solist tätig gewesen sein mag, dann schiene es noch am ehesten möglich, in dem links vom Falsettisten stehenden Tenor den genannten Gioseffo Guami zu erkennen.

Aber vielleicht wird es später einmal möglich, auf Grund bisher noch unbekannter Dokumente z. B. aus der Hand des Malers in diesen Belangen zu mehr und besseren Angaben zu gelangen. Vorläufig muß genügen, wenn die Frage nach der alten Musizierweise an Hand des Bildes etwas weiter verdeutlicht werden konnte.

Nachtrag

Herr Dr. Hans Schmid, München, mit dem ich über die vorliegende Arbeit in Briefwechsel kam, macht darauf aufmerksam, daß der Streicher am äußersten rechten Bildrand ein Instrument spielt, das im Gegensatz zu den andern Streichinstrumenten der Abbildung einen mehrfach geschweiften Zargenrand aufweist. Obwohl die Befestigung der Wirbel nicht mehr zu sehen ist, man also nicht weiß, ob diese seitlich in einem Kasten, oder sagittal auf einem Brett befestigt waren, scheint ihm doch die Schweifung des Instruments mehr auf eine Lira hinzuweisen als auf eine Geige oder Violine. Es ist nicht zu verkennen, daß die Form des Klangkörpers durchaus jener des Instrumentes von König David bei Bartolomeo Passerotti (MGG VIII, Tafel 37, Abb. 1) entspricht. Auch daß die Lira ein vorwiegend italienisches Instrument gewesen ist und Lasso um die fragliche Zeit offensichtlich bemüht war, das italienische Element in der Hofkapelle zu verstärken, spricht eher für diese Annahme. Daß die Lira allerdings mehr solistisches Instrument zu hauptsächlich improvisierter Begleitung rezitativen Gesanges war, braucht darum nicht besonders ins Gewicht zu fallen, weil andererseits ihre Mitwirkung z. B. in Intermedien und Madrigalen gleichfalls gut bezeugt ist. Vielleicht könnte endlich auch die Haltung des Daumens der linken Hand des Spielers für charakteristisch gelten, und bei näherem Zusehen scheint es sogar möglich, die beiden abgespreizten, freischwingenden Saiten zu erkennen. Damit kommt der Vermutung Schmidts eine größere Wahrscheinlichkeit zu.

11 A. a. O., S. 36 und an mehreren weiteren Stellen. Ebenfalls Zinkenisten waren Francesco Mosst (S. 36 und an mehreren anderen Stellen) und Dominico Aldigerj (S. 40).

12 Vgl. Hellmut Federhofer, Artikel *Simon Gatto* der MGG. Er war in der Kapelle tätig von 1568—1571.

13 Ein sonstiges Bildnis von Francesco Guami scheint nicht überliefert zu sein, und dasselbe ist wohl auch von Simon Gatto der Fall, so daß eine diesbezügliche Vergleichsmöglichkeit fehlt.

14 A. a. O., S. 36; S. 39 eigens als Organist genannt. Er ist kaum identisch mit dem S. 33 angeführten „Bassisten von Luca“.

15 Auch Frescobaldi hat bekanntlich als Organist und Sänger gewirkt, und wie dieser eine *Frescobalda*, so schrieb jener eine *Guamina* (in G. Foschini, *Antologia classica per l'organo*, 1901). Es bleibt zu untersuchen, ob Guami einer von den vermutlichen Vorläufern und Wegbereitern des großen Frescobaldi gewesen ist.

Eine weitere Frage, zu der ich mich nicht äußern kann, scheint mir doch zur Diskussion gebracht werden zu sollen. Ich gebe deshalb das entsprechende Zitat aus einem Brief von Herrn Dr. Schmid an mich: „Auf der linken Bildhälfte zählen Sie 17 Sänger. Davon scheinen mir zumindest die drei (bzw. vier) am linken Bildrand in der vordersten Reihe stehenden Personen keine Sänger zu sein. Die auch durch ihre reichere Kleidung auffallende, vollständig zu sehende Person des Vordergrundes (mit zwei Goldmünzen) ist — nach Vergleich mit andern Abbildungen — wahrscheinlich Herzog Albrecht V. selbst. Wer aber sind dann die ihn umstehenden Herren seiner Begleitung? Sollte Lasso vielleicht dort zu suchen sein? Der Platz am Virginal entspricht nach Prof. Boetticher . . . (laut mündlicher Mitteilung an Dr. Schmid) in der damaligen Zeit nicht der Stellung Lassos als *magister capellae*“¹⁶.

Das Problem der Gesamtausgaben von Klavier- und Orgelmeistern des 17. und 18. Jahrhunderts

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Das American Institute of Musicology hat in seinem Editionsprogramm vom Dezember 1961 eine neue Reihe angekündigt, *Corpus of Early Keyboard Music (CEKM)*, die unter der Leitung von Willi Apel erscheinen soll. Der Editionsplan enthält u. a. Gesamtausgaben und Ausgaben einzelner Werke von Chr. Erbach, H. Scheidemann, H. Prätorius, H. L. Haßler, Giov. H. Trabaci, P. Philips, B. Pasquini. Das gibt Anlaß, sich zum Problem der Gesamtausgaben und Einzelausgaben von Klavier- und Orgelmeistern des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, wie sie ja auch in älteren Sammlungen (Organum) und neueren (Musikalische Denkmäler, herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz: Die Orgel, Ausgewählte Werke zum praktischen Gebrauch, Reihe II, Werke alter Meister) weitergeführt werden, generell zu äußern, da dieser Fragenkomplex auf Grund letzter Forschungen in ein vollständig neues Stadium getreten ist, vornehmlich soweit es sich — und das ist das Häufigste — um Überlieferung von Werken in Hss. (Autographen, Individualhss. und Repertoiresammlungen) handelt.

Als wir uns ein erstes Mal mit diesem Problem befaßten¹, interessierte uns primär Form und Zusammenhang der überlieferten Stücke, um der Gestalt der Suite i. a. näher zu rücken. Schon damals aber ergab sich vielerorts, ohne daß das noch ausdrücklich aufgewiesen worden wäre, die Verschiedenheit auch der Fassungen von Klavier- und Lautenwerken in den verschiedenen Arten der Überlieferung. Spätere Forschungen des Verfassers in Bezug auf Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, Präludien, Fantasien, Tokkaten, Choralbearbeitungen, Variationen, Suiten, Intraden betreffend², vertieften dieses Ergebnis nach allen Richtungen, und die neuerlichen Arbeiten von Schierning³ und Riedel⁴ haben es nun für etwa einviertel Jahrhundert bestätigt. Es ist hier nicht der Ort, diese Ergebnisse auszubreiten, da sie für jeden Forscher in den genannten Arbeiten und entsprechenden MGG-Artikeln, auch über das hier Genannte hinaus, offenliegen und nachgeprüft werden können. Es sollen nur einige Schlüsse gezogen werden, die automatisch aus diesen Ergebnissen folgen, und es soll

¹⁶ Zum Schluß liegt mir ob, Herrn Dr. Schmid für seine Bemühungen bestens zu danken. Mein Dank gilt ferner auch den Herren Dr. Gidtel und Dr. Halm von der Bayerischen Staatsbibliothek, die mir behilflich gewesen sind, in den Besitz eines klaren Fotos der Miniatur zu gelangen.

¹ *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite*, Regensburg 1940.

² Vgl. das gesamte Literaturverzeichnis in Riemann, *Musiklexikon*, 12. Aufl., Mainz 1959 und W. Karges in der *Tabulatur des Grafen Lynar, Lübbenau*, Die Musikforschung XI, 1958.

³ L. Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, XII, Kassel 1961.

⁴ F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, XI, Kassel 1960.

die Problematik von Ausgaben einzelner Meister überhaupt aufgewiesen werden. Denn fast sieht es aus, als seien sie mehr und mehr unwesentlich geworden und als wäre der Forschung nicht mehr so sehr mit ihnen gedient, wie früher; zumindest aber, als müsse eine andere Art der Editionstechnik einsetzen, die sich grundsätzlich von den Gepflogenheiten früherer, namhafter und ernster Forscher, wie z. B. Max Seiffert, zu unterscheiden hätte.

Dieses Problem bezieht sich nicht auf Drucke, sofern sie vom Autor selbst redigiert sind, obgleich selbst hier noch Rücksicht auf Benutzerkreise vorliegen kann. Doch wird aber hier der Autor in den meisten Fällen seine eigentliche Meinung kundtun, und die Vorreden zeugen oft genug davon, sofern sie melden, er habe den vielen falschen Fassungen und Raubdrucken zuvorkommen wollen⁵. Dies ist ja zumeist der Grund der Publikation überhaupt, da die Werke sonst oft aus den bekannten und verständlichen Gründen geheimgehalten wurden⁶. Wo man hs. Fassungen mit solchen Drucken vergleichen kann, wird man sie mit gutem Gewissen zu einer wissenschaftlichen Edition mit heranziehen können. Doch zeigen Tabellen und Zusammenstellungen von Drucken bei Schierning^{6a} und Riedel^{6b}, wie sehr Drucke der hs. Überlieferung gegenüber in der Minderzahl sind.

Die nächststicheren Quellen bilden Autographe. Auch hier ist zunächst die Wahrscheinlichkeit groß, daß der Autor seinem eigenen Willen das Wort hat reden wollen. Aber diese Autographe sind sehr häufig für einen bestimmten Schülerkreis angelegt oder an einen Widmungsadressaten gerichtet, und es besteht immer die Möglichkeit — Riedel hat seinerseits mit Recht darauf aufmerksam gemacht⁷ —, daß auf diesen Benutzerkreis Rücksicht genommen worden ist. Noch Siret betont selbst für seine Drucke⁸ diese Ausrichtung auf den Spieler. Außerdem ist in vielen Fällen das Autograph als solches, auch wo der Autor sich scheinbar auf Titelblättern und bei Einzelwerken namhaft macht oder im Signum andeutet, nicht gesichert⁹. Wo nicht durch Konkordanzen zur Handschrift in Taufakten (Paten), Hochzeitsakten (Trauzeugen) oder Unterschriften in Rechnungsakten usf. die Handschrift überliefert ist, muß die Zuschreibung Bedenken übriglassen.

Bleiben die vielen Fassungen in Repertoire- und Individualhss., oder in Hss., die beidem dienen, wie die verschiedensten, meist nicht eruierbaren Intavolatoren sie angelegt haben, zum Eigengebrauch oder für Schüler und Liebhaber, zu gottesdienstlichen Zwecken oder zur häuslichen Erbauung. Diese sind die häufigsten und hier setzt die eigentlichste Problematik ein, die z. T. kaum lösbar ist. Wo Konkordanzen ein Werk in derselben Fassung bieten, wie z. B. die H. Scheidemann-Tokkata in Ly B 6 und Wolfenbüttel Ms. 227¹⁰, entgegen den Fassungen in Lüneburg KN 208¹ und KN 209, wird immer die Wahrscheinlichkeit naheliegen, daß es sich um eine Originalfassung handeln kann. Kann — nicht muß, denn auch hier können Beliebtheiten einer Fassung vorliegen, die andere Schreiber zur Abschrift anregten.

Wie aber ist es um das Original bestellt, wenn keine Konkordanzen vorliegen, wie z. B. zum größten Teil des Gesamtwerks von Louis Couperin, das fast ganz auf das Ms. Bauyn zurückgeht, wo also nur eine Quelle, und vielleicht nicht einmal eine verlässliche vorliegt, oder wo nur verschiedene Fassungen nebeneinander existieren, ganz gleich, ob sie mit Angabe des Autors und Datierungen versehen sind oder nicht? Denn die Intavolatoren können Autoren verwechseln und Daten schätzen, oder aus der Erinnerung genommen oder aus anderen, unverlässlichen Hss. abgeschrieben haben. In den meisten Fällen werden die Daten über-

⁵ M. Reimann, *Untersuchungen* . . . , a. a. O., S. 23 f.

⁶ Vgl. neuerlich R. Stevenson, *Juan Bermudo*, Den Haag 1960, S. 17; MGG-Artikel *Fraberger*, Sp. 992 und F. W. Riedel, a. a. O., S. 124.

^{6a} L. Schierning, a. a. O., S. 10 ff.

^{6b} F. W. Riedel, a. a. O., S. 57 ff.

⁷ a. a. O., S. 163.

⁸ M. Reimann, *Untersuchungen* . . . , a. a. O., S. 66.

⁹ F. W. Riedel, a. a. O., S. 95; auch S. 161.

¹⁰ M. Reimann, *Parodien und Pasticcios* . . . , S. 267; L. Schierning, a. a. O., S. 27.

haupt das Datum der Niederschrift viel eher meinen als das der Komposition. Wie schwer es aber ist, mit Stilkritik und zeitlicher Einordnung weiterzukommen, wissen wir. Wir werden also immer bei Hypothesen landen, wenn wir verantwortungsgerecht vorgehen wollen. Denn was haben wir vor uns? Nicht mehr als eine oder verschiedene Fassungen eines oder mehrerer Stücke, die durch unzählige Hände gegangen sein und unzählige Abwandlungen seitens der Spieler und Intavolatoren erfahren haben können.

Wie sollen nun solche Werke in Einzel- oder gar in Gesamtausgaben auftreten? Und wie soll man weiterhin bei der Identifizierung von Anonyma vorgehen, für die all das Vorgestellte doppelt gilt? Sind, nachdem dieser ganze Fragenkomplex einmal offen liegt — inwieweit er sich auf Instrumentalwerke und Vokalwerke mit ausdehnt, steht noch dahin; immerhin macht der eben von Blume aufgewiesene Tatbestand mit Auszügen aus M. Prätorius' Vokalkonzerten nachdenklich¹¹ — sind also Gesamtausgaben von Klavier- und Orgelmeistern noch einwandfrei möglich und sinnvoll? Was sie bieten können, sind vornehmlich Fassungen aus der oder jener Quelle (man vgl. einmal nach Schierning, was nach der neuesten Sachlage von der Sweelinkgesamtausgabe rechtens noch übrigbleibt; auf Louis Couperin wiesen wir schon oben, um nur wenige Beispiele zu geben) und oft genug verschiedenste Fassungen nebeneinander, die man, wie gesagt, weder zeitlich noch stilkritisch eindeutig, auch bei genauester Erforschung der Quelle nicht, wird einordnen können. D. h., daß Gesamtausgaben dieser Zeit in Zukunft ein verändertes Gesicht werden bekommen müssen. So, wie wir gewohnt sind, verschiedene Fassungen von Brucknersinfonien oder von Werken Hindemiths usf. zu adaptieren, ohne Werturteile dominieren zu lassen, nur daß wir uns hier auf relativ sicherem Boden bewegen, so werden wir in näher liegender, wenn auch viel differenzierterer Weise in solchen Ausgaben verschiedene Fassungen nebeneinander bestehen lassen und viel mehr Incerti als früher neben Gesichertes stellen müssen, wobei wesentlich Prüfung der Verlässlichkeit des Schreibers und der Bestimmung des Benutzerkreises der Quelle ist, die viel über Zuschreibung, Geltung und Bedeutung und damit eine mögliche Urgestalt der Stücke aussagen kann. Immer aber wird das Fragliche, Unzulängliche, Unlösbare, das meist das Gesicherte überwiegen wird, im Vordergrund stehen. Diese Ausgaben rücken damit weit in den Hintergrund vor der Bedeutung der Quellen, mit ihrem häufig bunten Material selbst; sie werden Notlösungen, die wir allerdings nie ganz entbehren können und dürfen, da es ja immer das wesentlichste Anliegen der Musikwissenschaft sein muß, das Entdeckte der Praxis zugänglich zu machen, wenn Musikwissenschaft nicht tote Wissenschaft bleiben soll. Es steht dabei dahin, wie man vorgehen soll; ob man jeweils Incerti und Gesichertes nebeneinander in einem Band bringt, oder, was dem Autor als sauberer erscheint, nur das Gesicherte allein vorlegt und die Incerti gesondert ediert. Verschiedene, mehr oder minder abweichende Fassungen dagegen, bei denen man sich nicht mit Gewißheit für die eine oder andere entscheiden kann — und das wird in den seltensten Fällen möglich sein —, sollte man nebeneinandersetzen, damit dem Tatbestand die Ehre gebend und dem Benutzer nicht nur die Wahl lassend, sondern zugleich die Problematik vor Augen führend und ihn aktiv an der Praxis des Jahrhunderts beteiligend. Auch Einzel- und Sammelausgaben verschiedener Meister werden in Zukunft nicht mehr ohne genaue kritische Darlegung des Quellenbefundes einen Wert haben, und vieles aus ihnen wird zurückgenommen oder fraglich gemacht werden müssen (man denke z. B. an Seifferts¹² und Göttschings¹³ Identifizierung von Werken von P. Siefert).

Wir haben hier, wie gesagt, nur die Problematik aufrollen, keine Patentlösung bieten, vor allem davor warnen wollen, keine voreiligen Identifizierungen nach altem Muster vorzu-

¹¹ F. Blume, *Eine Tabulaturquelle für M. Prätorius*, Die Musikforschung XV, 1962.

¹² M. Seiffert, *13 Fantastien a 3 für Orgel*, Organum IV, 2, Leipzig 1942; dazu L. Schierning, a. a. O., S. 40.

¹³ Vgl. L. Schierning, a. a. O., S. 40.

nehmen, vor allem aber mit besonderem Nachdruck die Aufmerksamkeit neuerlich auf die hohe Bedeutung von Quellenveröffentlichungen, weit vor den Gesamtausgaben lenken wollen. Denn nur sie vermitteln das wahre und echte Gesicht des Gesamtmaterials und der Spielpraxis des Jahrhunderts.

Zu „Georg Muffats Ausbildungsjahre bei den Jesuiten“ von A. Layer und „Zur Musiksammlung Aloys Fuchs“ von R. Schaal¹

VON HELLMUT FEDERHOFER, MAINZ

A. Layers dankenswerter Nachweis, daß Georg Muffat am 27. November 1674 als Student der Rechte an der Universität Ingolstadt immatrikuliert wurde, wirft neuerlich die Frage auf, wann der Meister nach Wien und Prag gelangte. An letzterer Tatsache selbst ist nicht zu zweifeln, da Muffat im *Florilegium* I ausdrücklich sagt, daß er sich nach seiner durch Kriegsereignisse bedingten Vertreibung aus dem Elsaß „a Vienne en Autriche, a Prague, & enfin ensuite a Salsbourg, & a Passau“ aufgehalten habe.

Leider ist nicht bekannt, wann Muffat Ingolstadt verließ, doch befand er sich bereits 1678 als Organist und Kammerdiener am Hofe des Erzbischofs Max Gandolf von Künburg in Salzburg, so daß nur die Jahre 1675—1678 in Betracht kommen. Licht in diese Frage wirft eine bisher unbeachtet gebliebene Sonate für Violino solo und Basso continuo, die das Musikarchiv Kroměříž (Kremsier) im Autograph verwahrt². Das Werk weist am Schluß den eigenhändigen Vermerk „G. Muffat/Pragae 2. Juli [?]/1677“ auf. Die Monatsangabe ist infolge eines Tintenflecks an der betreffenden Stelle nicht ganz einwandfrei, jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit als Juli zu entziffern. Jedenfalls ist Muffats Aufenthalt in Prag für das Jahr 1677 durch dieses Autograph erwiesen; dessen Überlieferung im ehemals fürstbischöflichen Archiv zu Kremsier, der Residenz der Fürstbischöfe von Olmütz, läßt außerdem den Schluß zu, daß Muffat — gleich Schmelzer³ — in Verbindung mit dem musikliebenden Fürstbischof Karl von Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz stand und vielleicht dank dieser Beziehung nach Salzburg gelangte. Muffat erfreute sich der Gunst Kaiser Leopolds I., was aus der Vorrede zu seinem *Apparatus musico-organisticus* hervorgeht: „*Argentoriatii enim, ubi sub Reverendissimo Capitulo, tunc tibi fidelissimo, organaedi munere fungear, et loco, et officio bellorum iniuria pulsus sub umbra alarum tuarum non tantum patentissimum reperi asyllum, sed et potentissimum ac munificentissimum sensi subsidium*“. Für seinen Wiener Aufenthalt kommt nunmehr praktisch nur die Zeit von 1675—1677 in Betracht. In der Wiener Hofkapelle ist er nicht nachgewiesen worden, was aber seine Verwendung im Hofdienst, z. B. als Lehrer, nicht ausschließt. Auch der Komponist und Theoretiker J. J. Prinner gehörte als Instructor und Kammerdiener der Prinzessin Maria Antonia (1669—1692) der Hofkapelle nicht an⁴. Die neuen Dokumente bestätigen schließlich bestens die Annahme, daß Muffats Ausbildung zu Paris in die Jahre 1663—1669 fällt. Bereits im September 1669 weist ihn Layer als Jesuitenzögling in Schlettstadt (Elsaß) nach, das irrtümlich lange Zeit als sein Geburtsort galt, und ebensowenig kommen die folgenden Jahre für einen Aufenthalt in Paris „pendant six ans“ (*Florilegium* I) in Betracht.

Die genannte Kremsierer Sonate ist das einzige bekanntgewordene Autograph des Meisters, dessen Werke sonst fast nur in Drucken erhalten geblieben sind. Die Zeichnung des Auto-

¹ Mf XV, 1962, 48 ff.

² Einen Mikrofilm verdanke ich durch Vermittlung von Herrn Dr. F. W. Riedel, der mich auf diese Quelle freundlich aufmerksam machte, dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel.

³ P. Neutl, *Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, StMw VIII, 1921, 168 ff.

⁴ Vgl. Artikel J. J. Prinner in MGG.

graphs mit vollem Namen und Datum schließt die Möglichkeit aus, daß es sich um die Abschrift einer fremden Komposition handelt. Vielmehr darf in dem Werk nicht nur Muffats einzige überlieferte Violinsonate, sondern — zufolge der Datierung — auch das einzige vor seiner 1682 zu A. Corelli und B. Pasquini unternommenen Romreise entstandene und noch erhaltene Werk erblickt werden. Die kanzonenhafte Aneinanderreihung von sechs z. T. ineinander übergehenden Sätzen: A (Adagio-Kantilene in dreiteiliger Form a-b-a) — B (fugiertes Allegro) — C (basso ostinato) — D (ausdrucks-gesättigtes Arioso) — C₁ (zuletzt einmündend in einen 11 Takte langen Orgelpunkt) — A₁ (verkürzt) entspricht der italienisch-österreichischen Sonatentradition dieser Zeit, für die gerade der Kremsierer Bestand höchst aufschlußreich ist⁵. Die Anlehnung an die 1664 erschienenen *Sonatae unarum fidium seu violino solo*⁶ von H. Schmelzer wird insbesondere in den Abschnitten C und C₁ deutlich, deren basso ostinato der Violine Gelegenheit zu virtuoser Entfaltung von Dreiklangfiguren- und Passagentechnik unter Beibehaltung derselben Taktmotive gibt. Die spieltechnischen Anforderungen gehen über jene in seinen späteren Werken hinaus. Doch macht Muffat — im Gegensatz zu Schmelzer und vor allem H. I. F. Biber — keinen Gebrauch von Doppelgriffen. Tanzsätze fehlen vollkommen. Am auffallendsten sind im D-Teil häufige enharmonische Verwechslungen, die sich von den harmonischen Experimenten des Früh- und Mittelbarock herleiten und als Ausläufer der *musica reservata* gedeutet werden dürfen.

*

Im Jahre 1959 erwarb ich den Nachlaß des Grazer Komponisten und Musikpädagogen Adolf Doppler (geb. 1. Mai 1850 in Graz, † 30. Dezember 1906 ebenda)⁷. Neben eigenen Kompositionen und Drucken enthält der Bestand zwei kleine Mozart-Autographe und zahlreiche Kopien aus der 2. Hälfte des 18. sowie aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Insbesondere Abschriften von Werken W. A. Mozarts sind stark vertreten, und eine sehr häufig wiederkehrende Schreiberhand hat in der Kopie von KV 450 vermerkt: „*Cadenz zu dem 1sten Stück [sic] des Clavier-Concerts [folgt Incipit] von W: A: Mozart von dem Mozartschen Original-Manuscript copirt von Aloys Fuchs mp. 1836*“. Auf Grund dieser Eintragung nahm ich an, daß es sich um die Hand des bekannten Autographensammlers Aloys Fuchs handelt, bis mich Herr Dr. W. Plath (Augsburg) aufmerksam machte, daß die Abschrift nach einer Fuchs-Kopie, die sich in der Westdeutschen Bibliothek Marburg, Konvolut Mus. ms. 15499 befindet, von vorläufig unbekannter Hand hergestellt wurde, so daß die wörtliche Übernahme des Schreibervermerks eine wohl unbeabsichtigte Täuschung darstellt. Auch dürften sich die von derselben Schreiberhand hergestellten Mozart-Kopien als Abschriften von Fuchs-Kopien entpuppen, was noch der Überprüfung bedarf. Auf diesen Sachverhalt machte ich Herrn Dr. R. Schaal 1961 aufmerksam. Ich bin jedoch nach wie vor der Meinung, daß nicht nur diese Kopien, die nur einen Teil des Doppler-Nachlasses darstellen, sondern auch alle älteren Quellen — einschließlich der beiden Mozart-Autographe — aus dem Besitz von A. Fuchs stammen. Auf einer Mozart-Kopie von KV 196, 18 wird ausdrücklich vermerkt: „*Ex Collectis Al: Fuchis, Nr 158*“, und der Umstand, daß der Doppler-Nachlaß mehrere Mozart-Kopien von der Hand Otto Hatwigs († 18. Nov. 1834)⁸ enthält, dessen Partiturnkopie zu KV 453 in der Westdeutschen Bibliothek Marburg die Eintragung enthält: „*Aus dem Nachlasse des Herrn Otto Hatwig [= autographen Namensvermerk] gekauft von Aloys Fuchis mp. 1834*“, weist ebenfalls auf diesen Überlieferungszusammenhang hin. Die Behauptung, daß in Berlin (Marburg) und Göttweig „*insgesamt etwa 85 Prozent der*

⁵ F. Högl, *Die Kirchensonaten in Kremsier*, phil. Diss., Wien 1926 (maschinenschr.).

⁶ Neudruck von E. Schenk in DTÖ 93, Wien 1958, sowie von F. Cerha, Wien (1958), Univ. Edition.

⁷ H. Federhofer, *Mozartiana in Steiermark (Ergänzung)*, Mozart-Jahrbuch 1958, Salzburg 1959, 109 ff.; ders., *Adolf Doppler, ein Grazer Musikpädagoge des 19. Jahrhunderts*, Siedlung, Wirtschaft u. Kultur im Ostalpenraum, Festschrift zum 70. Geb. v. F. Popelka, Graz 1960, 221 ff.

⁸ Frdl. Mitteilung v. Herrn Dr. h. c. O. E. Deutsch.

gesamten ehemaligen Wiener Sammlung“ von Fuchs vorhanden sind⁹, bedarf noch der Bestätigung, die hoffentlich bald erfolgen wird, zumal R. Schaal mehrfach versichert, daß er seit 1949 eine Monographie über A. Fuchs vorbereitet. Leider enthält Schaals 1955 erschiener MGG-Artikel über A. Fuchs weder eine derartige Mitteilung noch einen Hinweis auf sonstige zahlreiche Fundorte von Beständen aus dem ursprünglichen Besitz von Aloys Fuchs.

Daniel Christoph Vahlkamps Bewerbung um die Küster- und Organistenstelle an der Neustädter Marienkirche zu Bielefeld im Jahre 1750

VON ULRICH WULFHORST, MÜNSTER I. W.

Im September 1750 verstarb der Küster und Organist an der Neustädter Marienkirche zu Bielefeld, Peter Henrich Abt¹. Um das vakante Kirchenamt bemühten sich Daniel Christoph Vahlkamp und drei weitere Bewerber. Vahlkamps Bewerbung löste einen heftigen Streit zwischen dem Kapitel an der Neustädter Marienkirche einerseits, dem Magistrat der Stadt Bielefeld und den Gemeindevorstehern andererseits aus, der erst Monate später höheren Orts bei der Regierung in Minden entschieden werden konnte. Georg Krause erwähnt diese Auseinandersetzung in seiner Dissertation *Geschichte des musikalischen Lebens in der Evangelischen Kirche Westfalens von der Reformation bis zur Gegenwart*². Krause hat, wie sich aus seiner Darstellung erkennen läßt, jedoch nur die Regierungsakte³ gekannt, die aber erst zusammen mit der Akte des Kapitels an der Neustädter Marienkirche⁴ und der Akte der Stadt Bielefeld⁵ ein vollständiges Bild ergibt. Demzufolge bedarf Krauses Interpretation der Richtigstellung und Ergänzung.

Daniel Christoph Vahlkamp, der Vertreter einer für das Ravensberger Land nicht unbedeutenden Küster- und Organistenfamilie⁶, ist der spätere Schwiegersohn des westfälischen Orgelbauers Johann Patroclus Möller (Müller). Vahlkamp arbeitet seit 1758 — soweit bisher nachweisbar — mit Möller gemeinsam im Orgelbau und übernimmt schließlich das Geschäft⁷. Da das über ihn erhaltene Material in einer Dissertation über J. P. Möller⁸ nicht ausführlich behandelt werden kann, soll eine Auswertung hier ihren Platz finden. Darüber hinaus gewährt der Streit um diese Stellenbesetzung einen Einblick in die damaligen Verhältnisse des Küster- und Organistenstandes.

Am 7. September 1750 beschloß das Kapitel an der Neustädter Kirche, die Bewerber für das Organistenamt eingehend zu prüfen⁹. Das geschah am 30. September 1750 in der Neu-

⁹ R. Schaal, *Bemerkungen zur Musiksammlung von Aloys Fuchs*, Mozart-Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961, 234; ferner auch *Mf XV*, 1962, 51.

¹ P. H. Abt ist am 9. 9. 1750 im Alter von 62 Jahren und 7 Monaten gestorben. Kirchenbuch der Neustädter Kirchengemeinde Bielefeld 1732—1783, S. 338, Nr. 7. — Der erste evangelische Küster und Organist auf der Neustadt zu Bielefeld ist Jobst Henrich Abt (1656—1726). Ihm folgt sein Sohn P. H. Abt (1726—1750).

² Diss. Tübingen 1931; Kassel 1932, S. 112—113.

³ Staatsarchiv Münster (StAM): KDK Minden XXXV Nr. 64.

⁴ StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107.

⁵ Stadtarchiv Bielefeld (StAB): Akten A Fach 4 Nr. 3.

⁶ Vgl. W. Kaufmann: *Die Orgeln in Melle und ihre Beziehungen zu Hannover, Herford und Osnabrück*. In: *Osnabrücker Mitteilungen*, 68. Bd., Osnabrück 1959, S. 122.

⁷ 1758/60 vertritt Vahlkamp seinen Schwiegervater beim Domkapitel in Paderborn. 1770—1772 arbeitet Vahlkamp an der Orgel der Neustädter Kirche zu Herford. Im übrigen vgl. R. Reuter: *Johann Patroklus Müller, Westfalens bedeutendster Orgelbauer im 18. Jahrhundert*. In: *Westfalen*, 37. Bd., Münster 1959, S. 260—275. Derselbe: *Art. Johann Patroklus Müller*. In: *MGG Bd. IX*, Sp. 860—862. K. G. Felleiner: *Die Domorgel in Münster*. In: *Der Raum Westfalen*, Bd. IV, 1; Münster 1958, S. 264—265. A. Rump: *Urkundenbelege über den Orgelbau im Kreise Lippstadt*, Diss. (maschinenschr.), Münster 1950, S. 48.

⁸ Von dem Verfasser des vorliegenden Artikels, in Vorbereitung.

⁹ StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 161, Bd. 19, fol. 243 (Kapitelsprotokoll); Nr. 107, fol. 4 (Protokollauszug); — Nr. 161, Bd. 19, fol. 243v (Kapitelsprotokoll); Nr. 107, fol. 8v (Protokollauszug).

städter Kirche unter dem Vorsitz des Konsistorialrates von Heespen und im Beisein einiger Musiker der Stadt Bielefeld. Folgende „Competenten“ werden genannt: Johann Georg David Erdsieck aus Herford¹⁰, Samuel Mikasch „aus Schlesien gebürtig“¹¹, Johann Adolph Petri aus Isselhorst bei Bielefeld und Daniel Christoph Vahlkamp aus Bielefeld¹². Über die Prüfung gibt das Kapitelsprotokoll Auskunft¹³:

„... also wurden dieselben vorhero, quo ad Theoriam Musices separatim examiniret und befunden, daß sie die Fundamenta davon sämtlich verstanden. Demnach übergabe man denenselben 4 Numeros, umb darum auf der Orgel zu loosen; damit von denen Auditoribus niemand wissen möchte, wer von denen Competenten seine Probe ablegete.“

Der Konsistorialrat erklärt die bestandene Prüfung. Über Vahlkamp erfahren wir Einzelheiten aus einem Gutachten des Kantors Siegfried¹⁴:

„... da dann 1. von einem Blat alle Competenten um Theoretis. Gründe der Music befraget sind, so von ihnen wol beantwortet worden. 2. Wurde zum Choral der Gesang: Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ aufgegeben, wobei ich angemercket, daß Mr. Valencamp sich vor den übrigen distinguiert, indem da die andern solch Lied nur aus dem gewöhnlichen Tone D spielten, Valencamp solches auch per transpositionem ex C moll gut herausbrachte, auch ratione praeludiorum vor den andern was voraus hat. 3. War eine Kirchenstücks-Arie beliebt, so ich mit diesen Competenten musicirte, da dann der Generalbass von Mr. Valencamp gleichfalls passabel accompagniret wurde.“

In der Wahl am 26. Oktober 1750 entfallen drei Stimmen auf Vahlkamp und drei Stimmen auf Petri. Zwei Kapitulare enthalten sich der Stimme¹⁵. Inzwischen entbrannte der Streit um Vahlkamp. Die Vorsteher der Bürgerschaft und das Magistratskollegium bestritten zwar nicht Vahlkamps Befähigung für das Organistenamt, lehnten ihn aber wegen seiner Jugend als Küster auf der Neustadt ab. Die Obliegenheiten des Küsters, das Läuten und die in damaliger Zeit so wichtige Bedienung der Kirchenguhr, konnten nach ihrer Meinung von dem jungen Vahlkamp kaum erfüllt werden. Darüber hinaus gehörte zum Küsterdienst¹⁶:

„... Er muß mit dem Prediger zu Frauens gehen, die in Kindesnöten sind und bei solchen Kindtaufen gegenwärtig sein, als welche bekantermaßen bei Leuten von Condition hieselbst im Hause verrichtet werden. Da nun der junge Vahlkamp wegen seiner zarten Jugend dieser Arbeit noch gar nicht gewachsen ist und es der Gemeinde unanständig sein würde, sothane Bedienung durch einen Knaben verwalten zu lassen, ...“

In einem Schreiben an die Regierung wird Vahlkamp näher gekennzeichnet¹⁷:

„... derselbe ist bishero zu Halle auf dem Waisenhaus in die Schule gegangen und ist ein Knabe von 19 Jahren, kleiner Statur und schwächlich von Kräften und Gesichte.“

¹⁰ Von P. H. Abt als „Adjunctus“ vorgeschlagen. StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 1 (Ausfertigung). — Er ist der Sohn eines Küsters und Organisten Erdsieck aus Herford und der Bruder von Abts dortigem Schwiegersohn. Siehe Anmerkung Nr. 17.

¹¹ Bediensteter des Lieutenants von Blankensee. Eingaben für Mikasch durch den Obristen von Blankensee. StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 2–3 (Ausfertigung). KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 2, 2v (Ausfertigung). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 32, 33 (Abschrift).

¹² Sohn des Altstädter Küsters und Organisten Johann Christoph Vahlkamp aus Bielefeld. Mehrere Eingaben J. Ch. Vahlkamps. StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 6–7 (Ausfertigung) und fol. 15–16 (Ausfertigung).

¹³ StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 161, Bd. 19, fol. 244 (Kapitelsprotokoll); Nr. 107, fol. 8 und 9a (Protokollauszug).

¹⁴ StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 30, (31) (Ausfertigung).

¹⁵ StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 161, Bd. 19, fol. 248v (Kapitelsprotokoll); Nr. 107, fol. 27 und fol. 41, 41v (Protokollauszug). KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 47, (58) (Protokollauszug).

¹⁶ StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 11–14v (Ausfertigung vom 3. 10. 1750). KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 49–51v (Abschrift mit kleinen sprachlichen Änderungen). StAB: Akten A Fach 4 Nr. 3, fol. 33–36 (dgl.). — StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 49–53. KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 14–17 (Abschriften vom 30. 10. 1750 mit Ergänzungen).

¹⁷ StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 11–13, 20 (Ausfertigung). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 44–48v (Abschrift). — D. Ch. Vahlkamp wurde am 6. 7. 1731 in der Altstädter Gemeinde zu Bielefeld getauft. Kirchenbuch der Altstadt zu Bielefeld 1728–1753.

Vahlkamp war wahrscheinlich der Anlaß zum Wiederaufleben eines alten Machtkampfes, der das Mitspracherecht der politischen Gemeinde bei kirchlichen Stellenbesetzungen zum Gegenstand hat¹⁸. Zweifellos fühlte sich die Vertretung der Bürgerschaft übergangen, als das Marienkapitel absichtlich weder die Gemeindevorsteher noch den Magistrat informierte. Für das Recht der Vorstellung von drei Kandidaten, „*jus praestandi*“¹⁹ genannt oder genauer „*Presentations-Recht cum voto negativo*“²⁰, d. h. das Einspruchsrecht bei einem unfähigen oder unerwünschten Kandidaten, machen die Vertreter der politischen Gemeinde folgende Gründe geltend:

1. Die „*historia*“ des Pfarrers Hammelmann²¹.
2. Das „*Adjunctions-Patent*“ des Küsters und Organisten P. H. Abt vom 8. Juni 1708²².
3. Aufzeichnungen des Pfarrers Matthias Dreckmann²³ vom 24. Mai 1690.
4. Dem Regierenden Bürgermeister Dr. Plöger werden bei einer Predigerwahl im Jahre 1730 drei Kandidaten benannt. Diese Vorstellung der Kandidaten ist nach Aussage des Kapitels aus „*bloßer Höflichkeit*“ geschehen, da „*per deputatos*“ und nicht „*per nuncium*“.

Die Argumente, die der kirchenrechtlichen Grundlage entbehren, werden in einem umfangreichen Schriftwechsel²⁴ verhandelt. Am 27. Oktober 1750 informiert das Kapitel die Regierung über den Stand der Stellenbesetzung und erbittet Überprüfung der Angelegenheit sowie Ernennung von Petri oder Vahlkamp. In diesem Zusammenhang sind zwei Eingaben Johann Christoph Vahlkamps bei der Regierung aufschlußreich²⁵. Sie zeigen, daß die Eheirat in die Familie Abt bei der Stellenbesetzung eine Rolle gespielt hat. Vahlkamp schreibt an die Regierung²⁶:

„... Nachdem aber in Specie verlauten wil, daß man sonderlich meines Sohnes Jugend und schwächliche Persohn zum Stuchblat brauchen soll, ohngeachtet stadtkundig ist, daß er von der Gegenpartei bloß darum gehoffet wird, weil er sich nicht wie sein Competent entschließen kan, eine von des verstorbenen Organisten Abts Töthern zu heiraten und seine zeitliche Wolfahrt einer unzeitigen Caprice, so mit dem Deckmantel einer christlichen Vorsorge vor Witwen und Waisen bemäntelt wird, aus Not aufzuopfern.“

Den Briefen sind Gutachten über Vahlkamp beigegeben, deren Auswertung nähere Angaben über Vahlkamps Ausbildung und Können erbringt. Der „*Musikus Rakemann*“ urteilt über Vahlkamp²⁷:

„*Da ich auf des Herrn Superintendenten und Decano Althof hiesiges Capituli ad St. Mariam*

¹⁸ Vgl. das „*Instrumentum publicum über des Küsters Jobst Henrich Abts Auflage von wem Er zum Küster und Organisten bestellet sey*“ vom 6. 4. 1693. StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 79–82 (Ausfertigung). KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 89–93, (94) (Abschrift). StAB: Akten A Fach 4 Nr. 3, fol. 17–23v (Abschrift).

¹⁹ StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 72–73v (Konzept).

²⁰ StAB: Akten A Fach 4 Nr. 3, fol. 24–30 (Konzept). StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 34–42, (43) (Ausfertigung). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 62–70 (Abschrift).

²¹ Hammelmann gilt als Reformator von Bielefeld. Vgl. E. Vonhof: *Die evangelische Kirche in Bielefeld*. In: *Das Buch der Stadt Bielefeld*, Bielefeld 1926, S. 146–148. — Die Regierung erklärt Hammelmanns „*historia*“ für juristisch nicht zuständig. StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 105–106 (Konzept vom 9. 12. 1750). Ausfertigung beim Bürgermeister, darum nicht auffindbar. St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 90–91 (Abschrift vom 3. 12. 1750). Eines der beiden Daten kann nicht stimmen.

²² Abschriften im StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 83, 84v. KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 55–56 und fol. 95–96. Abschriften im StAB: Akten A Fach 4 Nr. 3, fol. 2, 2v und fol. 39–40.

²³ Verdienter Prediger des Pietismus, Pfarrer in Bielefeld 1690–1710.

²⁴ Eine vom Verfasser angelegte vollständige Übersicht über den komplizierten Schriftwechsel liegt im Archiv des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Münster vor.

²⁵ StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 23, 32 (Ausfertigung). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 38–40 (Abschrift). — KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 72–74v (Ausfertigung).

²⁶ Vgl. Anmerkung Nr. 25. — Krause hat allerdings die Bedeutung der Eheirat in die Abtsche Familie sowie Vahlkamps Können als Organist überschätzt. Die Ablehnung richtet sich eindeutig gegen den Küster Vahlkamp. Krause, a. a. O., S. 113.

²⁷ StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 26 (Ausfertigung vom 26. 10. 1750).

mit meinen Leuten berufen, die ordentliche Musicprobe derer Competenten, so die Neuenstädter Organisten- und Küsterbedienunge verlangen, mit beizuwohnen, so auch von mir verichtet wurde, und mir Herr Superintendent Althof auf mein Gewissen öffentlich in der Kirche anbefohlen hat, daß ich ein unparteiisch und wahrhaftig Zeugniß geben solte: so attestire hiewit auf mein Gewißen, daß des hiesigen Organisten Herrn Vahlkamps Sohn von denen 4 Competenten bei gehaltener Musicprobe am allerbesten befunden worden, indem er vor andern den aufgegebenen Choral nicht allein gut gespielt, sondern auch transponirt hat und das aufgegebene Kirchenstück, dazu den Generalbaß am besten accompagnirt hat.“

D. Ch. Vahlkamp hat vor seiner Bewerbung um die Bielefelder Küster- und Organistenstelle die Lateinschule der Franckeschen Stiftungen zu Halle besucht, was nicht nur aus dem zitierten Schriftwechsel, sondern auch durch ein Zeugnis des „Inspector scholae latinae Orphanotrophei Wernerus Rodde“ belegt werden kann²⁸. Vahlkamp wird als ein begabter Schüler beschrieben, der seinen Aufgaben nachkommt und auf den man berechnete Hoffnungen setzen kann. Die Dauer des Schulbesuches wird mit „einem Jahr und sechs Monate“ angegeben. Das Zeugnis lautet:

„Daniel Christophorus Vahlkamp Bielefeldia — Guestphalus, annum et sex fere menses in schola latina Orphanotrophei Glauchensis institutus est. Quo quidem tempore omni nihil earum rerum quae ab ingenio iuvene requiruntur, in se desiderari passus est. Assiduus fuit dictisque obsequens discipulus. Admonitionum patiens, data ad expoliendos mores praecepta in suos usus convertere sedulo ac strenue enisus est. Quare non potuimus quin optime semper de eo speraremus. Abiturum iam e schola nostra optimis eum prosequimur votis, Patronisque quorum benigno auxilio in reliqua vita iuvari possit de meliori commendamus.“

In Halle hat Vahlkamp außerdem bei Wilhelm Friedemann Bach Orgelunterricht gehabt, was durch ein „Attestatum“ belegt ist. Über den Unterricht als solchen erfahren wir nichts. In dem schon erwähnten Gutachten Siegfrieds heißt es:

„ . . . wie man denn von diesem Valencamp versichern kan, daß er in Halle bei einem sehr habilen Organisten, Bach, sich exerciret und von demselben ein feines Attestatum mitgebracht hat.“

Dieses Zeugnis lautet²⁹:

„Daß Daniel Christoph Vahlkamp, zu Verwaltung eines Amtes, welches auf Tractirung eines Orgel-Wercks absonderlich ankömmt; nitdt ungeschickt sey; Solches wird hiedurch attestiret. Halle d. 11. Septbr: 1750.

Wilhelm Friedemann Bach.
Direct: Music:

Am 5. November 1750 beordert die Regierung Vahlkamp und Petri nach Minden³⁰, um sie von dem dortigen Organisten der Martinikirche, Meyer, prüfen zu lassen. Meyer erteilt folgendes Urteil:

„Auf Befehl des Herrn Regierungspraesident von Derenthal Excl. habe Vahlkamp aus Bielefeld in der Music examiniret, auch verwichenen Sontag die Probe in der hiesigen Martini Kirche spielen lassen. Da ich dann demselben das pflichtmäßige Zeugnis geben

²⁸ StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 28 (Ausfertigung vom 18.9. 1750). — Es bestanden zwischen Bielefeld und Halle insofern Beziehungen, als A. H. Francke 1705 auf der Kanzel der Neustädter Kirche zu Bielefeld predigte und desgleichen noch zweimal in den darauffolgenden Jahren auf der Kanzel der Altstädter Kirche (I). Vgl. Vonhof, a. a. O., S. 150.

²⁹ StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 27. — Buchstabengetreue Wiedergabe des Textes der Ausfertigung. — Vgl. Krause, a. a. O., S. 112.

³⁰ StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 70, (71) (Konzept). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 58, 59 (Ausfertigung); Nr. 107, fol. 57 (Abschrift).

muß, daß er einen reinen Choral spiele, eine ziemlich fertige Hand hat und einer Orgel als Organist vorzustehen im Stande ist, auch mit den Jahren, weil er Naturel zur Music hat, noch weiter avanciren wird“³¹.

„Auf Ordre des Herrn Regierungspraesidenten von Derenthal habe den Adolph Petri in der Music examiniret und zu dem Ende verwichenen Sonntag beim Gottesdienst demselben die Orgel schlagen lassen, auch befunden, daß selbiger eine Orgel als Organist vorzustehen im Stande ist, indem er sich in Transponirung der Töne und Choral als im Generalbass ziemlich geübet.“ [In der Abschrift: „übet“]³².

Über Vahlkamp und Petri insgesamt urteilt Meyer³³:

„Da mir ab Seiten des Herrn Regierungspraesidenten von Derenthal Hochwohlgeboren aufgegeben worden, die beide Competenten Valenkamp aus Bielefeldt und Petri aus Isselhorst in der Music zu examiniren, so habe darunter die schuldige Folge geleistet und befunden, daß beide sehr schlechten Begriff von der heutigen Music haben und besser wäre, daß selbige eher zu Dorff als Stadtorganisten befördert würden. Doch aber von zwei Übeln eines zu erwehlen, so kommt zwar ersterer dem andern an Geschwindigkeit zuvor; weil er aber im Generalbass, welcher bei denen Kirchenmusic in denen Städten unentbehrlich, noch schlecht bestellet, dieser Petri es aber dem Valenkamp in puncto des Generalbasses zuvortut, . . .“

Die Gutachten geben über Vahlkamps und Petris Qualifikation keine eindeutige Auskunft. Beiden wird das für einen Stadtorganisten jener Zeit notwendige Können nicht bescheinigt. Zweifellos ist Vahlkamp der bessere Spieler, Musikalität und Entwicklungsmöglichkeiten werden ihm zuerkannt. Über die Beherrschung des Generalbaßspieles widersprechen sich bei beiden Kandidaten die Gutachten, allerdings wird in dem wohl entscheidenden Zeugnis vom 17. November 1750, auf das sich vermutlich das Urteil der Regierung stützt, Petri als der bessere Generalbaßspieler erwähnt. Abschließend gibt die Regierung dem Kapitel zur Kenntnis³⁴:

„ . . . Nach anliegenden Attestato des hiesigen wohl erfahrenen Musici und Organisten Meyers sind beide Candidati der vacanten Küster- und Organistenbedienung schlecht; daferne aber ein Stümper angenommen werden solle, hat der Petri den Vorzug. Daferne Ihr nun vermeinet, daß Ihr keinen Bessern kriegen könnet und es nicht besser sei, einen andere Wahl anzustellen, können wir geschehen lassen, daß der Petri angenommen werde.“

Wahrscheinlich beabsichtigte die Regierung mit der nicht weiter begründeten Formulierung „den Vorzug“ eine einfache Lösung des Streites. Dabei spielte die Eignung für das Küsteramt gewiß eine Rolle. Daß in diesem Fall Petri „als ein Mann von 28 Jahren“ dem 19jährigen Vahlkamp überlegen war, steht außer Frage. Das Kapitel erklärte sich ohne Vorbehalt mit dem Vorschlag der Regierung einverstanden und führte Petri am 7. Dezember 1750 nach geleistetem Eid in das neue Amt ein³⁵. Die Regierung schrieb dem Magistrat, Bürgerschaft und Magistrat hätten sich nun mit ihrer „Contradiction zur Ruhe zu begeben“ und könnten ihre Wünsche allenfalls im Petitionsverfahren äußern. Weitere Rechte ständen ihnen bei dieser Stellenbesetzung nicht zu³⁶.

31 StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 79, (80) (Ausfertigung vom 12. 11. 1750).

32 StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 101, (102) (Ausfertigung vom 16. 11. 1750). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 87 (Abschrift).

33 StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 100, 100v, (107) (Ausfertigung vom 17. 11. 1750). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 86, 86v (Abschrift).

34 StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 99, (104) (Konzept). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 85, 88 (Ausfertigung).

35 StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 161, Bd. 19, fol. 251v, 252 (Kapitelsprotokoll). — Petri war bis 1781 Küster und Organist. Am 4. 7. 1781 wird Elanor Friedrich Schröder gewählt. StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 161, Bd. 22, fol. 123, 123v (Kapitelsprotokoll).

36 Vgl. Anmerkung Nr. 21.

Über die Aufteilung der Musiksammlung von Aloys Fuchs

VON FRIEDRICH RIEDEL, KASSEL

Über den Verbleib der Sammlung von Aloys Fuchs in Wien scheinen die Ansichten immer noch geteilt zu sein. Waren sich zwar die älteren Biographen mit Ausnahme von Wurzbach darüber einig gewesen, daß die Sammlung weitgehend verstreut worden sei, meint demgegenüber Richard Schaal¹, sie sei „zum großen Teil in die Königliche Bibliothek Berlin gelangt; ein kleiner Teil wurde von der Stiftsbibliothek Göttweig erworben“. Nachdem diese Ansicht von H. Federhofer und vom Verfasser dieses Beitrages angezweifelt worden ist², hat Schaal kürzlich erneut zu diesem Problem Stellung genommen³ und in der Form von Prozentzahlen Angaben über den Verbleib der Fuchs-Sammlung gemacht; Nachweise mit absoluten Zahlen sind leider nicht beigefügt.

Nun befindet sich unter den noch nicht katalogisierten Beständen des Fuchsschen Nachlasses in der Berliner Staatsbibliothek ein Dokument, aus dem hervorgeht, daß weit mehr Quellen, als bisher angenommen wurde, schon zu Lebzeiten ihres Besitzers, und zwar noch vor den Verkäufen während seiner letzten Krankheit, in andere Hände übergegangen sind. Es handelt sich um ein von Fuchs eigenhändig geschriebenes *Verzeichniß der — an verschiedene Institute u Private überlassenen Duplikate von Autographen Vom Jahr 1820 — 1840 — 1851*.

Diese Liste öffentlicher und vor allem privater Musiksammlungen, von denen manche kaum bekannt sind, sei nachstehend mitgeteilt. Die Namen sind alphabetisch angeordnet, Vornamen, Titel, Stellung und Ort ergänzt, soweit dies nötig und möglich ist. In einer weiteren Spalte wird nach dem von Fuchs angefertigten *Verzeichniß jener Tonkünstler u Kunstfreunde, welche meine Autographen-Sam[m]lung besehen haben*⁴ das Datum genannt, an dem der Betreffende persönlich bei Fuchs gewesen ist. Sofern an Fuchs gerichtete Briefe über Grasnick an die ehemalige Königliche Bibliothek in Berlin gelangt sind, ist dies in der nächsten Spalte vermerkt⁵. Schließlich steht neben der laufenden Nummer des oben genannten Verzeichnisses die Anzahl der Quellen, die Fuchs nach eigenen Angaben der betreffenden Bibliothek oder Privatperson überlassen hat.

¹ Artikel *Fuchs, Aloys* in MGG IV, Kassel-Basel 1955, Sp. 1074 ff., wo alle Angaben über die Sammlung Fuchs korrekt belegt sind, und zwar durch literarische Quellen, nicht auf Grund einer Autopsie des Fuchsschen Nachlasses. So erklärt er sich, daß eine vollständige Übersicht der Sammlung fehlt und einige Gebiete (z. B. die Bach-, Beethoven- und Händel-Kollektionen, vor allem die große Sammlung thematischer Kataloge, aus der nur einer der zahlreichen Haydn-Kataloge genannt ist) nicht erwähnt sind. Allerdings war zur Zeit der Abfassung dieses Artikels die Göttweiger Musiksammlung noch nicht zugänglich, und manche wichtige Teile des Fuchsschen Nachlasses sind in der Berliner Staatsbibliothek bis heute noch nicht katalogisiert worden (vgl. hierzu meinen in Fußnote 2 genannten Aufsatz).

² H. Federhofer, *Mozartiana in Steiermark (Ergänzung)* in Mozart-Jahrbuch 1958, Salzburg 1959, S. 114; F. W. Riedel, *Aloys Fuchs als Sammler Badischer Werke* in Bad-Jahrbuch 1960, Berlin 1961, S. 83—99. — Zu dem letztgenannten Aufsatz seien außer dem von Schaal (vgl. Fußnote 3) bereits richtiggestellten Datum von Fuchs' Dienstantritt in der Hofkapelle (das L. v. Köchel, *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1687*, Wien 1689, S. 97 bereits richtig angibt) noch folgende Errata genannt: S. 88, Fußnote 31, Zeile 6 lies MD MDCCXXXVIII statt MDCCXXXVIII; S. 90, Fußnote 41 lies 91 f. statt 88; Fußnote 43 lies 92 f. statt 89; Fußnote 46 lies 94 statt 90.

³ *Zur Musiksammlung Aloys Fuchs* in Die Musikforschung XV/1962, S. 49—52. Leider teilt Schaal über die Darstellung des Verfassers (a. a. O.) hinaus an neuen sachlichen Angaben lediglich das präzise Datum von Fuchs' Eintritt in die k. k. Hofkapelle sowie Hinweise auf einen Musikalienverkauf an O. Kade und auf den Nachlaß von S. Thalberg mit. Betreffs der Zuverlässigkeit von C. Wurzbach, die Schaal hervorhebt, sei nur vermerkt, daß Wurzbach auch das Geburtsdatum nicht korrekt angibt, sondern stattdessen den wahrscheinlichen Tauftag (vgl. Bad-Jahrbuch 1960, S. 84). Das Geburtsdatum ist bei Schaal (MGG) auch nicht nach Wurzbach angegeben, sondern nach Pohl (Artikel *Fuchs, Aloys* in Grove's Dictionary), zu dessen Angaben über den Fuchsschen Nachlaß Schaal nicht Stellung genommen hat.

⁴ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ohne Signatur.

⁵ Es ist nur die Anzahl der ursprünglich über Grasnick an die Berliner Bibliothek gelangten Briefe berücksichtigt, nicht die eventuell später aus anderen Nachlässen hinzugekommenen.

Name (Titel, Stellung)	Ort	Besuch bei Fuchs	Briefe an Fuchs	Ifd. Nr.	Anzahl der Quellen
k. k. Hofbibliothek	Wien			1	113
Musikvereinsbibliothek	Wien		}	2	157
Mozarteum	Salzburg			24 ⁷	58
Museum Mozartianum in der Hofbibliothek	Prag			60	47
Musikverein	Karlsbad			12	6
André, Anton	Offenbach	1837		59	37 ⁸
Barfuß, P. V. (Pfarrer und Chor- meister an St. Stephan)	Wien	1832	14	48	8
Bermann, Moritz (Kunsthändler)	Wien	1836, Aug. 1847, 28. 8.	5	46	3
Bermann, Sigmund (Buch- und Kunsthändler)	Wien			6	93
Bottée de Toulmon, Auguste	Paris			47	3 ⁹
Bull, Ole (Violinvirtuose)	Bergen (Norwegen)	1838		27	14
Castelli, Ignaz Franz (k. k. Hoftheaterdichter) ¹⁰	Wien			45	1
Marquis de Chateaugirond (Charge d'Affaires)	Paris	1839, Dez.		37	3
Cherubini, Luigi	Paris			20	2
Dehn, Siegfried Wilhelm	Berlin	1841, Aug.	36 ¹¹	26	14
Dessauer, Joseph (Komponist) ¹²	Mailand, Rom, Wien			54	11
Baron Doblhof-Dier, Carl	Wien			16	3
v. Eder, Beamter	Wien			18	9
v. Falkenstein, Carl (Hofbibliothekar)	Dresden		14	25	7
Fischhof, Joseph (Pianist) ¹³	Wien	1834	25 ¹⁴	57	121
Marquis de Flérs (Fleur)	Paris	1843, 29. 7.	3	24	7
Frank, Alfred Ritter von	Wien	1838	12	32	6
Ganz, Moritz (Violoncellist) ¹⁵	Berlin	1843, Dez.		13	29
Gaßner, Ferdinand Simon (Hofmusikdirektor)	Karlsruhe	1842, 14. 9.	35	36	13

⁶ Diese Summe ist spezifiziert in: 31 Musikalien, 20 Musikbücher, 150 Autographe und weitere 39 Musikalien.

⁷ Briefe von Dr. Franz v. Hillebrandt, dem Sekretär des Mozarteums.

⁸ Hier wie auch beim Mozarteum handelt es sich um Musikalien allgemeiner Art, nicht bloß um Autographe.

⁹ Weitere an S. Bermann abgegebene Musikalien sind auf einer besonderen Liste verzeichnet.

¹⁰ Vgl. Mendel-Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1870—1883.

¹¹ Die Korrespondenz zwischen Fuchs und Dehn ist nahezu vollständig erhalten. Dehns Briefe befinden sich in Berlin, die Briefe von Fuchs wurden zusammen mit anderen Teilen des Nachlasses von S. W. Dehn vor einiger Zeit aus Privatbesitz von der Westdeutschen Bibliothek, Marburg, erworben. Herrn Direktor Dr. M. Cremer sei für die leihweise Überlassung an den Verfasser bestens gedankt.

¹² Vgl. Mendel-Reißmann, a. a. O.

¹³ Über Fischhofs Nachlaß vgl. Bach-Jahrbuch 1960, S. 87, Fußnote 27.

¹⁴ Nebst zwei Beilagen.

¹⁵ Vgl. Mendel-Reißmann, a. a. O.

Name (Titel, Stellung)	Ort	Besuch bei		Anzahl	
		Fuchs	Briefe an Fuchs	ld. Nr.	der Quellen
Dr. Gwinner (Senator)	Frankfurt		6 ¹⁶	35	11
v. Haast, J. F.	Frankfurt	1851, 28. 1.	19	56	17
Baron Hahn, Edmund				22	2
Heckel, Ferdinand (Kunsthändler)	Mannheim	1840, Juli		38	4
		1850, Juni			
Herold, Dr. Anton	Wien	1841, Okt.		23	2
Hirsch, Dr. Rudolf (kais. Hofsekretär, Liederkomponist) ¹⁷	Wien	1851, 12. 1.	1	39	6 ¹⁸
v. Lacroix (Oberstleutnant)	Wien	1846, 25. 8.	1 ¹⁹	5	28
		1851, 6. 3.			
Landsberg, Ludwig (Pianist)	Rom	1837	3 ²⁰	8	9
v. Löwe (k. k. Hofschauspieler)	Wien	1838		19	3
Dr. Lorenz (Arzt)	Wiener- Neustadt	1850, 9. 2.		50	1
		—, 1. 6.			
Lortzing, Albert ²¹	Wien			21	1
Abbate Massangelo-Massangeli	Neapel		5 ²²	3	71
Mendelssohn-Bartholdy, Felix ²³	Leipzig	1830, Juli		44	3
Müller, Adolf (Kapellmeister)	Wien	1840, 3. 10.	27	28	63
Baron Paumann	Wien			31	6
v. Petter, Gustav (Landständekassabeamter)	Wien		1	4	39
Poelchau, Georg	Berlin	1828	45 ²⁴	11	10
v. Preyer, Gottfried (k. k. Vizehofkapellmeister)	Wien	1845, 11. 11.		34	19
Proske, Karl (Kanonikus)	Regensburg	1850, Mai		55	6
Reichardt, P. Gottfried OSB (Subprior) ²⁵	Stift Göttweig	1852, 8. 9.		40	25
Reichel, Adolf (Komponist)	Berlin	1843, 2. 2.		53	2
Rietz, Julius (Kapellmeister)	Leipzig	1851, 30. 6.		51	1
Roner v. Ehrenwerth (Gubernialrat)	Venedig	1840, Aug.	6	7	13
		1846, 17. 8.			
Lord Russel, Otto	London	1846, 24. 6.		14	48
		—, 15. 8.			
Santini, Fortunato (Abbate)	Rom		14	29	76

¹⁶ Nebst fünf Beilagen.

¹⁷ Vgl. Mendel-Reißmann, a. a. O.

¹⁸ Nebst zwei Porträts.

¹⁹ Nebst einer Beilage.

²⁰ Nebst zwei Beilagen; die Sammlung Landsberg gelangte später in die Berliner Staatsbibliothek.

²¹ Lortzing weilte anlässlich der Uraufführung seines *Waffenschmied* (30. 5. 1846) in Wien. Fuchs hat seinen Besuch nicht notiert.

²² Ferner fünf Briefe von dessen Agenten Firtsch, der zugleich Sekretär des österreichischen Gesandten Fürst Schwarzenberg in Neapel war.

²³ Vgl. E. Hanslick, *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Aloys Fuchs* in *Deutsche Rundschau* 57, 1888 (s. Schaal, a. a. O. S. 51 f.).

²⁴ Die Deutsche Staatsbibliothek Berlin besitzt außerdem 35 Briefe von Fuchs an Poelchau (aus Poelchaus Nachlaß).

²⁵ Fuchs schreibt versehentlich *Rieger*; über die Korrespondenz zwischen Fuchs und P. Gottfried Reichardt vgl. F. W. Riedel, *Aloys Fuchs und seine Beziehungen zum Stift Göttweig* in *Aus der Heimat, Kulturbeilage zum Amtsblatt der Bezirkshauptmannschaft Krems* 1/1962 (mit Abdruck der wichtigsten Briefstellen).

Name (Titel, Stellung)	Ort	Besuch bei		Anzahl	
		Fuchs	Briefe an Fuchs	der lfd. Nr.	Quellen
Schumann, Clara ²⁶	Leipzig			41	6
Teschner, Gustav Wilhelm ²⁷	Berlin	1851, 22.	9.	33	5
Thayer, Alexander Wheelock	Harvard (USA)	1851, 17.	5.	49	1
Gräfin Thurn, Serafine (geb. Comtesse de Grazia)	Wien, Görz	1845, 11.	11.	10	45
v. Titze, Marie				42	4
Dr. Ullram (Advokat)	Brünn			2	17
v. Usteri	Zürich			3	2
Watts (Sekretär des philharmo- nischen Konzerts)	London			2	15
v. Zäch, Joseph	Wien			2	43
Zimmermann, Pierre Joseph	Paris			1	30
Guillaume (Komponist, Pianist) ²⁸					6
					1588

Die hier dargestellte Verteilung von fast 1600 Quellen auf 59 öffentliche und private Bibliotheken kann wohl mit Recht als „Verstreung“ bezeichnet werden. Dabei handelt es sich in diesem Falle größtenteils nur um Autographe. Zwar dürfte die Anzahl der durch Fuchs' Hände gegangenen und mit seinen Attestationen versehenen Autographe²⁹ weit über 2000 Stück gelegen haben. Aber der „Stamm“ der Eigenschriften, die er — von laufenden Veränderungen abgesehen — ständig in seiner Sammlung behielt, betrug um 1850 etwa 1400, nahm später jedoch wieder ab. Gegenüber der Zahl 1428 im *Namensverzeichnis jener Komponisten von welchen Autographe meiner Sammlung seit 1. Septbr. 1850. zugewachsen sind*³⁰ verzeichnet Fuchs im Autographenkatalog von 1853 nur 1375 Nummern, von denen jedoch 174 wieder ausgestrichen sind³¹. Schaal macht darauf aufmerksam, daß Fuchs „zum Teil jeweils mehrere Werke eines Autors“ unter einer Nummer verzeichnet³². Allerdings handelt es sich bei diesen an zweiter Stelle genannten Eigenschriften fast immer um Briefe, Stammbuchblätter, Gesuche, Quittungen, Exlibris oder bloße Unterschriften³³, die Fuchs nachträglich jedoch wieder aus dem Verzeichnis eliminiert hat. Überhaupt bestand die Fuchssche Autographensammlung keineswegs nur aus Musikerautographen, sondern umfaßte auch eigenhändige Schriftstücke oder Namenszüge von historisch berühmten Persönlichkeiten wie Kaiser Karl VI., Kaiserin Maria Theresia, einigen preußischen Königen und sogar von Kaiser Maximilian I.³⁴

²⁶ Robert Schumann hatte Fuchs im Jahre 1838 besucht.

²⁷ Vgl. Mendel-Reißmann, a. a. O.; Teschners Musiksammlung befindet sich in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin.

²⁸ Vgl. Mendel-Reißmann, a. a. O.

²⁹ Da Fuchs sich trotz seiner Kennerschaft auf dem Gebiet musikalischer Handschriftenkunde des öfteren geirrt hat, sind seine Attestationen von Autographen mit Vorsicht aufzunehmen. Viele konnten mittlerweile als bloße Kopien identifiziert werden.

³⁰ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. K 317.

³¹ Ebenda; auffallend ist, daß unter Mozart nur noch Briefe und Skizzen zu den Opern verzeichnet sind; doch sind auch diese ausgestrichen. Fuchs schein also sämtliche Mozartautographe schon zu Lebzeiten abgegeben zu haben.

³² A. a. O., S. 51. Leider gibt Schaal nicht an, auf welchen der Fuchsschen Autographenkataloge er seine Angaben stützt. In dem erwähnten Katalog Mus. ms. theor. K 317 sind bei 104 Nummern jeweils zwei, bei zwölf Nummern mehr als zwei Quellen verzeichnet. Dadurch ergeben sich insgesamt nicht viel mehr als 1600 Quellen.

³³ Fuchs hatte die für die heutige Quellenforschung höchst unangenehme Angewohnheit, Titelblätter, auch Teile derselben oder autographe Namenszüge aus Drucken und Manuskripten auszuschneiden, und als Albumblätter aufzuziehen oder gar in andere Quellen einzukleben, in die sie gar nicht gehören. So findet man heute Teile von zusammengehörenden Quellen auf verschiedene Bibliotheken verstreut.

³⁴ Im Faszikel XXXV seiner Autographensammlung verwahrte Fuchs *Autographe hoher Personen*.

Die Zahl der sonstigen Musikalien, die Fuchs an andere Sammlungen abgab, ist weit höher als die der Autographe. Poelchau erhielt den größten Teil der musikalischen *Austriaca* für seine Sammlung von Fuchs. Annähernd feststellbar ist auch die große Menge der an Siegfried Wilhelm Dehn überlassenen Musikalien und Bücher³⁵. Der Kreis der im obigen Verzeichnis genannten Namen erweitert sich noch beträchtlich, wenn man die Fuchssche Korrespondenz hinzuzieht. Neben dem Wiener Bekanntenkreis wären an namhafteren auswärtigen Sammlern u. a. Luigi Rossi, Richard Wagener (Marburg), Carl Geißler, Carl Ferdinand Becker, Adolf Müller und der von Schaal³⁶ bereits erwähnte Otto Kade wie auch die Chorregenten oder Bibliothekare der Stifte Kremsmünster³⁷ und Melk zu nennen, die alle mehr oder weniger umfangreiche Musikalien- oder Bücherbestände durch Schenkung oder Tausch von Fuchs erhielten.

Von bedeutenden Musikwerken aus seiner Sammlung oder aus anderen Wiener Bibliotheken pflegte Fuchs Sparten oder Abschriften anzufertigen, die er zum Teil an seine Sammlerkollegen abgab. Nicht selten sind diese Manuskripte jedoch von seinem Kopisten geschrieben, den er bis an sein Lebensende beschäftigte³⁸. Da Fuchs in diesen Kopien häufig die Überschriften, Texte, Akkoladen und Schlüssel zumindest auf der ersten Seite selbst geschrieben hat, werden diese Manuskripte zuweilen als seine Eigenschriften angesehen³⁹.

Wie der Verfasser schon an anderer Stelle ausgeführt hat⁴⁰, geben die zahlreichen Kataloge der Fuchs-Sammlung kein zuverlässiges Bild über den tatsächlichen Besitzstand. Wie Fuchs in einem Brief an den Göttweiger Subprior P. Gottfried Reichardt OSB schreibt⁴¹, war er in seinen späteren Lebensjahren nicht mehr dazu gekommen, seine Sammlung korrekt zu ordnen und zu katalogisieren. Die während seiner letzten Krankheit angefertigten Verzeichnisse sind Torso geblieben. Viele Musikdrucke und Manuskripte sind in den erhaltenen Katalogen nicht erwähnt, obwohl sie seinen Besitzvermerk oder Eintragungen von seiner Hand enthalten. Genaue Zahlen über den Umfang der einstigen Sammlung lassen sich daher auf Grund der Kataloge nicht angeben. Bei der Durchsicht der Magazine in den öffentlichen Bibliotheken (sofern Fuchsiana dorthin gelangt sind) zeigt sich oft ein anderes Bild.

Die Aufteilung der bei Fuchs' Tod noch vorhandenen Bestände nebst Hinweisen auf die wichtigsten heutigen Fundorte hat der Verfasser an anderer Stelle skizziert⁴². Daß die Sammlung „zum großen Teil“ in die Königliche Bibliothek in Berlin gelangte, wie es im MGG-Artikel heißt, ist unrichtig. Der Berliner Musiksammler Friedrich August Grasnick, der durch Nottebohms Vermittlung mit Fuchs in Verbindung getreten war und ihn am 13. September 1849 in Wien besuchte, kaufte zwar einen großen Teil der Sammlung⁴³.

³⁵ Vgl. Fußnote 11. Soweit aus der erhaltenen Korrespondenz zu ersehen ist, erhielt Dehn über hundert Objekte von Fuchs.

³⁶ A. a. O., S. 50.

³⁷ Vgl. A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel-Basel 1956, S. 660 ff.

³⁸ In einem Brief vom 22. Februar 1853 an P. Gottfried Reichardt (Stift Göttweig) schreibt Fuchs ohne Angabe des Namens: „Ich habe durch 20 Jahre hindurch einen sehr braven verlässlichen Copisten beschäftigt mit Copialien fürs Ausland — allein ich mußte eben v. J. eine ähnliche Zumuthung [nämlich die Anfertigung von Kopien musikalischer Quellen aus den Wiener Bibliotheken] eines Freundes aus Berlin geradezu abschlagen — wozu noch der Umstand kam, daß mein Copist nunmehr 76 Jahr alt u. stok blind geworden ist — und ich mir in ganz Wien keinen plausiblen — verlässlichen Copisten aufzutreiben wüßte, den [sic] man oft die kostbarsten Originale anvertrauen muß!“

³⁹ Dazu gehören auch die im Besitz von H. Federhofer (vgl. dessen in Fußnote 2 genannten Aufsatz) befindlichen Manuskripte, die gewiß auch größtenteils aus der Sammlung Fuchs stammen.

⁴⁰ *Die Bibliothek des Aloys Fuchs* in Gedenkschrift für Hans Albrecht, Kassel-Basel 1962.

⁴¹ 9. Januar 1853 (vgl. Fußnote 25).

⁴² *Bach-Jahrbuch* 1960, S. 86 ff.

⁴³ Vgl. das Verzeichnis von Grasnicks Nachlaß im *Bach-Jahrbuch* 1960, S. 87, Fußnote 26. Man muß jedoch beachten, daß hierin nicht nur Quellen aus der Fuchs-Sammlung, sondern auch die übrigen Objekte aus der Grasnick-Sammlung aufgeführt sind. Über die nach Berlin gelangten Nachlässe vgl. K.-H. Köhler, *Die Musikabteilung in Deutsche Staatsbibliothek 1661—1961*, Leipzig 1961, S. 241—274. — Neuerdings teilt mir Herr Helmut Kellmann, Toronto, dankenswerterweise mit, daß sich ein Teil des Fuchs-Nachlasses im Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique zu Montreal (Canada) befindet.

Doch rein quantitativ steht diesem Fonds die bisher wenig bekannte und daher irrtümlich als „kleiner Teil“ bezeichnete Göttweiger Fuchs-Sammlung kaum nach. Sie umfaßt ca. 400 Theoretica und ca. 850 Musikalien⁴⁴. Darunter befinden sich die Bach-, Beethoven-, Gluck-, Händel- und Haydn-Kollektionen sowie die Sammlung der Musik für Tasteninstrumente mit mehreren Raritäten und Unikaten in ziemlicher Vollständigkeit. Dank der freundschaftlichen Beziehungen zwischen Fuchs (der im letzten Jahr vor seinem Tode im Stift zu Gast gewesen war) und dem Göttweiger Subprior und Bibliothekar P. Gottfried Reichardt OSB ist dieser große Quellenbestand geschlossen erhalten geblieben, wengleich einige Kriegsverluste zu beklagen sind⁴⁵.

Wie der Verkauf der Objekte nach Fuchs' Tod im einzelnen vor sich gegangen ist, konnte noch nicht sicher ermittelt werden. Offenbar ist Joseph Fischhof der Witwe beim Ordnen des Nachlasses behilflich gewesen. Eintragungen von seiner Hand finden sich nämlich in dem von Fuchs angefertigten thematischen Verzeichnis der Werke von W. A. Mozart⁴⁶ auf S. 150 ff. Dort heißt es: „*Folgende interessante Zugaben sind mit dem Verkauf der Mozart-Sammlung verbunden: . . .*“ Es folgen 31 Titel, zumeist Bücher und Aufsätze über Mozart, aber auch Musikalien, darunter einige autographe Skizzen (z. B. zu den letzten Opern) sowie zahlreiche Abschriften von eigenhändigen Entwürfen und Skizzen Mozarts, ferner Kopien der Briefe Leopold Mozarts an Lorenz Hagenauer sowie André's Kataloge. Auch dieser Bestand ist nicht geschlossen erhalten geblieben. Einige Objekte sind im Stift Göttweig vorhanden. Die in Thalbergs Besitz gelangten Autographe müßten an Hand des gedruckten Nachlaßkatalogs nachweisbar sein⁴⁷. Es wäre auch noch zu klären, welchen Anteil der Fuchs-Sammlung der Augsburger Antiquar Fidelis Butsch erhielt, mit dem Fuchs in seinen letzten Lebensmonaten in reger Korrespondenz stand⁴⁸. Doch dürften diese Objekte recht bald zum Verkauf gelangt sein^{48a}. Noch heute tauchen hin und wieder Quellen aus der Fuchs-Sammlung im Antiquariatshandel auf⁴⁹. Mögen das Stift Göttweig und F. A. Grasnick auch die größten Anteile der Fuchs-Sammlung erstanden haben, so bilden die an zahlreiche andere Sammlungen übergangenen Quellen zusammen einen nicht minder großen Bestand, wie die obige Tabelle zeigt⁵⁰.

44 Ein Teil des Bestandes wurde vom Verfasser im Auftrage des Hochwürdigsten Herrn Abtes Wilhelm Zedinek OSB nach der kriegsbedingten Verlagerung erst endgültig aufgestellt. Der Katalog erscheint in einzelnen Abteilungen: Das Verzeichnis der Bach-Quellen im Bach-Jahrbuch 1960, S. 91—99; der vollständige Katalog der Theoretica in der Gedenkschrift für Hans Albrecht (vgl. Fußnote 40); die weiteren Abteilungen in Vorbereitung.

45 Vgl. Fußnote 25.

46 Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. Kat. 700.

47 Vgl. Schaal, a. a. O. S. 51, wo allerdings die Fuchsiana nicht angegeben sind.

48 Vgl. den in Fußnote 25 zitierten Aufsatz, ferner C. F. Pohl, Artikel *Fuchsd's, Aloys* in Grove's Dictionary.

48a Den Nachlaß von Butsch erwarb später der Kanonikus Proske, Regensburg, der auch direkt von Aloys Fuchs Musikalien erhalten hatte (s. o.); vgl. W. Kahl, *Öffentliche und private Musiksammlungen in ihrer Bedeutung für die musikalische Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts in Deutschland* im Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 289 ff.

49 Vgl. z. B. den Auktionskatalog Nr. 558 (1962) von Stargardt, Marburg/Lahn, Nr. 672.

50 Die Begriffe *Sammlung Fuchsd's* und *Nachlaß Fuchsd's* werden von Schaal nicht klar auseinandergelassen. In einer neuerdings im Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 233—235 veröffentlichten *Miszelle Bemerkungen zur Musiksammlung von Aloys Fuchsd's* wiederholt Schaal seine Ansichten und meint, daß die nicht in Berlin oder Göttweig, sondern in anderem „*öffentlichen und privaten Besitz befindlichen Stücke . . . zum Teil schon zu Lebzeiten Fuchsd's aus dessen Sammlung ausgeschieden worden*“ sind und „*daher nicht zu den aus dem Nachlaß stammenden Werken gerechnet werden*“ können. Diese neue Deutung führt allerdings zu der Konsequenz, daß man alle Privatsammlungen auf die im Nachlaß der Besitzer befindlichen Stücke reduzieren müßte. Es interessiert aber vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen weniger, welchen Bestand Kiesewetter, Poelchau, Fischhof, Landsberg oder viele andere bedeutende Sammler und Musiker hinterlassen, sondern welche Werke sie gesammelt, kopiert und studiert haben. Zudem gibt es kaum eine Musiksammlung, deren Stücke so deutlich ihren einstigen Besitzer verraten, wie die Fuchsd'sche. Weit mehr als andere Sammler hat Fuchs, oft auf eine etwas merkwürdige Weise, den Quellen durch Einbände, Titeletiketts und Notizen den Stempel seiner Persönlichkeit aufgeprägt. Man würde ihn daher zum bloßen Antiquar herabwürdigen, wollte man seine Sammlung auf den Nachlaß reduzieren. Aber selbst dann wäre noch der Beweis zu erbringen, daß nur 15% nicht nach Berlin und Göttweig gekommen sind. Erst wenn Schaal konkrete und quellenmäßig belegte Ergebnisse seiner Studien über die Fuchs-Sammlung (über die er bisher leider keine Mitteilung gemacht hatte) vorgelegt hat, wird eine sachliche und fruchtbare Fortführung der Diskussion möglich sein.

15. Jahreskonferenz des International Folk Music Council in Gottvaldov / Tschechoslowakei, 13. bis 21. Juli 1962

VON BENJAMIN RAJECZKY, BUDAPEST

Das im Jahre 1947 gegründete IFMC, eine Affiliation des Internationalen Musikrates (UNESCO), folgte im Jahre 1962 der Einladung der Ethnographischen Gesellschaft der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, die gemeinsam mit dem Ministerium für Erziehung und Kultur, den akademischen musikwissenschaftlichen Instituten sowie dem Tschechoslowakischen Komponistenverband die Betreuung der Jahreskonferenz übernahm. Die Wahl eines der großen Industriezentren der ČSSR hatte den Grund, daß in der benachbarten Strážnice, in einer Landschaft lebendiger Folklore, alljährlich große Tanz- und Trachtenfeste abgehalten werden.

Mit über 250 Teilnehmern aus 25 Ländern war dies das bisher größte Zusammentreffen des Councils, das die traditionellen Züge seiner Organisation auch diesmal nicht verleugnen wollte: es versammelte streng wissenschaftlich arbeitende Ethnomusikologen und auf die Bewahrung und Verbreitung echten Volksmusik- und Volkstanzgutes abzielende Praktiker, um den ersteren die so wichtige Lebensnähe, den letzteren aber die ebenso unentbehrliche wissenschaftliche Grundlage zu sichern. Tief empfunden wurde dieses Einheitsmoment in der Anwesenheit des neuen Präsidenten Z. Kodály, der gleich seinen Vorgängern, R. Vaughan Williams und J. Kunst Wissenschaft, Kunstschaffen und weite erzieherische Absichten in seinem Lebenswerk zu vereinigen weiß.

Das Programm der Konferenz war mit Vorträgen etwas überladen. Das IFMC steht offenbar auch vor dem Problem, das die IGMW schon verschiedentlich zu lösen versucht hat. Ein wichtiger Schritt zur Lösung wurde mit der Errichtung einer Volkstanzkommission (Leitung: F. Hoerburger) getan. Die seit Jahren im Programm auftauchende enger gefaßte Thematik erwies sich auch diesmal als wenig wirkungsvoll: eben die vorgeschlagenen Themen (1. Vokaler und instrumentaler Stil, 2. Tradition und Neuformung) fanden in den Vorträgen am wenigsten Anklang. Das erste wurde von L. Kiss (Budapest) und D. Holý (Brünn) mit instruktiven Beispielen bzw. auf das Methodische hin, letzteres mit besonderem Erfolg in W. Rhodes' (New York) Referat *North American Indian music in transition* behandelt. J. Markl's und V. Karbusický's (Prag) Vortrag über *Die Tradition und Neugestaltungen in der tschechischen Volksmusik* blieb ohne Debatte, da schon in den Konferenzen von Sinaia (1959) und Quebec (1961) offenbar wurde, daß einerseits der in der 1. Basler Konferenz von W. Wiora definierte Begriff „Volkslied“ von manchen in den Ostländern nicht als zeitgemäß empfunden wird, andererseits aber die Spontaneität des „Neuen“ im Osten für die meisten Konferenzteilnehmer des Westens fraglich bleibt. Mehr Möglichkeit zum Gedankenaustausch boten zwei Sonderbesprechungen über die Rolle der Volksmusik im modernen Stadtleben, von der Akademie der Wissenschaften angeregt. Hier konnte L. Vikár (Budapest) auf die ungarischen Versuche hinweisen, das Musikleben einzelner Familien und Restaurants (ein Unternehmen von B. Sárosi) einer monographischen Untersuchung zu unterwerfen, um zuerst den Boden des „Neuen“ wissenschaftlich zu erfassen.

Die meisten Referate wurden von einzelnen Gesangstypen oder Stilen angeregt. So behandelte J. Gippius (Moskau) den *langgezogenen Gesang*, prosodischen Akzent und Verstechnik; W. Suppan (Freiburg i. Br.) eine wertvolle seltene *deutsche Klageliedmelodie aus Siebenbürgen*; H. Yurchenko (New York) *Survivals of Prehispanic Music in Mexico*; L. Levi (Jerusalem—Rom) *traditionelle liturgische Musik*; A. Elščeková den *mehrstimmigen Gesang in der Slowakei*. Einige Beiträge, einander glücklich ergänzend, lieferten wertvolle Aufschlüsse über Mehrstimmigkeitsformen wie Sekundenparallelen und Konsonanzerweite-

rung: D. Stockmann (Berlin): *Vokalstil der Südalbanischen Čamen*; R. Petrović: *Gesangstile der Zlatibor-Gegend*; N. Kaufman (Sofia): *Bulgarische mehrstimmige Lieder*; V. Vodušek: *Slovenisch-italienische Sammlung in Resia*. Ebenso willkommen waren die eingehenden Darstellungen des *Aksak-Rhythmus* von E. Stoine (Sofia) und H. B. Yönetken (Istanbul). Entferntere Gebiete untersuchten J. Stanislav (*Kongomusik-Aufnahmen der Akademie in Prag*) und T. Nikiprovetzky (Paris); letzterer gab ein klargezeichnetes Bild des *Zauberers und seiner Musik im Gesellschaftsrahmen Senegals*.

Auf dem Gebiet der Instrumentenkunde und Instrumentalmusik wird das Interesse stark angeregt durch das unter den Auspizien des Councils von E. Emsheimer (Stockholm) und E. Stockmann (Berlin) in Arbeit genommene Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Nach Stockmanns Vortrag *Zur Technologie der Volksmusikinstrumente*, der rege Diskussion auslöste, berichtete L. Picken über *die Technologie der türkischen Langlaute*, einen Teil seiner eingehenden Studien über das Instrument. L. Leng (Preßburg) steuerte zum Thema mit einem vortrefflichen Film über *die Herstellung der slovakischen Flöte und Fajera* bei. J. Markl's lebendige Vorführung *der böhmischen Dudelsackmusik*, sowie B. Sárosi's (Budapest) klar gezeichnetes Bild *vom ungarischen Volksmusikanten*, der gerne mehrere Instrumente spielt, wies auf das Verhältnis von Instrument und Spieler bzw. Umgebung hin. V. Hadžimanov besprach *das mazedonische Saiteninstrument avotelnik* und seine Musik.

Auf die Notwendigkeit einer eigenen Tanzsektion deuten auch die Zahl und Thematik der diesbezüglichen Referate hin. *Die Probleme der vergleichenden Tanzforschung* ließ K. Petermann (Delitzsch) überschauen; E. Pesovár und Gy. Martin (Budapest) gaben eine systematische Übersicht der ungarischen Tänze; R. Pinon (Liège) untersuchte den *Sieben-sprung* mit historisch-philologischer Methode; einzelne *tschedische und slovakische Tanztypen* analysierten Z. Jelinková (Brno), H. Laudová (Prag), S. Tóth und K. Ondrejka (Preßburg). Eine historische Übersicht der *ost- und mitteleuropäischen jüdischen Tänze* brachte D. Lapon (New York); *Neuerscheinungen auf dem Gebiete des bulgarischen Volkstanzes* registrierte R. Katarova (Sofia), und mit Vorführung *archaischen Gutes bei den Umgesiedelten* machte sich verdient G. Kadman (Tel Aviv). Auf eine für die zukünftige Volkstanzforschung bedeutende Tätigkeit der Sektion dürfen wir auf Grund der von Hoerburger eingeleiteten Diskussion hoffen; das bestätigen auch die vorgebrachten Vorschläge (Internationales Jahrbuch für Volkstanzforschung; Gründung eines Archivs für Volkstanzfilme).

Eine theoretische Zusammenfassung wurde nur von V. Beljajev (Moskau) geboten (*Gestaltung der volksmusikalischen Tonsysteme Europas*) — ein Umstand, der dem zurücktretenden Vizepräsidenten A. Marinus (Brüssel) Veranlassung bot, die Mitglieder zu Überschau, Vergleich und Synthese aufzumuntern. Gewiß, ein willkommenes Wort, das aber die überaus dringende Aufgabe: sammeln, was noch zu sammeln ist, gar nicht unzeitgemäß macht. Hat doch eben Z. Kodály und die ungarische Gruppe auf die neue, in europäischen Ländern vielleicht letzte Möglichkeit hingewiesen, mit Hilfe von Tonbandaufnahmen die vergleichende Untersuchung der Klagelieder durchzuführen. — Der Berichterstatter möchte auch um die historischen Gesichtspunkte besorgt sein; seiner Meinung nach wird es im IFMC noch eine Weile brauchen, bis die Betrachtungsweise einiger führender Mitglieder vollständig durchdringen kann.

In der Generalversammlung am 19. Juli hat die Exekutivkommission mit Recht darauf hingewiesen, daß das objektiv größte Hindernis für die Arbeit des IFMC die verschwindend kleine Anzahl der akademischen Lehrstühle für Volksmusikwissenschaft ist. Um so höher ist daher zu schätzen, daß die Laval Universität (Kanada) fünf Mitglieder des IFMC (F. Brasseur, B. H. Bronson, H. Creighton, M. Karpeles und C. Marcel-Dubois) mit dem Titel eines Ehrendoktors ausgezeichnet hat. Es gereichte allen Mitgliedern zur

wahren Genugtuung, daß diese Ehrung auch ihrer unermüdlichen, von echtem Idealismus erfüllten Sekretärin zuteil wurde, eben, als sie an das Zurücktreten denkt. Miss Maud Karples hat der Sache der Volksmusikpflege ein international geachtetes Forum und der Volksmusikwissenschaft durch ihren gelehrten Mitarbeiter L. Picken eine moderne Zeitschrift geschenkt.

Die Gastgeber der Konferenz, Mitglieder der ungeahnt stattlichen und tüchtigen Volksmusikwissenschaftler-Garde der ČSSR aus Prag, Brünn und Preßburg mit K. Vetterl (Brünn) an der Spitze haben eine Atmosphäre der Freundschaft und des Friedens geschaffen, die die stärksten Eindrücke hinterlassen wird. Das Festival von Strážnice gab allen Teilnehmern einen Vorgeschmack der reichen Volkskunst, welche sie während der Rundfahrt in Südmähren und in der Slowakei voll genießen konnten. Empfänge der akademischen Institute und der Stadt, Konzerte des Tschechoslovakischen Komponistenverbandes und Rundfunks trugen dazu bei, daß die Kürze der Zeit durch die Fülle der Erlebnisse ergänzt wurde. Die Jahreskonferenz 1963 des IFMC wird in Jerusalem abgehalten werden.

Die Authentizität des „Jüngsten Gerichts“ von Dietrich Buxtehude

VON WILLY MAXTON, DORTMUND

In seiner Studie *Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht*¹ beschäftigt sich Martin Geck u. a. mit der von mir 1924 aufgefundenen und 1939 im Bärenreiter-Verlag veröffentlichten Abendmusik *Das Jüngste Gericht*. Seine Ausführungen bedürfen einer eingehenden Erwiderung bzw. Richtigstellung, die leider — infolge Erkrankung — erst jetzt erscheinen kann.

Die Vorlage, die sich in der Universitätsbibliothek Uppsala innerhalb der Düben-Sammlung unter der Signatur Vok. mus. i hdskr. 71 befindet, besteht aus drei Bündeln zu je 10 bzw. 9 Stimmheften. Das Stimmheft der I. Violine des zweiten Bündels ist verschollen, so daß es sich heute nur noch um insgesamt 29 statt 30 Stimmhefte handelt. Die ersten 10 Stimmhefte tragen sämtlich über dem ersten Notensystem links die Bezeichnung „Actus 1“ und rechts die Bezeichnung „Violino 1^{mo}“ bzw. „Violino 2^{do}“, „Violetta 1^{ma}“, „Violetta 2^{da}“, „Soprano 1^{mo}“, „Soprano 2^{do}“, „Alto“, „Tenor“, „Basso“, „Continuo“. (Ebenso „Actus 2“: „Violino 1^{mo}“ fehlt, im übrigen Stimmbezeichnungen wie Actus 1, nur daß die Bratschen nicht als „Violetta“, sondern als „Viola“ bezeichnet sind. „Actus 3“: Stimmbezeichnungen wie Actus 1, Bratschen als „Viola“ bezeichnet.) Es fehlt jeder Titel, sowie jede Autorenangabe.

Die Vorlage kann in Schweden nur Sammlerzwecken gedient haben, nicht aber für eine Aufführung in Frage gekommen sein. Das beweisen folgende Tatsachen:

1. Die zweite Violine schließt gegen Ende des Werkes mit dem Choral „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*“ ab. Trotz eines „*Verte cito*“ enthält die letzte Seite nur leere Notensysteme für den folgenden Orchestersatz und die Schlußarie des Chores (beide in der Partiturausgabe weggelassen).
2. Beide Bratschenstimmen sind im Actus 2 — und nur hier — in allen Stücken, in denen die Bratschen mit den Violinen im Einklang gehen, nur in ganz wenigen Anfangsnoten im Violinschlüssel notiert, dann folgen stets leere Notensysteme, die auszufüllen für eine Aufführung unbedingt notwendig gewesen wäre. Läge die Einsparung im 3. und nicht im 2. Akt vor, dann könnte sie u. U. damit erklärt werden, daß der Kopist bei der Her-

¹ Die Musikforschung XIV, 1961, S. 393 ff.

stellung des Aufführungsmaterials in Zeitnot geraten sei und deshalb die mit den Violinen unisono verlaufenden Bratschen zunächst weggelassen habe. Eine Aufführung aber mit Bratschenverstärkung im 1. und 3. Akt und ohne diese im 2. Akt ist mehr als unwahrscheinlich.

Bei dem engen Verhältnis, das zwischen Buxtehude und Düben bestand, ist es sehr wunderbarlich, daß sich in der Düben-Sammlung keine weiteren Abendmusiken Buxtehudes befinden. Diese Tatsache gibt der auch von Geck vertretenen These Recht, daß die Düben-Sammlung „weitgehend praktischen Bedürfnissen diene“. Die Einmaligkeit der Buxtehudeschen Abendmusiken lag u. a. in ihrem zyklischen Aufbau, der die einzelnen Teile auf mehrere, je nach Größe des Werkes bis zu fünf Aufführungssonntage verwies, wobei die große Pause von 14 Tagen — verursacht durch das Ausscheiden des I. Advents als Aufführungstag — nicht ohne Einfluß auf die Gesamtgestaltung des Textes blieb. Für derartig ungewöhnliche Spezialwerke aber scheint Düben keine praktische Verwendungsmöglichkeit gehabt zu haben, sonst hätte er sich gewiß Abschriften sämtlicher Abendmusiken des von ihm so sehr verehrten Lübecker Meisters herstellen lassen. Für Sammlerzwecke dagegen genügte ihm wahrscheinlich der Besitz nur eines Werkes dieser Gattung, zumal die Kopie bei dem außergewöhnlich großen Umfang erhebliche Kosten verursacht haben muß. Bei der Bewertung einer nur für Sammlerzwecke hergestellten Kopie ist zu bedenken, daß der Abschreiber aus Bequemlichkeit vieles wegläßt, was ihm unwichtig erscheint. Diesem Umstand fiel gewiß nicht nur der Autornamen und der Werktitel, sondern sicher auch noch manches andere zum Opfer, das festzustellen heute in den meisten Fällen nicht mehr möglich ist. Gecks Versuch zu beweisen, daß das *Jüngste Gericht* nicht identisch sei mit Buxtehudes Abendmusik *Das allererschrocklichste und allererfreulichste / nemlich / Ende der Zeit / und Anfang der Ewigkeit / . . .*, stützt sich vor allem auf die Annahme, daß das *Jüngste Gericht* aus drei Akten und nicht aus fünf Vorstellungen bestehe. Dazu sei zunächst grundsätzlich bemerkt, daß die Bezeichnung „Actus“ im norddeutschen Sprachgebrauch der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine viel allgemeinere Bedeutung hat als später in ihrer Bindung an Oper und Oratorium. So sind die drei nur im Textbuch erhaltenen Hamburger Opern Johann Theiles² nicht in „Akte“, sondern in „Handlungen“ eingeteilt. Dagegen ist der zweite Teil seiner Matthäus-Passion (Lübeck 1673) als „Actus 2“ bezeichnet. Man hüte sich also davor, der Verwendung des Wortes „Actus“ in der Vorlage eine allzu bestimmte, etwa an die Oper gebundene Bedeutung beizumessen. Im vorliegenden Fall ist es durchaus nicht ausgeschlossen, daß mit dem Wort „Actus“ nichts weiter als die äußere Einteilung der Stimmhefte gemeint ist, von der dann nicht einmal feststehen würde, ob sie nicht erst von den Kopisten vorgenommen wurde. Natürlich besteht auch die Möglichkeit, daß in den Originalstimmen die Zusammenfassung von je zwei Vorstellungen (2. + 3. und 4. + 5.) in einem Stimmheft vorgelegen hat, womit jedoch durchaus nicht gesagt wäre, daß die einzelnen Vorstellungen dadurch ihre Selbständigkeit verloren hätten.

Da Geck seinem Aufsatztitel den Zusatz „in quellenkritischer Sicht“ beifügt, muß man annehmen, daß er die Quelle, d. h. die Vorlage zumindest im Mikrofilm genau kennt. Ist dies der Fall, dann verschweigt er die Tatsache, daß die Aufteilung des „Actus 3“ in zwei „Abhandlungen“ nicht nur in der Continuo-Stimme zu finden, sondern auch in allen anderen Stimmen klar angedeutet ist. Die Vorlage sagt darüber folgendes:

1. Die Überschrift „Erste Abhandlung“ befindet sich zu Beginn des 3. Aktes in allen 10 Stimmheften. Damit ist für jeden Mitwirkenden klar gesagt, daß es auch noch eine weitere Abhandlung geben muß.

² *Der erschaffene / gefallene und aufgerichtete Mensch* (Adam u. Eva) 1678, *Orontes / Der verlorene und wieder gefundene Königliche Prinz aus Candia* 1678, *Die Geburt Christi* 1681.

2. Die Überschrift „Die andere Abtheilung“ „Eine Sonata vorher gemacht“ findet sich nur in der Continuo-Stimme undz war vor dem Baßrezitativ Nr. 56 der Partiturausgabe. In beiden Violinstimmen, sowie in der Viola I steht an dieser Stelle ein auffallendes NB. In den Stimmheften für die beiden Soprane steht vor den Pausen zum Baßrezitativ Nr. 56 die Bezeichnung „Sonata“. An der „Sonata“ zur „anderen Abtheilung“ des 3. Aktes können wir also nicht vorbeigehen.

Gecks Behauptung (S. 408 unten), „Die Aufteilung dieses Actus 3 in zwei Abhandlungen bzw. Abtheilungen ist nur in der Continuo-Stimme durchgeführt“ widerspricht also den Tatsachen der Vorlage. Die „Sonata“ wird von ihm einfach ignoriert. Bei der von ihm vermuteten „Pause innerhalb des überlangen Actus 3“ kann man sich nur fragen, ob diese zwei Minuten oder acht Tage dauern soll. Entscheidend für die Frage der Aufteilung des 3. Aktes in zwei Abhandlungen ist die Bedeutung, die der Sonata in diesem Werk zukommt. Instrumentalsätze kommen in allen möglichen Stellen mitten in einem geschlossenen Abschnitt immer wieder vor (Nr. 33, 35, 41, 54a, 70a der Partitur). Sie tragen in der Vorlage die Bezeichnung „Stromenti“. Damit stellt die Quelle den Unterschied zwischen diesen vier- bis zwölftaktigen Orchestersätzen und den zwei- bis vierteiligen Sonaten klar heraus. Eine Sonata aber leitet im Werk immer einen selbständigen Abschnitt ein. So sind allein schon von hier aus gesehen die beiden Abhandlungen des 3. Aktes gleichwertige und gleichwertige selbständige Teile, von denen jeder an formaler Geschlossenheit dem 1. Akt in nichts nachsteht. Damit ist die Unterteilung des 3. Aktes in der Vorlage viel klarer durchgeführt, als dies z. B. in den von Johann Theile zum Druck gegebenen Stimmen seiner Matthäus-Passion (Lübeck 1673) der Fall ist. In dieser Passion findet sich die Bezeichnung „Actus II“ nur in der Christus- und Evangelisten-Stimme. In sämtlichen anderen Stimmen — fünf Chorstimmen, vier Streicherstimmen und Continuo — ist von einer Unterteilung nicht die geringste Andeutung zu finden. Es wird hier also einer ganz selbstverständlichen Teilung des Werkes überhaupt keine Erwähnung getan. Warum soll das 10 Jahre später unbedingt anders sein? Dabei wird man einem gedruckten Stimmensatz ein größeres Gewicht als Quelle beilegen müssen, als einer relativ flüchtigen Kopistenarbeit.

Kommt man so zur Vierteiligkeit des Werkes, dann ergibt sich — gemessen an den Taktzahlen der einzelnen Teile — unter Berücksichtigung aller Wiederholungen folgende Größenordnung des ungekürzten Werkes:

1. Akt	722 Takte	(ohne die von mir hinzugefügte Sonata Nr. 30)
2. Akt	1230 Takte	(ohne die in der Vorlage verlangte Sonata)
3. Akt 1. Abhandlung	692 Takte	
2. Abtheilung	658 Takte	

Das Mißverhältnis zwischen dem überlangen 2. Akt und den übrigen drei Teilen des Werkes fällt sofort auf. Daß auch dieser 2. Akt in zwei „Abhandlungen“ aufgeteilt werden muß, beweist — obwohl die Vorlage dafür keinerlei äußere Hinweise gibt — der Text des ganzen Werkes. Da nur eine klare Erkenntnis seiner „deutlich voneinander geschiedenen Sinnabschnitte“³ Auskunft über die ursprüngliche Einteilung des Werkes geben kann, muß im Folgenden näher auf den Text eingegangen werden.

³ Geck, S. 408 letzter Absatz. Die hier von Geck gegebene Textanalyse muß als höchst oberflächlich abgelehnt werden. Dieses scharfe Urteil kann beim besten Willen nicht vermieden werden, da es sich z. T. um einwandfrei falsche Darstellungen in entscheidenden Punkten handelt. Geck schreibt: „Actus 3 endlich zeigt beide, den Gottlosen und den Gottseligen in der Erwartung des göttlichen Gerichts, diesen in froher Hoffnung auf die Ewigkeit, jenen in völliger Verzweiflung.“ Tatsächlich zeigt sich die „Gute Seele“ nicht im dritten, sondern lediglich am Ende des zweiten Aktes (Nr. 42) in froher Hoffnung auf die Ewigkeit. Kurz vorher (Nr. 39) ist die „Böse Seele“ vorübergehend in Verzweiflung. In der ganzen ersten Abhandlung des 3. Aktes, ja selbst zu Beginn der „Anderen Abtheilung“ (bis einschl. Nr. 58) ist von Verzweiflung überhaupt nicht die Rede, im Gegenteil gibt sich hier die „Böse Seele“ hemmungslos einem Freudenfest bis zu völliger Trunkenheit hin. Erst nachdem sie selbst beim Sturz der Verdammten (Nr. 58 Takt 33 bis Nr. 66 Takt 7) bereits in den Abgrund gerissen worden ist, fällt die „Böse Seele“ der Verzweiflung anheim (Nr. 61, 64). Die „Gute Seele“ kommt in der zweiten Abtheilung des 3. Aktes überhaupt nicht mehr vor!

Da steht vor der eigentlichen Handlung — genau wie in den ersten Hamburger Opern — das allegorische Vorspiel, das den ganzen ersten Akt einnimmt (1. Vorstellung). In ihm sind Geiz, Leichtfertigkeit und Hoffahrt die Kräfte, die den Menschen von Gott trennen wollen. Über diese Absicht der personifizierten Laster — die übrigens nicht von außen an den Menschen herantreten, sondern aus seiner eigenen Brust kommen (Nr. 2 Str. 2) — besteht schon im Eingangsschor kein Zweifel. Nach anfänglichem Streit der Allegorien des Bösen untereinander vereinigen sie sich im Terzett (Nr. 9), um über das „*Teutsche Reich*“ die Strafen der apokalyptischen Reiter hereinbrechen zu lassen. Mit diesen eschatologischen Bildern aus der Offenbarung wird bereits eindeutig auf das „*Ende der Zeit*“ hingewiesen. Der Choral — in der Urfassung steht er zwischen diesen Auseinandersetzungen — weist noch einmal und unmißverständlich auf das jüngste Gericht hin: „... *das ist ein Zeichen vor'm jüngsten Tag!*“⁴. In diesem allegorischen Vorspiel wird nicht nur eine allgemeine Einleitung für das Hauptspiel gegeben, sondern zugleich eine Disposition aufgestellt, die den Verlauf der nun folgenden Handlung klar festlegt:

- | | |
|--|--|
| 2. Akt
Erster Teil
(2. Vorstellung)
bis einschl. Nr. 29
Choral | Der Weg der „ <i>Guten Seele</i> “
Sie klagt über die Vertreibung aus dem Paradies und ihre Verlassenheit von Gott (Nr. 24). Sie erkennt nach dem Hinweis der „ <i>Göttlichen Stimm</i> “ auf die heilige Schrift in dieser das Land, in dem das „ <i>edle Pfand</i> “ ihres Heils „ <i>vergraben liegt</i> “ (Nr. 26) und findet dann die köstliche Perle ihrer Seligkeit (Nr. 28). Den Höhepunkt und eigentlichen Abschluß dieser Entwicklung, die sich an die Gleichnisse vom Schatz im Acker und der köstlichen Perle (Matth. 13 v. 44—46) anlehnt, bringt der von der „ <i>Guten Seele</i> “ intonierte Choral „ <i>Ei mein Perle, du werthe Kron</i> “. |
| 2. Akt
Zweiter Teil
(3. Vorstellung) | Die „ <i>Böse Seele</i> “ auf dem Wege des Geizes.
Dramatischer Höhepunkt: der Schluß des Gleichnisses vom reichen Kornbauer (Luk. 12 v. 19—21). |
| 3. Akt
Erste Abhandlung
(4. Vorstellung) | Die „ <i>Böse Seele</i> “ auf dem Wege der Leichtfertigkeit. Dramatischer Höhepunkt: ihre völlige Trunkenheit. |
| 3. Akt
Die andere
Abteilung
(5. Vorstellung) | Die „ <i>Böse Seele</i> “ auf dem Wege der Hoffahrt.
(Vergl. Spr. Salom. 16 v. 18: „ <i>Wer zugrunde gehen soll, der wird zuvor stolz; und stolzer Mut kommt vor dem Fall.</i> “ Siehe auch Nr. 2 Str. 2: „ <i>Stolze Pracht</i> “).
Der Sturz der Verdammten und der Einzug der Seligen in das Paradies. |

Die zwingende Logik dieser Textgestaltung nicht klar erkennen, heißt am Wesen des Werks vorbeigehen!

Zur Wahl des Chorals Nr. 29 als Abschluß des ersten Teils des zweiten Aktes (2. Vorstellung) führen folgende Überlegungen:

1. Die Entwicklung der „*Guten Seele*“ ist — wie oben dargelegt — mit der Arie „*O tausendmal fröhliche selige Stunden*“ (Nr. 28) und der Intonation des Chorals „*Ei mein Perle*“

⁴ Mit dieser Zeile schließt jede der 14 Strophen des in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts unter der Rubrik „*Vom Jüngsten Gericht*“ stehenden Kirchenliedes „*Gott hat das Evangelium gegeben, daß wir würden fromm*“.

abgeschlossen, sie findet ihre Krönung in diesem Choral. Damit haben wir genau wie bei der ersten Abhandlung des geteilten dritten Aktes auch hier am Schluß einer Abhandlung oder Vorstellung eine Choralstrophe des Morgenstern-Liedes, das sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk zieht.

2. Jedes weitere Auftreten der „Guten Seele“ (Nr. 32, 36, 42, 47, 51, 53, 54d) bringt keine weitere Entwicklung auf ihrem Wege zur Seligkeit. So nimmt sie in Nr. 47 und 54d nur Stellung zu den Ermahnungen der „Göttlichen Stimm“, in Nr. 51 empört sie sich über das Lasterleben der „Bösen Seele“, in Nr. 42 und 53 erlebt sie Entsprechendes wie kurz vorher die „Böse Seele“, transponiert auf die Ebene des Guten: der Angst der „Bösen Seele“ vor dem Tod, der ihr alle erworbenen Schätze raubt (Nr. 39), steht die Freude der „Guten Seele“ gegenüber, die durch den Tod in „ihres Vaters Haus“ eingeht und alle ihre Schätze mitnehmen kann (Nr. 42). Der Trunkenheit der „Bösen Seele“ (Nr. 50) entspricht die mystische Trunkenheit der „Guten Seele“ „in Jesu Liebe Wein“ (Nr. 53). (Auf die Nummern 32 und 36 wird später einzugehen sein.)

Fordert die Entwicklung der „Guten Seele“ den Choral „*Ei mein Perle*“ als Abschluß des ihr gewidmeten ersten Teils des zweiten Aktes (2. Vorstellung), so verlangt der Weg der „Bösen Seele“ im Gefolge des Geizes die auf den Choral folgende Arie (Nr. 31) als Beginn des zweiten Teils dieses Aktes (3. Vorstellung). Dieser Teil bringt den ersten dramatischen Höhepunkt im Zusammenprall des Bösen mit der „Göttlichen Stimm“. Der Weg, der zu diesem Höhepunkt führt, ist nicht wie vorher der Weg der „Guten Seele“ kontinuierlich dargestellt, sondern nur mit einigen wenigen Schlaglichtern gezeichnet. Da erscheint die „Böse Seele“ ganz zu Anfang des eigentlichen Spiels — noch vor dem Auftreten der „Guten Seele“ — in ihrem rastlosen Raffan nach Geld (Nr. 21). Mit dieser Voraussetzung des ersten Auftretens der „Bösen Seele“ zu Beginn eines größeren Textabschnittes (2. Vorstellung), in dem es im Grunde noch gar nicht um die Darstellung des Geizhalses als Teil des Bösen geht, erreicht der Textdichter ein Doppeltes: erstens wird der Entwicklung der „Guten Seele“ ein Gegenstück im schärfstem Kontrast gegenübergestellt, zum andern werden die drei Schlaglichter, die die Entwicklung des dem Geiz verfallenen Menschen beleuchten sollen, sehr weit — 14 Tage! — auseinander gerückt, wodurch eine ganz eigenartige Spannung und damit eine Steigerung der Dramatik hervorgerufen wird. Wie anders als bei ihrem ersten Auftreten begegnet uns die „Böse Seele“ nach dieser langen Pause: *„Doch noch nicht satt/ ob müd und matt/ ich mich gelaufen/ und manchen Haufen/ von Gold und Geld/ zusammen hab gescharret/ noch lauf ich durch die Welt/ ich hab so lang geharret.“* (Nr. 31) Da wird ein ganz neuer Seelenzustand geschildert: der einst so aggressive Geldraffer ist müde und zum unglücklichsten Menschen der Welt geworden (vgl. auch die Strophen 2 und 3). Man kann diesen Geizhals eigentlich nicht so sehr verachten als vielmehr aufs tiefste bedauern. Mit der oben zitierten ersten Strophe der Arie Nr. 31 läßt der Textdichter aber auch deutlich werden, daß ein Leben, das dem Geiz verfallen ist, sich in der Vergangenheit länger ausgewirkt hat. Die hier geschilderte zweite Station der „Bösen Seele“ auf dem Weg des Geizes leitet, wie schon gesagt, am sinnvollsten einen selbständigen Teil, die 3. Vorstellung, ein. Wie aber kommt der Verfasser des Textes zu dem auffallend langen Zwischenglied Nr. 32 bis 36? Es handelt sich hier — auch bei dem großen dreistrophigen Choral — ausschließlich um eine Schilderung des Guten, die für die bereits abgeschlossene Entwicklung der „Guten Seele“ eigentlich überflüssig ist. Die einzig glaubwürdige Erklärung dafür kann nur in der Lübecker Aufführungspraxis, d. h. in der vierzehntägigen Unterbrechung zwischen dem 2. und 3. Aufführungstag (Letzter Trinitatis-Sonntag und II. Advent) gefunden werden. Um nach dieser langen Unterbrechung für den Hörer den Zusammenhang mit dem Vorangegangenen wieder herzustellen, mußte hierauf zurückgegriffen werden. Das geschah für die „Böse Seele“ in der einen Arie *„Doch noch nicht satt“*, für die „Gute Seele“ dagegen in drei markanten Stücken: dem Rezitativ *„Der Herr ist mein Teil“*, in der der Taktzahl nach größten Choral-

bearbeitung des ganzen Werkes „*Jesu mein Freud, mein Ehr und Ruhm*“ und in der verhältnismäßig groß angelegten Arie „*Mein Jesus, mein Leben*“. Dieses rückgreifende lange Verweilen auf der Bahn des Guten — wobei bezeichnenderweise die „*Göttliche Stimme*“ gar nicht in Erscheinung tritt — ermöglichte dem Textdichter äußerste Knappheit im Werdegang der „*Bösen Seele*“ sowie das Auseinanderrücken ihrer drei verschiedenen Auftritte und damit eine gesteigerte Dramatik: wie ein Dieb in der Nacht bricht ganz unerwartet das Unheil herein. Das Gleichnis vom reichen Kornbauer, nur in seinen beiden entscheidenden Versen zitiert: „*Liebe Seele, du hast einen großen Vorrat . . . Du Narr, diese Nacht wird man deine Seele von dir fordern . . .*“ wird zum dramatischen Höhepunkt, der in der folgenden Arie und dem Chor „*O Tod, wie bitter bist du*“ einen erschütternden Nachhall findet, bis er im letzten Aufschrei des Choralis „*in Schanden laß uns nimmermehr!*“ ausklingt. So fordert die vom Textdichter so überaus logisch durchgeführte Disposition des ganzen Werkes die Teilung des 2. Aktes in ähnlicher Weise, wie sie in der Vorlage für den 3. Akt verlangt wird. Die Fünfteiligkeit des „*Jüngsten Gerichts*“ ist also nicht einfach aus dem Titel der Meßkataloge übernommen, sondern ergibt sich zwangsläufig aus dem Text der Uppsalaer Handschrift⁵.

Die Bedeutung des Textes, die oft nicht erkannt wurde, liegt in der auffallend klaren Logik des dramatischen Aufbaus sowie in der psychologischen Feinheit bei der Charakterisierung menschlichen Seins. Die Sprache des norddeutschen Barock — besonders in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts — zeichnet sich durch eine auf den ersten Blick sehr primitiv wirkende rauhe Schale aus, der Kern aber, der darinnen steckt, drückt dem vorliegenden Text den Stempel eines echten Kunstwerks auf. Hieran ändert auch die Tatsache nichts, daß viele Einzelheiten des ungekürzten Werkes so sehr im Zeitgeist verhaftet sind, daß sie das Niveau eines bleibenden Kunstwerks nicht erreichen. Dabei ist es sehr interessant, daß gerade die Teile des Textes, die eine echte, von den Bindungen des Zeitgeistes losgelöste Dichtung darstellen, den Komponisten über das nur Kunsthandwerkliche einer soliden Kantorenmusik emporheben und ihn zu einmaligen Höchstleistungen seines Genies führen⁶.

Zu der Erkenntnis, daß das *Jüngste Gericht* entgegen der Akteinteilung der Vorlage fünfteilig ist, habe ich mich erst nach jahrelanger Beschäftigung mit dem Werk entschlossen. So hielt ich bei der neuzeitlichen Uraufführung der Abendmusik am 1. Advent 1928 in Lübecks Marienkirche, sowie bei der von Fritz Stein geleiteten Aufführung beim 18. Deutschen Bachfest in Kiel 1930 an der Dreiteiligkeit fest, obwohl sich die Identität des Werkes mit Buxtehudes *Das allererschrocklichste* schon beim ersten Neudruck des Textbuches (Breitkopf und Härtel 1928) herausgestellt hatte⁷. Die Einteilung des Werkes in fünf Vorstellungen

⁵ Es ergeben sich dann folgende Größenverhältnisse der einzelnen Vorstellungen:

1. Vorstellung 722 Takte
2. Vorstellung 587 Takte
3. Vorstellung 643 Takte
4. Vorstellung 692 Takte
5. Vorstellung 658 Takte

(ohne die von mir hinzugefügte Sonata Nr. 30)

(ohne die in der Vorlage verlangte Sonata, von mir als Nr. 55 eingefügt)

⁶ Hier von einem Chorwerk zu reden, „*das fast ein wenig als ‚geistliches Jahrmarktstück‘ zu bekräfteln sein möchte*“ (Moser, *Musikgeschichte in hundert Lebensbildern*, S. 228) heißt am Wesen der Sache vorbeigehen. Gecks Urteil „*eine recht dilettantische Gelegenheitsdichtung*“ (S. 412) kann nur von einem Kritiker gefällt werden, der allein die äußere Form der Sprache, nicht aber ihren Inhalt vor Augen hat. Zustimmung muß man allerdings seiner Meinung, es handle sich um einen Text, der „*offenbar unmittelbar auf die Komposition hin verfertigt*“ sei. Ich selbst bin in den Spielanweisungen der Partitur und im Vorwort zum Bärenreiter-Textbuch noch einen Schritt weiter gegangen, indem ich schrieb: „*Verschiedene Gründe legen den Gedanken nahe, daß kein anderer als Buxtehude selbst der Textdichter seiner Abendmusik gewesen ist.*“ Diese bereits 1939 veröffentlichte These stützt sich vor allem auf die enge Verbindung von Wort und Ton. So hat der Vierzeiler von Nr. 58 wohl kaum ohne gleichzeitige Vorstellung der musikalischen Deutung Gestalt gewinnen können.

⁷ Max Seiffert, dem ich bereits 1925 die Partitur des *Jüngsten Gerichts* vorlegte, kam von sich aus zu der Überzeugung, daß es sich um das *Allererschrocklichste* handeln müsse. Er plante damals, das Werk in die Denkmäler Deutscher Tonkunst aufzunehmen und unterrichtete Wilhelm Stahl über meinen Fund und die beabsichtigte Veröffentlichung. Stahl berichtete darüber 1926 in seiner Studie *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude* (S. 66, Anm. 1). Ich selbst lernte Wilhelm Stahl erst im Sommer 1928 in Lübeck bei einem Vortrag über die aufgefundene Abendmusik kennen und verdanke dem großen Buxtehude-Forscher und feinsinnigen Musiker wertvollste Förderung.

gen für die einzig richtige zu erklären, entschloß ich mich erst 1937 nach regem Gedankenaustausch mit Wilhelm Stahl, der ebenfalls der Überzeugung war, daß der zweite Akt wie der dritte geteilt werden müsse⁸.

Geck ist nicht der erste, der die Meinung vertritt, der von mir gewählte Titel *Das Jüngste Gericht* passe nicht recht oder nur bedingt zum gegebenen Text. Hierzu ist folgendes zu sagen: Wenn man vor der Aufgabe steht, dem Werk einen für die heutige Zeit brauchbaren, d. h. kurzen Titel zu geben, dann hat man seit fast 40 Jahren keinen besseren finden können. Die Konsequenz, mit der der Verfasser des Textes auf das Jüngste Gericht schon im allegorischen Vorspiel hinweist, zwingt dem Werk den gewählten Titel von Anfang an auf. Die Dichtkunst, bei der im Gegensatz zur Malerei der Zeitfaktor in der Darstellung entscheidend ist, wird ihre Aufgabe vor allem in der folgerichtigen Entwicklung auf ein Ziel sehen und sich nur in seltenen Ausnahmefällen ausschließlich auf die Schilderung des Endzustandes beschränken⁹. Hier liegt der Unterschied zwischen dem Danziger *Jüngsten Gericht* eines Memling und dem Lübecker *Jüngsten Gericht* eines Buxtehude.

Diese Gedanken sind nicht ohne Bedeutung für die Klärung der Frage, ob der Titel *Das allererschrocklichste und allererfreulichste, nemlich Ende der Zeit und Anfang der Ewigkeit* . . . mit dem in der Vorlage fehlenden Titel des Werkes identisch sein kann oder sogar sein muß. Die durch den Zusatz „*Ende der Zeit und Anfang der Ewigkeit*“ betonte Zweitelligkeit ist im Werk selbst folgerichtig durchgeführt: der Sturz der Verdammten (Nr. 58 Takt 33 bis Nr. 66 Takt 7) — kaum anderswo in der Musik so erschütternd dargestellt — und der Einzug der Seligen ins Paradies (Nr. 66 Takt 8 bis Nr. 69) — bezeichnenderweise nicht der der „*Guten Seele*“ als Einzelwesen, sondern der der Seligen als Volk Gottes („*Israel ziehet hin zu seiner Ruhe*“ Nr. 69) — konnte in der Sprache des Barock nicht treffender in einen Titel gefaßt werden, als es in dem von den Meßkatalogen überlieferten Titel geschieht. Aber auch der zweite Teil des Titels, der über die musikalische Beschaffenheit des Werkes Auskunft gibt, und den ich sinnigmaß nach den beiden von den Meßkatalogen wiedergegebenen Abendmusik-Titeln¹⁰ rekonstruierte, paßt in allen Einzelheiten zur Partitur des *Jüngsten Gerichts*. „*Gesprächsweise* . . . mit vielen Arien und Ritornellen“: kein anderer der erhaltenen Texte weist so viele Arien und Ritornelle auf. Die Dialogform — „*Gesprächsweise*“ — bestimmt den Aufbau des ganzen Werkes. „*Auf der Operen Art*“: der Schritt zu szenischer Aufführung ist nicht allzu weit¹¹. Die tiefere Bedeutung dieses Hinweises auf die Oper liegt zweifellos

⁸ Wenn Geck behauptet, ich hätte eine Vorverlegung auf die drei letzten Trinitatis-Sonntage vorgenommen, so entspricht das in keiner Weise den Tatsachen. Im Vorwort zum Textbuch von 1928 heißt es wörtlich: . . . das von Buxtehude zweifellos für die ersten drei Aufführungstage, den Sonntag vor Totensonntag (1. Akt), den Totensonntag (2. Akt) und den zweiten Adventssonntag (3. Akt) geschrieben wurde.“ Von vier Teilen, wie Geck auf S. 407 behauptet, ist in keiner meiner Veröffentlichungen die Rede gewesen. Wenn ich in meinen *Mitteilungen* (Zeitschrift für Musikwissenschaft, April 1928 S. 388) die Perikopen des 25., 26. und 27. Sonntages nach Trinitatis angeführt habe, so sind das zwar drei Trinitatis-Sonntage, Geck bedenkt aber nicht, daß infolge des beweglichen Osterfestes jeder dieser drei Trinitatis-Sonntage der letzte des Kirchenjahrs sein kann. So führt ihn ein offensichtlicher Mangel an Logik zu Behauptungen, die zu den Tatsachen in krassem Widerspruch stehen.

⁹ Vgl. Wallensteins *Tod*.

¹⁰ Bei Göhler, *Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung* (Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft III, S. 329) sind die Buxtehude betreffenden Werke wie folgt wiedergegeben: 99. Dietericus Buxtehude, *Unterschiedl. Hochzeit-Arien*, fol. Lübeck b. Ulrich Wetstein. 100. Fried- u. Freudenreide *Hinfahrt des alten Simcons in 2 Contrapuncten abgesungen*, fol. ap. eund. 101. *Himmll. Seelenlust auf Erden über die Mensdwerdung und Geburt* . . . Christi (in 5. unterschiedlichen Abhandlungen auf der Operen Art mit vielen Arien und Ritornellen, in einer musikal. Harmonia à 6. voc. concert. nebst divers. Instr. u. Capell-Str. gebracht) Fut. (= Libri futuris mundinis prodituri). 102. *Das allererschrocklichste u. allererfreulichste, nemlich Ende der Zeit u. Anfang der Ewigkeit, gesprächsweise* (auch in 5. Vorstellungen à 5. voc. concert. & Instrum. &c. gezeigt) Fut.

Schon Göhler weist darauf hin, daß die Titel in den Meßkatalogen oft gekürzt sind. Siehe bei 101: *Geburt . . . Christi*. Dieser Umstand macht eine Rekonstruktion des Titels von 102 notwendig. Dabei glaube ich, in dem Wortlaut „*auch in 5 Vorstellungen*“ einen Hinweis auf die Angaben unter 101 sehen zu müssen.

¹¹ Ich bin immer wieder — u. a. von meinem Lehrer Karl Straube — gefragt worden, ob man das Werk nicht nach Art des *Jedermannspiels* szenisch aufführen solle, muß aber diese sicher nicht im Sinn des Komponisten liegende Lösung ablehnen, zumal die Verlegung vom imaginären in den konkreten Raum zur Verflachung und Abschwächung führen würde.

in der Forderung des Komponisten, das Werk im Gegensatz zu der fast ausnahmslos lyrischen Kirchenkantate äußerst dramatisch in seinen fünf Vorstellungen — ein ebenfalls auf die Oper hinweisender Begriff — zu gestalten. Auch die „*musikalische Harmonia à 5 Voc. Concert & Instrum. & continuo*“ entspricht genau der Besetzung des *Jüngsten Gerichts*, wobei zu beachten ist, daß neben den zwei Sopranen und dem Baß auch der Alt (Nr. 54b, 62) und Tenor (Nr. 27, 68, 68a) solistisch hervortreten¹². Zweifel an der Identität des fehlenden Titels mit dem Meßkatalog-Titel *Das Allererschrocklichste* kann nur der haben, der das Fehlen eines dokumentarischen Beweises auf Grund erhaltener Quellen nicht nur als bedauerliche Tatsache, sondern darüber hinaus als zwingenden Grund für die Ablehnung jedes noch so überzeugenden „Indizienbeweises“ ansieht.

Geck schreibt auf Seite 414 unter Nummer 4: „*Die Instrumentalbesetzung des Werkes beschränkt sich, läßt man den Continuo unberücksichtigt, auf ganze zwei Violinen. Die dem Stimmsatz beiliegenden Bratschen-Stimmen sind nicht obligat, sie haben lediglich die Aufgabe, die Mittelstimmen des Chortutti zu verstärken.*“ Diese Darstellung steht zu den Tatsachen in schärfstem Gegensatz. Da ich nicht annehmen möchte, daß Geck „*das Bild der Quelle*“ bewußt „*fälscht*“¹³, muß ich annehmen, daß er nicht in der Lage ist, eine Partitur zu lesen bzw. zu hören. Anders sind seine die Tatsachen völlig auf den Kopf stellenden Ausführungen nicht erklärbar. Da soll der Leser glauben, die Bratschen seien „*nicht obligat*“. In Wahrheit sind die Ritornelle zu Nr. 39 und Nr. 59 ausschließlich für Bratschen geschrieben!¹⁴ Nach Geck haben die Bratschen „*lediglich die Aufgabe, die Mittelstimmen des Chortutti zu verstärken*“. In Wahrheit enthalten alle Chorsätze mit einer Ausnahme (Nr. 63) fünfstimmige Zwischenspiele, während derer der Chor schweigt, einige auch noch fünfstimmige Ritornelle. (Man beachte den Wechsel zwischen Drei- und Fünfstimmigkeit in den Zwischenspielen von Nr. 43.) Die Sonata Nr. 44 ist fünfstimmig. All diesen fünfstimmigen Instrumentalstücken bzw. kleinen und kleinsten Instrumentalzwischenspielen die Bratschen zu nehmen, wäre nicht nur eine Fälschung der Quelle, sondern darüber hinaus ein unglaublicher Vandalismus! Geck schreibt weiter: „*Wie sich an Hand der Originale müheles zeigen läßt, sind sie*“ — die nach Geck „*dem Stimmsatz beiliegenden Bratschen-Stimmen*“ — „*nicht mechanisch von einer Vorlage abgeschrieben, sondern erst ad hoc ergänzt worden.*“ In Wahrheit sind die Bratschenstimmen dem Stimmsatz nicht „*beigelegt*“, sondern gehören genau so zu ihm wie die Stimmen der Violinen. Der Anfang aller Stimmen ist für einen Akt immer vom gleichen Kopisten, d. h. in gleicher Handschrift, auf gleichformatigem Papier und mit der gleichen Rastrierung geschrieben. Zudem sind bei dem Ritornell zu Nr. 59 die I. und II. Bratsche in den Stimmheften der I. und II. Violine notiert! Damit ist klar bewiesen, daß die Behauptung, die Bratschen seien „*ad hoc*“ ergänzt, zu Unrecht besteht. Geck fälscht hier das Bild der Quelle, um seine unhaltbare These „*müheles*“ zu beweisen. Auch seine Ausführungen über die Verwendung von Trombonen im Ritornell zu Nr. 59 müssen von der Vorlage her abgelehnt werden. Stünde in der Continuo-Stimme ein „*vel Trombono*“, dann wäre die Gecksche Deutung „*hier würden sich Trombonen nicht schlecht machen*“ allenfalls akzeptabel. Nun findet sich aber der Zusatz „*e Trombona*“ in der II. Viola und ein „*et Trombona*“ in der IV. Viola. Die Vorlage unterscheidet zwischen „*vel*“ einerseits und „*e*“ bzw. „*et*“ andererseits. So finden wir in der Arie Nr. 50, in der die „*Böse Seele*“ vollkommen trunken ist, in der Vorlage ein „*vel Tenore*“. Hier ist aus der Quelle ein „*ad libitum*“ herauszulesen, das seine natürliche Erklärung darin findet, daß eine so schwierige darstellerische Aufgabe billigerweise kaum einem Knaben zugemutet werden kann. Unmöglich ist es dagegen, für Nr. 59 aus der Quelle ein vom Komponisten angebotenes „*ad libitum*“ der Trombonen ableiten zu wollen.

¹² Der 3. Sopran, „*Die Hoffarth*“ im allegorischen Vorspiel, ist im Alt-Stimmheft notiert und ist, trotz der Notation im Sopran-Schlüssel in den Terzetten (Nr. 9, 13, 15) ein ausgesprochener Alt.

¹³ Obwohl Geck mir Fälschung der Quelle vorwirft. (S. 408 Absatz 2).

¹⁴ Das fünfstimmige Ritornell zu Nr. 59 ist mit Viola I–IV und Continuo besetzt.

Mit der Frage der Trombonen ist bereits die Frage nach der „starken Musik“ mit „vielen blasenden Instrumenten“ angeschnitten. Geck übersieht dabei, daß die Forderung nach „blasenden Instrumenten“ nicht von Buxtehude, sondern vom Kantor Pagendarm gestellt wurde. Dieser schrieb 1697: „Ohne blasende Instrumente kann eine wohlgestalte Musik in großen Kirchen so wenig prästiert werden, als eine Orgel ohne starke Register“¹⁵. Ob Pagendarm unter „wohlgestalte Musik“ das Gleiche verstanden hat, was Ruetz¹⁶ 55 (!) Jahre später mit „starker Musik“ bezeichnet, bleibe dahingestellt. Der Zusatz „in großen Kirchen“ bezieht sich natürlich in erster Linie auf die Lübecker Marienkirche. So gesehen ist der Begriff „wohlgestalte Musik“ am sinnvollsten mit den Worten zu umschreiben: eine den schwierigen akustischen Verhältnissen hinsichtlich des Klangvolumens gerecht werdende Musik. Es kann hier nicht auf dieses Problem in seinem ganzen Umfang eingegangen werden. Nur soviel sei dazu gesagt: Alle Erörterungen über die Besetzung der Musik in Lübecks Marienkirche sind lückenhaft, wenn man nicht die drei örtlich verschiedenen Möglichkeiten für die Aufstellung der Musiker in dieser Kirche zum Ausgangspunkt jeder Betrachtung macht. Da ist erstens die gottesdienstliche Musik des Kantors, bei der die Mitwirkenden sich alle auf dem Lettner befanden, im Folgenden kurz „Lettnermusik“ genannt. Zum andern handelt es sich um die Abendmusiken, d. h. die Veranstaltungen des Organisten, die von den drei Emporenpaaren in unmittelbarer Nähe der großen Orgel musiziert wurden, im Folgenden „reguläre Abendmusik“ genannt. Drittens gab es in St. Marien noch die „extraordinären Abendmusiken“¹⁷ und wahrscheinlich auch noch ähnliche festliche Gelegenheitsaufführungen, z. T. mit großartigen Dekorationen, bei denen die Musik von den verschiedensten Stellen der Kirche, sei es alternierend, sei es im klangprächtigen Tutti erklang.

Während bei den Lettnermusiken und extraordinären Abendmusiken die durch die komplizierten Raumverhältnisse bedingte ausgesprochen schlechte Akustik „blasende Instrumente“ für eine „wohlgestalte“ bzw. „starke“ Musik erforderte, waren diese bei den regulären Abendmusiken zur Entwicklung einer „starken Musik“ absolut nicht erforderlich. Die ausgezeichnete Akustik des sehr einfach gegliederten Hochschiffes, in dem ja über der Höhe der Seitenschiffe musiziert wurde, ergab auch bei kleiner, ja selbst bei solistischer Streicherbesetzung ein den ganzen Kirchenraum füllendes und somit befriedigendes Klangvolumen¹⁸. Hinzu kommt die Raumbeschränkung, die trotz der Erweiterung auf sechs Emporen gegeben war. Stahl hat bereits dargelegt, daß die Gesamtzahl der mitwirkenden Vokalistinnen und Instrumentalisten nicht größer als 40 gewesen sein kann¹⁹. Selbstverständlich schließt diese Raumbeschränkung, die bei den extraordinären Abendmusiken nicht bestand, die Verwendung von Bläsern bei den regulären Abendmusiken nicht aus. Ihre Verwendung war aber nicht von dem Bestreben diktiert, eine „starke Musik“ zu erzielen, sondern ausschließlich von dem Wunsch nach reicheren Klangfarben. Denkt man an die tatsächlichen Gegebenheiten der Abendmusik-Aufführungen unter Buxtehude, dann war die Verwendung von Bläsern allem Anschein nach auch eine Kostenfrage. (Nach Stahl und Karstädt muß angenommen werden, daß alle Instrumentalisten besonders honoriert werden mußten.) Von hier aus gesehen ist die Mitwirkung von Trombonen in nur einer Szene des *Jüngsten Gerichts* durchaus verständlich. Schließlich kann die Uppsalaer Vorlage, die wie gesagt nur Sammlerzwecken diene und — wie wohl mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist — auch nur für einen Samm-

¹⁵ Stahl, F. Tunder und D. Buxtehude, S. 54.

¹⁶ Ruetz, Widerlegte Vorurteile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik, Lübeck 1752 S. 61.

¹⁷ Siehe die Studie von Georg Karstädt, Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, Neue Reihe, Band 5, 1962.

¹⁸ Walter Kraft musizierte das *Jüngste Gericht* beim Lübecker Buxtehudefest 1937 von den Abendmusikemporen mit solistischer Streicherbesetzung und erzielte damit eine stärkere Klangwirkung, als dies bei der Erstaufführung 1928 vom Lettner aus mit je 6 I. und II. Violinen, je 4 I. und II. Bratschen und entsprechender Baßbesetzung durch Mitglieder des Städt. Orchesters der Fall war!

¹⁹ Stahl, F. Tunder und D. Buxtehude S. 59. Dies wurde bestätigt durch genaue Messungen, die ich 1928 auf den vier größten Emporen vornahm. (Die zwei der großen Orgel zunächst liegenden Emporen waren mit Pedalpfeifen voll besetzt und nicht betretbar.)

lerzweck hergestellt wurde, nicht als erschöpfende Quelle über die Verwendung von zusätzlichen, nicht obligaten Blasinstrumenten angesehen werden. Das trifft u. a. auch für die verschiedenen Holzblasinstrumente zu. Obwohl das Buxtehude bzw. seinem Kantor zur Verfügung stehende Instrumentarium Flöten, Schalmeien und Oboen enthielt, finden sich diese Instrumente in den Kompositionen Buxtehudes auffallend selten notiert. Daraus ist zu schließen, daß ihre Verwendung in vielen Fällen nicht obligat war, sondern nur ad libitum-Charakter hatte, was für die regulären Abendmusiken — unter Berücksichtigung des zur Verfügung stehenden Raumes und Geldes — ebenso zutrifft wie für die von Buxtehude offenbar reichlich mit Kompositionen versehene Lettnermusik. Es ist also abwegig, aus dem Fehlen von Bläserstimmen in den Vorlagen Buxtehudescher Kompositionen diese von der Mitwirkung als keinesfalls in der Absicht des Komponisten liegend auszuschließen. Ebenso abwegig ist es, aus dem Fehlen von Bläserstimmen Zweifel an der Autorschaft Buxtehudes am *Jüngsten Gericht* abzuleiten.

Die Verhältnisse der extraordinären Abendmusiken waren durch ihren die ganze Stadt erfassenden repräsentativen und staatspolitischen Charakter völlig andere. Sie gaben Buxtehude am Ende seines Lebens wie wohl nie zuvor alle Möglichkeiten mehrchörigen Musizierens, dazu gewiß auch eine großzügige Finanzierung in die Hand. Die Durchführung der regulären Abendmusiken dagegen war für Buxtehude sehr oft mit großen Schwierigkeiten in der Beschaffung und Honorierung geeigneter Mitwirkender verbunden.

Zum Jahr der Uraufführung des *Jüngsten Gerichts*, das Geck mit Recht mit der dokumentarisch überlieferten Verpflichtung eines Bassisten und eines Tenors aus Kiel in Zusammenhang bringt, ist folgendes zu sagen: Die Hypothese von Stahl, daß das *Jüngste Gericht* die Abendmusik vom Jahre 1683 gewesen sei, ist natürlich ohne neue dokumentarische Funde unbeweisbar. Ich habe deshalb in der Partitur und im Bärenreiter-Textbuch die Jahreszahl nur in Klammern übernommen. Es darf aber auf Grund der Anzeige in den Meßkatalogen vom Jahre 1684 mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß die Uraufführung nicht nach 1683 stattfand. In diesem Jahr verpflichtete Buxtehude „auß mangel düchtiger Sängers in hiesigen Schulen“²⁰ einen Bassisten und einen Tenor aus Kiel. Beide waren sieben Wochen in Lübeck. Diese lange Zeitspanne ist auf den ersten Blick sehr auffallend. Sie wird aber erklärbar, wenn man bedenkt, daß zwischen dem ersten und letzten (5.) Aufführungstag allein schon fünf Wochen langen. Daß ein tüchtiger Baß für die „Göttliche Stimm“ vorhanden sein mußte, ist selbstverständlich. Der Tenor ist nun für Geck Ansatzpunkt seiner negativen Beweisführung. Leider muß ihm auch hier ein falscher Tatsachenbericht vorgeworfen werden: ein Solotenor tritt nicht „nur in einer einzigen Szene auf“²¹, sondern in zwei verschiedenen Vorstellungen (II. Vorstellung Nr. 27 und V. Vorstellung Nr. 68, sowie in der Arie Nr. 68a). Wenn Gecks Hypothese „man darf annehmen, daß es sich um solistische Kräfte gehandelt hat“ im modernen Sinn aufgefaßt wird, wonach ein Solist nur Solopartien zu singen hat, dann wäre es allerdings kaum erklärbar, daß Buxtehude für zwei Rezitative und eine 16taktige dreistrophige Arie einen Solisten sieben Wochen in Lübeck wohnen, verpflegen und honorieren ließ. Die engagierten Sänger waren aber damals sicher nicht nur als Solisten tätig. Ja es ist durchaus möglich, daß Buxtehude bei schlechten Chorverhältnissen einen auswärtigen Tenoristen in erster Linie für die Mitwirkung im Chor verpflichtete. Sieht man sich daraufhin die Tenorstimme in den Chorsätzen des *Jüngsten Gerichts* an, dann findet man genügend Stellen, die ohne einen klangvollen Tenor zur Wirkungslosigkeit verurteilt sind²².

²⁰ Stahl, *F. Tunder und D. Buxtehude*, S. 61.

²¹ Geck, S. 411.

²² Diese Überlegungen sprach schon 1928 Wilhelm Stahl aus, der alle Chorproben für die Aufführung am 1. Advent 1928 mitsang. Auf folgende Chortorenstellen sei besonders hingewiesen:

Nr. 34 Takt 34—39, 77—82, 67, 110, 126 f. und 130 f.; Nr. 40 Takt 4, 9; Nr. 43 Takt 1—6 (solo!) 24, 65—67, 71—73, 91—93; Nr. 63 Takt 29—35, 46—50; Nr. 67 Takt 8—12; Nr. 70 Takt 18—34, 73—79.

Daß man dann einem auswärtigen Tenoristen zusätzlich noch solistische Aufgaben übertrug, ist sehr naheliegend. Dazu eignen sich von den Texten der „*Göttlichen Stimm*“ ganz besonders die Bibelstellen, die entweder direkte Worte Christi sind (Nr. 68, Joh. 14, v. 3), oder Worte Christi sein könnten (Nr. 27, Spr. Salom. 8, v. 17—21). Auf diese Erklärung wird man geradezu gestoßen, wenn man die wohl kaum eindeutig zu beantwortende Frage stellt, warum der Komponist an diesen beiden Stellen die „*Göttliche Stimm*“ einem Tenor übergibt.

Auf die Frage nach dem Sinn der Anzeige von zwei fünfteiligen Abendmusiken Buxtehudes als „*futuri*“ in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen von 1684 hat Stahl die einleuchtendste Antwort gegeben²³. Er sprach mir gegenüber von einem „Versuchsballon“, mit dem zunächst erkundet werden sollte, ob überhaupt ein Interesse für den Erwerb eines dieser Großwerke bestehe. Daß dieser Versuch von vornherein zum Scheitern verurteilt war, ist von uns aus rückschauend leicht zu erkennen. Die tatsächliche Existenz dieser Werke, die auch bei Moller und Hendreich (s. u.) aufgeführt sind, in Frage zu stellen, ist völlig unbegründet. Gecks Gedanken über das Fehlen der Bezeichnung „Abendmusik“ als einer Gattung von „*Renommée*“ in den Augen der Leser der Frankfurter und Leipziger Meßkataloge mangelt die notwendige historische Einstellung: 1684 war der Begriff „Abendmusik“ als Kompositionsgattung außerhalb Lübecks und seiner näheren Umgebung sicherlich ganz unbekannt. Damit konnte also weder der Komponist noch ein geschäftstüchtiger Verleger „renommieren“. Stahl hat sicher recht, wenn er darauf hinweist, daß die Erwähnung der beiden Abendmusiken in den *Pandectae brandenburgicae* des Christoph Hendreich vom Jahre 1699 sich nur auf die in Lübeck gedruckten Textbücher dieser Abendmusiken beziehen kann. Der Druck der Textbücher aller Abendmusiken, auch wenn kein geschlossenes oratorienmäßiges Werk aufgeführt wurde, war die *conditio sine qua non* für den Empfang von Accidientien²⁴.

Zur Klärung des Begriffs „Abendmusik“ sei noch folgendes erwähnt: Buxtehude versteht darunter zweierlei, erstens die Veranstaltung und zweitens das Werk. In den meisten uns überlieferten Drucken bzw. Briefen und Eingaben ist mit dem Wort „Abendmusik“ die Veranstaltung gemeint, so in sämtlichen erhaltenen Textbüchern. Die zweite Bedeutung, Abendmusik als Werk, findet sich m. W. nur einmal: In einem am 5. Februar 1689 an die kommerzierenden Zünfte geschriebenen Brief erwähnt Buxtehude seine 1688 „*praesentierete Abend Music vom Verlohrnen Sohn*“²⁵. Diese Briefstelle berechtigt uns, die „*weitläufigten Werke*“²⁵ Buxtehudes als „Abendmusiken“ zu bezeichnen.

Wenn Geck glaubt, den Beweis erbracht zu haben, daß das *Jüngste Gericht* und *Das allererschrocklichste* nicht identisch sind, und dann fortfährt: „*Damit entfällt das entscheidende Argument, mit dem man das Werk bisher Dietrich Buxtehude zugewiesen hat*“, dann irrt er hier in beiden Fällen. Als 1923/24 im Lesesaal der Universitätsbibliothek Tübingen die erste Partitur nach den anonymen Uppsalaer Stimmen entstand, da wußte der junge notenschreibende Musiker noch nichts Näheres von Buxtehudes Abendmusiken, geschweige denn etwas von der Existenz des *Allererschrocklichsten*. Da entstand ein Großwerk, das sich von Seite zu Seite zwingender als eine Komposition Dietrich Buxtehudes erwies. Der entscheidende Beweis lag und liegt für jeden Musiker in der Musik und ihrem Stil. Nur ein „Philologist“, für den die Quelle in ihrem äußeren Bild das A und O aller wissenschaftlichen Untersuchungen ist, auch wenn es sich dabei nur um die Kopie eines unbekanntem Notenschreibers handelt, über dessen Arbeitsweise nicht das Geringste bekannt ist, kann das Wesentliche, d. h. die Musik selbst von seinen Betrachtungen vollkommen ausschließen. Geck begründet dieses Verfahren mit den Worten: „*Musikalisch gesehen läßt sich über die Authentizität des*

²³ Zeitschrift d. Vereins f. Lübeckische Geschichte und Altertumskunde Band 29 S. 11 f.

²⁴ Stahl, F. *Tunder und D. Buxtehude* S. 64.

²⁵ Stahl, F. *Tunder und D. Buxtehude* S. 62.

Jüngsten Gerichts vorerst nur wenig aussagen, da vergleichbare Werke fehlen“ (S. 414). Ist das gesamte Schaffen Buxtehudes, soweit es von Geck als „echter“ Buxtehude anerkannt wird, „musikalisch gesehen“ nicht „vergleichbar“? Arnold Schering, Max Seiffert und Wilhelm Stahl waren nach eingehender Kenntnisnahme der Partitur von der Beweiskraft der musikalischen Aussage als der ganz persönlichen Sprache Buxtehudes überzeugt. Der gleichen Überzeugung ist Friedrich Blume, wenn er schreibt: „Wer anders hätte in jener Zeit eine so großartig freie Handschrift geschrieben, wie allein die Rezitative und ‚Arie‘ der 5. Vorstellung sie zeigen“²⁶. Ich selbst habe den Beweis für die Authentizität in einer für die „Nur-Philologen“ aus der Zunft der Musikforscher sicher ungewöhnlichen — wenn nicht gar unmöglichen — Weise der Musik selbst überlassen, indem ich das Werk an historischer Stelle zunächst zu neuem klanglichen Leben erweckte und es in der zweimal dichtgefüllten Lübecker Marienkirche u. a. auch zahlreichen Fachkollegen zur Diskussion stellte. Seitdem sind über dreißig Jahre vergangen, ohne daß irgendein Musikforscher es unternahm, aus der Musik selbst zu beweisen, daß Buxtehude nicht der Komponist des Jüngsten Gerichts zu sein brauche, geschweige denn sein könne. Hier — bei der Musik — hätte Geck seine Studien ansetzen sollen. Sein Versuch dagegen, allein von der Quelle her einen Beweis gegen die Autorschaft Buxtehudes zu führen²⁷, ist in diesem Fall zum Scheitern verdammt, zumal das Verfahren — wie ich im Vorstehenden leider mehrmals beweisen mußte — auf völlig falscher Darstellung der Tatsachen beruht.

Zusammenfassend ist zu sagen: An der Autorschaft Dietrich Buxtehudes am Jüngsten Gericht, sowie an der Identität dieses Werkes mit der Abendmusik *Das allererschrocklichste und allererfreulichste* kann solange nicht gezweifelt werden, als Gegenbeweise aus der Sprache der Musik oder aus neuen dokumentarischen Funden nicht erbracht werden können. Außer zahllosen Parallelstellen zwischen der Musik des Jüngsten Gerichts und den übrigen Instrumental- wie Vokalwerken des Meisters, die jedem Buxtehudekenner immer wieder begegnen, enthält die Abendmusik zahlreiche Stücke, die zum Besten gehören, was Buxtehude je geschaffen hat. Das gilt vor allem von den Choralfantasia über „*Herzlich lieb hab ich dich o Herr*“ (Nr. 43) und „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*“ (Nr. 70). Die enge Verbindung von Wort und Ton, die hier im Sinne einer erschöpfenden Auslegung des Choraltextes Gestalt gewinnt, zeigt uns den Lübecker Meister in seiner ureigensten Wesensart. Das Wort Spittas — vor neun Jahrzehnten vor allem aus der Kenntnis der Buxtehudeschen Orgelwerke heraus geprägt — findet durch das Bekanntwerden der Choralfantasia des Jüngsten Gerichts eine von Spitta und seiner Zeit kaum geahnte Bestätigung: „*Es wird sich heraus-*

²⁶ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1940 S. 15.

²⁷ In diesem Zusammenhang sei auch kurz auf Gecks Ausführungen über die *Missa brevis* Buxtehudes eingegangen. Gecks erste Studie (Musikforschung 1960, S. 47 ff.) gipfelt in dem Satz: „Die bisher für Buxtehude in Anspruch genommene *Missa brevis* ist vom Quellenbefund her als anonymes, nicht von Buxtehude stammendes Werk anzusehen.“ In seiner zweiten Veröffentlichung (Musikforschung 1961, S. 404 f.) ist Geck allerdings wesentlich vorsichtiger, wenn er schreibt: „Bemerkt sei noch einmal, daß es so keineswegs gewesen sein muß wohl aber gewesen sein kann.“ Die Einseitigkeit einer nur auf Quellenstudien beschränkten Betrachtungsweise zeigt sich in diesem Fall darin, daß ein entscheidender Faktor außer acht gelassen wird: In den Jahren vor seiner Berufung nach Gottorp war der Schützschüler Johann Heile mit Dietrich Buxtehude eng befreundet. Buxtehudes Lobgedicht in der in Lübeck 1673 gedruckten Matthäus-Passion Theiles (DDT I. Folge, Band 17), die Widmung des Theileschen *Pars prima Missarum* u. a. auch an Buxtehude, ebenfalls 1673 im Druck erschienen (Datum Lübeck, Druck Wismar), sowie zwei Kompositionen Theiles und eine Vertonung Buxtehudes von Versen des 69. Psalms „*Gott hilf mir*“ (DDT I. Folge Band 14, S. 57) lassen darauf schließen, daß zwischen beiden Musikern eine ähnliche Kunstfreundschaft bestanden haben muß, wie zwischen Bach und seinem Vetter J. G. Walther in Weimar. 1671 gab Buxtehude anläßlich des Ablebens des Superintendenten Hennecken seine beiden „*Contrapuncte*“ über den Choral „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*“ heraus. 1673 erschienen die oben genannten Theileschen Messen „*juxta veterum Contrapuncti stylium*“. 1674, beim Tode seines Vaters Johannes, griff Buxtehude nochmals auf die *Contrapuncte* „*Mit Fried und Freud*“ zurück. Diese Tatsachen werfen — auch wenn man mit Geck „*stilkritische Argumentationen im stile antico*“ für sehr schwierig hält — ein helles Licht in die ganze Problemstellung, wodurch alle kritischen Untersuchungen über das zweifellos bestehende Problem der Titeleintragung bei der *Missa brevis* zweitrangige Bedeutung erhalten. Da kein Zweifel darüber bestehen kann, daß Buxtehude die Messen seines Freundes Theile gekannt hat, kann ein endgültiges Urteil über die Autorschaft Buxtehudes bezüglich der *Missa brevis* keinesfalls ohne Berücksichtigung der Theileschen Messen gefällt werden.

stellen, daß Bach, in richtiger Erkenntnis der Sachlage in den von Buxtehude mit Meisterschaft kultivierten speziellen Formen sich nur ganz vorübergehend versuchte, wo er dann auch diesen noch den Stempel seines Genius aufzudrücken wußte, ohne jedoch wesentlich seinen Vorgänger zu überragen“²⁸.

Abschließend noch ein Wort zum Tenor wissenschaftlicher Publikationen. Wenn Geck auf Seite 408 in Anmerkung 61 schreibt: „Die Edition selbst wird wissenschaftlichen Ansprüchen nicht gerecht“²⁹, so wäre dieses Urteil auch von mir bedingungslos hinzunehmen, wenn Geck seine Kritik mit dem Nachsatz begründet haben würde: „solange das in der Partitur angekündigte Ergänzungsheft mit dem genauen Revisionsbericht nicht vorliegt“³⁰. Kann man noch von wissenschaftlicher Forschungsarbeit sprechen, wenn der Forscher sich nicht einmal bemüht, das angekündigte Heft bzw. ein etwa vorhandenes Manuskript durch persönliche Anfrage in die Hand zu bekommen? Wozu hat die Gesellschaft für Musikforschung ein Anschriftenverzeichnis ihrer Mitglieder herausgegeben? Gehört eine entsprechende Anfrage nicht zur Fairneß jeder Forschungsarbeit?

Zur Übertragung des *Benedicamus-Tropus* „*Omnis curet homo*“

VON BRUNO STABLEIN, ERLANGEN

Im laufenden Jahrgang der „Musikforschung“, S. 29—32, hat Günther Schmidt (Nürnberg) den *Benedicamus-Tropus* „*Omnis curet homo*“ aus dem Saint-Martial-Repertoire veröffentlicht. Dieser, um es gleich vorweg zu sagen, voller Fehler steckenden Übertragung wurde S. 206 desselben Jahrganges eine Berichtigung nachgeschickt, die von den zahlreichen wirklichen Lesefehlern vier Stellen verbessert, während die weitaus überwiegende Mehrzahl stehen geblieben ist. Mir kommt es hier zunächst auf die tatsächlich falschen Noten an, also die Fehler im horizontalen Verlauf (und auch hier sehe ich von den vielfach verfehlten Ligaturangaben und den willkürlichen Textzuteilungen — auch wo sie in den Handschriften klar sind — ab). Auf die vertikalen Bezüge gehe ich hier nicht ein; sie sind bis zu einem gewissen Grade schon Sache der Interpretation. Ein gewisses Freikontingent von Irrtümern darf auch der gewissenhafte Forscher in Anspruch nehmen. Aber ist es nicht zu viel, wenn z. B. die beiden einstimmig mitgeteilten Fassungen (in Paris lat. 3719 und 1139) 17 bzw. 13 falsche Noten enthalten, die auch in der Berichtigung nicht verbessert worden sind?

Eine Richtigstellung der Übertragung von Herrn Schmidt, und damit eine Berichtigung seiner Berichtigung könnte nur durch eine vollkommen neue Edition des Stückes geschehen. Der Fehler sind zu viele. Ich darf auf meine in Vorbereitung befindliche Ausgabe *Versarius Martialis*. Die ein- und mehrstimmigen Gesänge des sogenannten Repertoires von Saint-Martial verweisen, wo auch das „*Omnis curet homo*“ mit seinen drei zwei- und seinen drei einstimmigen Fassungen mitgeteilt wird.

²⁸ Philipp Spitta. *Joh. Seb. Bach*, Band I, S. 282 f.

²⁹ Wilhelm Stahl, Fritz Stein und Karl Straube waren darüber anderer Meinung: sie hoben die im Partiturdruk klar ersichtliche Trennung von Urtext und praktischen Hinweisen für die Aufführung, die sich nur in den ausgesetzten Continuo-Stimmen befinden, anerkennend hervor. Der Benutzer der Partitur möge sich selbst ein Urteil darüber bilden, ob die Edition — abgesehen von dem noch ausstehenden Ergänzungsheft — wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird oder nicht.

³⁰ Das Ausbleiben des Ergänzungsheftes war zunächst kriegs- bzw. nachkriegsbedingt. Die seit Jahren geplante Fortführung der Gesamtausgabe von Buxtehudes Werken, in der das *Jüngste Gericht* ungekürzt und mit genauem Revisionsbericht einen besonderen Band einnehmen soll, hat eine neue Situation geschaffen, die das Erscheinen des Ergänzungsheftes zur Bärenreiter-Partitur überflüssig macht.

BESPRECHUNGEN

Das Trecento — Italien im 14. Jahrhundert. Hrsg. von Walter Rüegg. Zürich und Stuttgart: Artemis Verlag 1960. 237 S.

Dieser kleine, ansprechende Band der Erasmus-Bibliothek enthält eine im Aufbau vorbildliche Ringvorlesung, die im Wintersemester 1959/60 an der Universität Zürich gehalten wurde. Die sechs Vorträge werden durch insgesamt 10 Seiten Bibliographie ergänzt und behandeln die kultur- und kunsthistorischen Aspekte der italienischen Geschichte des 14. Jahrhunderts aus der Sicht der verschiedenen Disziplinen. Dadurch entsteht ein vielschichtiges und beziehungsreiches Bild der in Italien beginnenden Wende zwischen Mittelalter und Neuzeit, einer Epoche, die uns wegen ihres Übergangscharakters heute besonders anzieht.

Hans Conrad Peyer schildert zu Beginn sehr lebendig die politische Entwicklung im Trecento mit ihren Krisen, Rückschlägen und mißlungenen Neuanfängen, beherrscht vom Rom- und Italiengedanken und überschattet vom Kirchenschema, das 1378 mit Papst Clemens VII. (nicht VIII.) begann.

Die sprachliche Einigung Italiens ging der politischen voraus. Der Vortrag Konrad Hubers zeigt, daß das Florentinische bereits gegen 1350, also viel früher als das Französische oder das Deutsche, weitgehend fixiert war, die Ausdrucksweise aber durch die sozialen Umwälzungen der Folgezeit eine von der Vulgärsprache ausgehende Auffrischung erfuhr.

Die literarhistorische Würdigung der Trecentodichtung Dantes, Petrarcas und Boccaccios stammt von Reto R. Bezzola. Er liebt Metaphern, formuliert schwungvoll und beherrscht seinen Stoff, der ihn spürbar enthusiastisiert. Seine Darstellung berührt aber mehrfach die Grenze eines Heroenkultes, der die historischen Fakten zu einseitig beleuchtet. Diese Gefahr ist besonders offensichtlich bei der Interpretation Boccaccios, der als der Schöpfer der Novellenform hingestellt wird. Bezzola spricht sie als „typische Form der Renaissance“ an. Er übersieht, daß es schon zuvor im gallo-romanischen Raum eine Vielzahl unterschiedlicher Novellentypen gab, die auch durch Boccaccio nicht auf eine einheitliche Formel gebracht wurden, so daß jede zu enge Definition des Idealtypus Novelle fragwürdig erscheinen muß.

34 Abbildungen illustrieren die kunsthistorische Abhandlung Peter Meyers. Sie stellt als spezifisch italienische Leistung die Hinwendung zu körperhafter, realistischer Formung besonders klar heraus, weil die den Italienern wesensfremde, nur äußerlich kopierte französische Gotik und die byzantinische Malerei ständig zum Vergleich herangezogen werden. Höhepunkt des Buches ist Walter Rüeggs Studie über die *scholastische und die humanistische Bildung*. Er demonstriert das von Petrarca und seinen Nachfolgern begründete Bildungsideal der Renaissance, indem er es kritisch mit den entsprechenden hochmittelalterlichen Vorstellungen der Pariser Nominalisten und Realisten vergleicht. Aus universellem Wissen schöpfend zeichnet er die vielfältigen Verbindungslinien zwischen Philosophie, Kunst und Politik des 14. Jahrhunderts nach.

Den Abschluß bildet eine Einführung in die Trecentomusik von Kurt von Fischer. Besonders fesselnd sind seine Ausführungen über die Rolle, welche die Musik in Kultur und Geschichte jener Zeit gespielt hat, sowie über die Darstellungen musikalischer Szenen in Literatur und bildender Kunst. Die für ein breiteres Publikum weniger interessanten Themata, wie Notation und handschriftliche Überlieferung, streift von Fischer nur kurz. Aus Zeitmangel verzichtet er auch weitgehend darauf, die einzelnen Komponisten und ihre Werke zu würdigen. Form und Stil aber werden treffend charakterisiert und den andersgearteten Merkmalen der *ars nova*-Werke gegenübergestellt. Von Fischer betont mit Recht die Eigenständigkeit der nach *dulcedo* strebenden, schmiegsamen und dissonanzarmen Trecentomusik, die sich erst gegen Ende des Jahrhunderts und meist nur äußerlich von der traditionsbelasteten, subtilen und intellektuelleren französischen Kunst beeinflussen ließ, im Grunde aber ihre Italianità bewahrte und eben dadurch eine nachhaltige Wirkung auf die im 15. Jahrhundert nach Süden strebenden Nordländer ausüben konnte.

Ursula Günther, Ahrensburg

Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento. Zweite, neubearbeitete und wesentlich erweiterte Ausgabe. Herausgegeben von Knud Jeppesen. Oslo—Stock-

holm—London—Frankfurt a. M. 1960. 2 Bde., 130; 32 und 103 S.

Im Jahre 1943 veröffentlichte Jeppesen unter dem Titel *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento* eine wertvolle Studie über die beiden frühesten Drucke italienischer Orgelmusik, die *Frottole intabulate da sonare organi* (1517) und die *Recerchari, Motetti, Canzoni, Libro primo* des Marco Antonio (Cavazzoni) da Bologna (1523). Im Jahre 1955 folgte der Aufsatz *Eine frühe Orgelmesse aus Castell'Arquato* (AfMw XII, S. 187), in dem er die von Gaetano Cesari entdeckten Handschriften aus Castell'Arquato beschrieb. Die gegenwärtige Veröffentlichung stellt eine Verbindung dieser beiden Publikationen dar. Bd. I enthält die textlichen Ausführungen der Erstausgabe, den Aufsatz aus AfMw und die Übertragungen aus den *Frottole*; Bd. II die Wiedergabe der Werke des Marcantonio sowie acht Kompositionen aus Castell'Arquato, alle aus Heft 5 (s. Bd. I, S. 115), wobei merkwürdigerweise das *Ricerchare di Jaches* (in F) ausgelassen ist.

Die meisten dieser Stücke (ebenso wie der Druck des Marcantonio) wurden schon 1941 von Benvenuti in *I Classici musicali italiani*, Vol. I veröffentlicht. Neu sind das *Ricerchare di Jaches* (in d) sowie die ebenfalls von Jaches (Brumel) stammende *Messa de la dominica* (Bd. II, S. 71, 82). Die Duplikation der übrigen Stücke rechtfertigt sich vielleicht durch den recht hohen Preis der Benvenuti-Ausgabe, der einer weiteren Verbreitung dieses Druckes im Wege steht. Immerhin enthalten aber die Handschriften aus Castell'Arquato noch manches andere, was ins Gebiet der italienischen Orgelmusik fällt, z. B. das auf die *Messa de la dominica* folgende *Patrem* oder die Orgelmesse *In solemnitatibus Beatae Mariae* aus dem Faszikel Nr. 3, auch noch ein weiteres *Patrem*, das in Jeppesens Inhaltsverzeichnis der fünf Sammlungen nicht vorkommt.

Schließlich sei bemerkt, daß sich außer diesen fünf Sammlungen noch vier weitere in Castell'Arquato befinden, von denen eine sechs *Ricercars* von Claudio Veggio enthält. Diese sowie andere bisher unveröffentlichte Stücke werden in absehbarer Zeit innerhalb einer Reihe *Corpus of Early Keyboard Music* vom American Institute of Musicology veröffentlicht werden.

Willi Apel, Bloomington/Indiana (USA)

Hannelore Gericke: *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*. Graz—Köln: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger 1960. 150 S. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, 5).

Schon 1954 hatte der Schreiber dieser Zeilen in seinem Aufsatz über den Nürnberger Musikverleger J. U. Haffner und dessen Publikationen (*Acta Musicologica* 26, 27 und 34, 1954, 1955 und 1962) darauf hingewiesen, daß unsere lückenhafte Kenntnis der Musikdrucke des 18. Jahrhunderts nur dann verbessert werden kann, wenn im Rahmen von Spezialarbeiten auch die lokalen Quellen, besonders die Inserate in Tageszeitungen, genügend berücksichtigt werden. Hannelore Gericke hat in ihrer Darstellung des Wiener Musikalienhandels dieses Schrifttum gründlich ausgewertet. Hinter dem unscheinbaren Titel verbirgt sich eine mit Akribie und großem Fleiß angefertigte Archivistudie, deren Ergebnisse weit über den üblichen Rahmen einer Doktor-Dissertation hinausführen. Die Verf. läßt ihre Abhandlung mit dem Jahre 1778 enden, weil zu diesem Zeitpunkt der Verlag Artaria seine erste eigene Publikation herausbringt und damit eine neue Ära für Wiens Musikalienhandel beginnt, hatte dieser doch bis dahin im 18. Jahrhundert überwiegend von dem Vertrieb außerhalb Wiens hergestellter Musikalien gelebt. Das am Schluß des Buches beigegebene Verzeichnis der von 1700 bis 1778 in Wien veröffentlichten Musikbücher und Noten umfaßt nur 79 Titel; durchschnittlich erschien also nur ein Titel pro Jahr — für eine Weltstadt wie Wien gerade keine imponierende Zahl! Der Schwerpunkt von Gerickes Arbeit mußte deshalb auf der Zusammenstellung der innerhalb des behandelten Zeitraumes in Wien verkauften Musikalien liegen. Da der Handel noch nicht spezialisiert war, besorgten den Vertrieb ausschließlich die Buchhändler. Die Verf. hat 25 Namen ermittelt, darunter so bedeutende Sortimentere wie A. Bernardi, van Ghelen, Krüchten, Monath und, nicht zuletzt, den „Fürst“ der Wiener Buchdrucker und Verleger zur Zeit Maria Theresias, von Trattner, ferner noch zwei Firmen. Ihre Hauptquelle zur Erfassung der gehandelten Noten ist das *Wiener Diarium*, eine seit 1703 wöchentlich zweimal erscheinende Zeitung, die vornehmlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zahlreiche Buchhandelsanzeigen überliefert. Dieses Blatt richtet sich speziell an Hof- und Adelskreise. Sie be-

nutzte ferner die seit 1770 publizierte *Realzeitung* und die vereinzelt noch vorhandenen Musikalienkataloge verschiedener Händler. Das Ergebnis dieser gründlichen archivalischen Arbeit ist beachtenswert: die Studie verzeichnet nicht nur eine große Anzahl von bisher unbekanntem musikalischen Werken, sondern gibt auch auf Grund der Inserate sehr wertvolle Datierungshinweise. Gewisse Differenzen zwischen dem Erscheinungsjahr eines Musikdruckes und seiner Ankündigung in der Wiener Presse wird man gern in Kauf nehmen, bietet doch oft ein derartiges Inserat den einzigen Anhaltspunkt zur Datierung. Manchmal ist freilich Vorsicht geboten: so kündigt beispielsweise 1754 der Buchhändler Bauer die bei Haffner in Nürnberg erschienenen *Sei Duetti a Cembalo obligato e Violino o Flauto trav. concertato* von Schaffrath für das Jahr 1755 an (S. 60), während der Rezensent in seiner Haffner-Studie das Werk sicher auf 1746 datieren konnte. Handelt es sich nun bei diesem Opus um eine neue Auflage oder um eine absichtliche Verfälschung des Erscheinungsjahres durch Bauer? Da Gericke dem Buchhändler einen zweiten, ähnlich gelagerten Fall nachweisen kann (S. 59), wird wohl eher die zuletzt genannte Vermutung zutreffen. Trotz dieser in der Natur der Anzeige begründeten Unsicherheitsfaktoren leisten Gericke's Ermittlungen eine wertvolle Hilfe zur Feststellung des Publikationsjahres. Dankbar begrüßt der Rezensent beispielsweise einige Ergänzungen zu dem oben erwähnten Verzeichnis des Verlegers Haffner (S. 41, 42, 55, 59, 60).

Neben den tabellarisch zusammengestellten Ankündigungen der einzelnen Buchhändler, über die die Verf. außerdem noch wichtige neue biographische Details mitzuteilen weiß, enthält das Buch ein Verzeichnis von den in Wien tätigen Kopisten und Kupferstechern. Die Tatsache, daß damals dort nicht weniger als 24 Notenschreiber beschäftigt waren, macht deutlich, wie stark im 18. Jahrhundert die handgeschriebene Musikalie mit dem Druck noch konkurrierte. Aus den Anzeigen der Notenschreiber lassen sich wiederum Schlüsse über die Verbreitung eines Werkes und über seine Entstehungszeit ziehen. Mehr als Kuriosum ist schließlich die Liste der von der Zensurbehörde Maria Theresias verbotenen musikalischen Veröffentlichungen zu werten. Unter den sechs Titeln befinden sich allein drei französische Chansonsammlungen. Der Schrift sind gute Register beigegeben,

die eine bequeme Benutzung gewährleisten. Man kann hoffen, daß Gericke's Buch die Anregung zu ähnlichen Arbeiten geben wird. Der Musikalienhandel der Städte Berlin und Augsburg beispielsweise würde eine Darstellung verdienen.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Alexander Weinmann: Verzeichnis der Musikalien aus dem K. K. Hoftheater-Musik-Verlag. Wien: Universal-Edition, o. J. 130 S. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 6).

Alexander Weinmann setzt mit dieser Publikation die bekannte und bewährte Reihe seiner Arbeiten über die Alt-Wiener Musikverlage fort, die nicht nur für die Musikphilologie, sondern auch für die Erkenntnis der Musikgeschichte der Klassik und Frühromantik unentbehrlich sind. Die Erfassung der gesamten Produktion dieses Wiener Hoftheater-Musik-Verlages, der die in den Wiener Hoftheatern aufgeführten Werke in Abschriften oder Drucken vervielfältigte und in den Handel brachte, war besonders schwierig; Weinmann löst diese Aufgabe durch seinen gewohnten Fleiß mit Geschick und der nötigen Vorsicht. Seine „*Bitte an die Bibliothekare aller Welt, ihn durch Hinweise auf hier noch fehlende Nummern unterstützen zu wollen*“ (S. 10), wird sicherlich nicht von ungefähr ausgesprochen, wie er auch sonst verschiedentlich auf die noch offenen Stellen der von ihm vorgelegten Verlagsliste aufmerksam macht. Dankbar wird der Benutzer dieser Schrift die vielen Signaturen der aufgefundenen Druck-Exemplare als Erleichterung für weitere Einzeluntersuchungen entgegennehmen. Die nicht sicher nachweisbaren, aber auf Grund von Rückschlüssen gewonnenen Angaben scheinen stets kenntlich gemacht zu sein. Daß alle noch nicht überprüfbar Anzeigen unterschiedlichen Wertes — übrigens nicht nur die der Theaterzettel, wie Weinmann auf S. 9 schreibt, sondern auch der Wiener Zeitung — besonders eingerückt werden, dürfte dem Benutzer dieser Publikation zwar nicht ganz glücklich erscheinen, jedoch keine Schwierigkeiten bereiten.

Ein Vorbericht, ein kurzer Abriss der Geschichte des K. K. Hoftheater-Musik-Verlages, die auszugsweise mitgeteilte Selbstbiographie Thaddäus Weigl's, die Wiedergabe des Schriftwechsels des Fürsten Lobkowitz mit Wranitzky und anderes geben einen ergän-

zenden Einblick in die Verhältnisse dieses Verlags. Interessant ist der Hinweis auf die amtliche Nachricht vom 7. August 1814, die festlegt, daß die Bühnenaufführungsrechte nicht auch sogleich die Verlagsrechte einbeziehen, sondern die Verlagsrechte von diesem Zeitpunkt ab besonders eingeholt werden mußten. Damit haben hier jene Bemühungen ihre Anerkennung gefunden, die zum erstenmal in etwas anderer Weise in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Leipzig 6. Jg. 1803/04, S. 365—377 und Intelligenz-Blätter No. XIII, XVI und XIX) vorgetragen worden waren. Im geschichtlichen Abriß fehlt der Hinweis auf das Hoftheaterkopistenbüro von Sukowaty, das zwar nicht rechtlich, aber doch praktisch als der Vorgänger des K. K. Hoftheater-Musik-Verlags anzusehen ist. Wünschenswert wäre ein Hinweis gewesen, ob es sich bei allen mit genauem Titel angegebenen Werken, die nicht als Abschriften gekennzeichnet sind, um Druckausgaben handelt. Bei den Literatur- und Quellenangaben (S. 30) ist der Katalog Schneider, Tutzing, No. 72 zu ergänzen (vgl. S. 53 f. bei Weinmann). Nicht ganz einleuchtend ist die Verlagswerbung „Wiener Urtext Ausgabe“ auf den Titelblättern, die den Eindruck erweckt, als ob es sich bei dieser Schrift Weinmanns um eine Urtextveröffentlichung handelt.

Zum Schluß sei der Wunsch ausgesprochen, daß Weinmann seine fleißigen und inhaltsreichen Arbeiten über die Wiener Musikverlage zu einem glücklichen Ende bringt und vielleicht sogar ergänzend eine zusammenfassende Gesamtstudie darüber vorlegen kann, zumal die finanziellen Publikations-schwierigkeiten offenbar jetzt überwunden sind. Hubert Unverricht, Mainz

Günter Bandmann: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag 1960. 196 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Band 12).

Davids Harfenspiel ist das Paradigma der Melotherapie. Die Beziehungen zwischen Melancholie und Musik aber sind, wie die von B. gesammelten Bilder zeigen, zu vielfältig, als daß sie sich in die einfache Formel von der Musik als Trost und Beschwichtigung fassen ließen. Die Dialektik der Bildmotive „Melancholie“ und „Musik“ ist manchmal kaum entwirrbar, und es ist B., obwohl sich

seine ikonographischen Studien durch Reichtum an Kenntnissen und Zurückhaltung im Urteil auszeichnen, nicht immer ge glückt, die sich durchkreuzenden Motive und Überlieferungen deutlich auseinanderzulegen.

Daß B. unter dem Titel *Melancholie als Leiden — Musik als Hilfe* Darstellungen Davids vor Saul, eine Illustration zu Psalm 42 im Stuttgart-Psalter des 9. Jahrhunderts und zwei Alchemistenbilder aus den Jahren 1508 und 1609 zusammenfaßt, wirkt verwirrend; die Formel „*Melancholie als Leiden*“ ver sperrt die Einsicht in die Unterschiede zwischen Sauls Besessenheit, der „*compunctio cordis*“ des Psalmisten und der Alchemisten-schwermut, der „*melancholia heroica*“, die Melanchthon an Ficino rühmte. Die Kithara-Allegorik in der Psalmen-Illustration stützt sich, wie B. nachweist (24 ff.), auf Augustins *Enarrationes in Psalmos*; und es ist nicht ausgeschlossen, daß auch der Gedanke, in einer Illustration zu einem Trostpsalm die Fünzfzahl zu betonen — ein Motiv, das B. als allegorisch erkannte, ohne es erklären zu können (29 f.) —, durch Augustin in spiriert ist: „*5 . . . omnes animas intraturas in regnum dei significat*“ (zitiert nach F. Feldmann, AfMw XIV, 109). Rembrandt läßt in *David spielt vor Saul* den Akzent wohl nicht, wie B. meint (19), auf die „Macht der Musik“, sondern auf Sauls Schwermut fallen, auf das Barockmotiv des „Fürsten als Paradigma des Melancholischen“ (W. Benjamin, Schriften I, 226). Den Unterschied zwischen den Alchemisten-Bildern, die Trost versprechen (31 ff.), und den Darstellungen der „*Melancholie als Schicksal*“ (63 ff.), in denen astrologische Motive wirksam sind, hat B. gesehen, ohne ihn als Gegensatz zwischen zwei „Standesphilosophien“ zu erkennen: Die Alchemie war, grob formuliert, durch utopische Motive bestimmt, die Astrologie durch den Gedanken unentrinnbarer Schicksalsverfallenheit.

Illustrationen zu den *Consolationes* des Boethius aus dem 12. und 13. Jahrhundert (47 ff.) lassen die „*musica practica*“ als verführende, „dämonische Muse“ und die „*musica theorica*“ als tröstende, „philosophische Muse“ erscheinen. Daß Aberts Generalisierung, „*musica humana*“ bedeute „menschlicher Gesang“, von B. übernommen wurde (50), verschudete eine irrije Interpretation einer Miniatur aus der Florentiner Notre-Dame-Handschrift: Die Gruppe von zwei Klerikern und zwei Laien ist kein Ensemble

von Sängern (128), sondern repräsentiert die Harmonie von Seele und Leib.

Die drei Melancholiebilder von Cranach interpretiert B. (63 ff.) unter dem Titel „*Melancholie als Schicksal — Musik als weltliches Treiben*“. Das Resultat ausführlicher Exkurse ist die These (90), die spielenden und tanzenden Kinder seien das Sinnbild einer „*törichten, unbedachten Lebensfreude*“, die durch Saturn und sein Dämonengefolge bedroht werde; die weibliche Gestalt wird von B. (75 ff.) als „*Genius der Melancholie*“, der Stock, an dem sie schnitzt, als „*Zauberstab*“ gedeutet. Der düstere Aspekt des Saturnischen — der Zusammenhang zwischen dem griechischen Kronos, dem römischen Saatendämon und dem Tod als Sensenmann — ist nicht zu leugnen; doch war den Malern des 16. Jahrhunderts seit Giorgione auch das entgegengesetzte Moment des Saturnischen bewußt: Kronos als Gott des Goldenen Zeitalters. Und so ist es wahrscheinlich, daß Cranachs Bilder in der Gestalt eines „*Genius der Melancholie*“, der mit Schwermut der drohenden Dämonen und mit Sehnsucht des Goldenen Zeitalters gedenkt, den Doppelaspekt des Saturnischen darstellen.

Versteht man die Melancholie als Krankheit oder als Todsünde der „*acedia*“, der „*Trägheit des Herzens*“, so wirkt die Musik als Therapie oder Trost; wird dagegen die Melancholie als „*compunctio cordis*“, als „*reue Schwermut und Zerknirschung*“ begriffen, so erscheint ihr Gegensatz, die Musik, als Störung und Sinnbild profaner Eitelkeit (99 ff.). Das *Vanitas-Bild* Giovanni Serodines interpretiert B. (104 ff.) als „*trauernde Bacchantin*“. Seiner Deutung aber, die sich auf ein einziges Requisit, den Thyrsosstab, stützt, widersprechen Sphaira, Zirkel und Bücher. Das Motiv „*des Pressens der leeren, trockenen Brust*“ (105) bedeutet Unfruchtbarkeit; was als unfruchtbar verworfen wird, aber ist nichts anderes als der Inbegriff der antiken Musen: Der Thyrsosstab verweist auf Terpsichore, die Cetra auf Polyhymnia oder Erato, die Bücher auf Klio und die Sphaira auf Urania. Serodines Darstellung einer „*unfruchtbaren Muse*“ ist von antihumanistischen Tendenzen getragen. Das Schlußkapitel über „*Melancholie als Divination — Musik als Hilfe und Offenbarung*“ (120 ff.) fällt aus dem Zusammenhang, da das Thema der Bilder die Melancholie oder die Musik, aber nicht Melancholie und Musik ist. Carl Dahlhaus, Kiel

J. S. Laurenty: *Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*. Tervuren 1960. 230 S., 37 Tafeln, 5 Karten, 144 Abb. im Text. (Annales du Musée Royal du Congo Belge, Nouvelle Série in-4°, Sciences de l'Homme, volume 2.)

Mehrere der *Annales*, die das Musée du Congo Belge in Tervuren bei Brüssel herausgegeben hat und die die so reichen Sammlungen dieses Museums behandeln, wurden Musikinstrumenten gewidmet, angefangen von den *Annales* vom Jahr 1902, die einen Teil der Saiteninstrumente beschreiben, bis zu Olga Boones sorgfältigen Arbeiten über die Xylophone und Trommeln. J. S. Laurenty hat nun eine Arbeit gleicher Art über 457 Saiteninstrumente vorgelegt, die sich im Museum befinden und ein umfangreiches, vielförmiges und schwer zu bearbeitendes Material darstellen. Für denjenigen, der einmal mit Material aus diesem Museum gearbeitet hat, ist es auffällig, wie wenige dieser Gegenstände eine genaue Angabe ihrer Provenienz aufweisen. Bekanntlich setzen sich die Bestände des Museums zum großen Teil aus Gaben zusammen, und viele ihrer Stücke sind mit Angaben versehen wie „*Région de Bas-Congo*“ oder sogar nur „*Congo Belge*“.

Die Veröffentlichung ist in sieben Hauptabschnitte aufgeteilt. Der erste Abschnitt umfaßt eine morphologisch-systematische Darstellung der verschiedenen Instrumente, der die Systematik von André Schaeffner zugrunde gelegt wurde; Abschnitt 2 führt die europäischen und indigenen Namen der Instrumente auf; Abschnitt 3 behandelt die geographische Verbreitung der verschiedenen Typen, Abschnitt 4 deren Rolle im Leben der Eingeborenen, Abschnitt 5 die verschiedenen Materialien, aus denen die Instrumente gefertigt wurden, sowie deren dekorative und ornamentale Verzierung; Abschnitt 7 schließlich trägt die Überschrift „*La filiation — la diffusion*“ und bringt einige diffuse und nach Auffassung des Rezensenten recht überflüssige Erörterungen. Einigen zusammenfassenden Anmerkungen schließt sich ein Tafelband mit 457 Abbildungen von solchen Instrumenten an, die im Text behandelt werden. Alle Bilder wurden neu aufgenommen; sie sind von großer Schärfe und Klarheit und halten ungefähr den gleichen Maßstab ein. Im Text sind außerdem 144 technische Zeichnungen eingeführt, die klar und deutlich, wenn auch etwas amateurmäßig ausgeführt sind.

Was die Disposition der Arbeit betrifft, so meine ich, daß die verschiedenen Abschnitte etwas eigenartig angeordnet sind. Zu dem morphologischen Abschnitt gehören wohl auch solche Details wie das Material und der Dekor der Instrumente; manchmal sind gerade sie von großer Bedeutung für die systematische Betrachtungsweise. Ebenso dürfte wohl der Abschnitt über die geographische Verbreitung zu der kulturhistorischen Übersicht gehören. Man vermißt fernerhin Abschnitte über die Akustik und Spieltechnik der Instrumente, was allerdings mit dem musealen Charakter des Materials zusammenhängt. Der Verf. weist darauf hin, daß die Instrumente so zerbrechlich sind, daß irgendwelche musikalisch-akustischen Untersuchungen nicht anzustellen waren. Man vermißt außerdem Angaben über die Spielart der verschiedenen Instrumente. Auch wenn es sich hier um Museumsmaterial handelt, hätte ein gründlicher Durchgang der einschlägigen Literatur zahlreiche Aufschlüsse über die Spielart erteilen können.

Daß der Verf. seinem morphologischen Abschnitt unter den zur Auswahl stehenden Systemen dasjenige von Schaeffner zugrunde gelegt hat, gereichte in diesem Fall nur zum Vorteil. In diesem Zusammenhang dürften einige Ergänzungen angebracht sein: Die Harfenzither (*pseudo-arc*, *harpe-cithare*) ist im Museum nur durch ein einziges Exemplar vertreten. Es liegen jedoch viele Belege aus Congo-Brazzaville (u. a. bei Pepper in *Problèmes d'Afrique Centrale* 26, 1954, S. 289 bis 298) und vor allem von der Fan vor (bei M. F. Grebert, *Archives suisses d'Anthropologie* V 1, 1928, S. 83; *Au Gabon*, Paris 1948, S. 98; R. Avelot, *L'Anthropologie* 16, 1905, S. 290 f). Bezüglich Nummer 251 (S. 62), eine Bogenlaute (*pluriarc*), bei der der Bogen aus einem einzigen Stück besteht, das sich erst an der Spitze in mehrere einzelne Saitenhalter verzweigt, und deren Provenienz unbekannt ist, kann bemerkt werden, daß Montandon ein solches Exemplar aus der „*province de Baloumbo-Lango, près du Cap Lopez*“ (*Archives Suisses d'Anthropologie* III/1, 1919, S. 57, angeführt in der Bibliographie des Verf.) veröffentlicht hat; weiterhin gibt es ein ähnliches Exemplar aus dem „Congo“ im Museo Luigi Pigorini in Rom (P. Scotti in *Archivio per l'Anthropologia et la Etnologia*, vol. 70, 1940, Tf VIII:40) sowie im Staatl. Ethnographischen Museum in Stockholm (S. E. M. 54.1.2041).

Was schließlich ein „*instrument atypique*“ betrifft, das die morphologische Darstellung abschließt, so ist dieses die Nachbildung einer europäischen Gitarre, möglicherweise der portugiesischen Machete, die Modell für ähnliche Tongeräte in Südafrika (*ramkie*) gestanden hat. Ähnliche Typen gibt es auch in Congo-Brazzaville, vor allem bei den Bembe und anderen (Pepper 1954, S. 294; R. Jung, *Journal de la Société des Africanistes* 16, 1946, S. 21). Bezüglich der Benennungen kann gesagt werden, daß dem Verf. offensichtlich die Arbeit von B. Söderberg (*Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisantes*, Stockholm 1956) unbekannt war, die einen Teil sonst nur schwer zugänglichen Materials enthält, das von schwedischen Missionaren in Bas-Congo stammt (K. Laman u. a.).

Was die übrigen Abschnitte anbelangt, so wäre man dem Verf. dankbar gewesen, wenn er seine Aufgabe jeweils nicht nur auf Museumsmaterial aus dem Kongo begrenzt, sondern in größerem Umfang die einschlägige Literatur, nicht nur die Arbeiten von Schaeffner, Sachs, Wachsmann und einigen belgischen Kollegen, berücksichtigt hätte. Dies trifft z. B. auf Monographien und Reisebeschreibungen aus dem Kongo zu, die hier nicht angeführt werden können, die aber in zahlreichen Fällen lebendige und richtige Angaben über Musikinstrumente bringen. Direkt naiv wird die Darstellung dort, wo der Verf. auf die mondiale Verbreitung der Instrumente oder deren Kulturgeschichte zu sprechen kommt. Hier verrät die Darstellung, sich auf *Geist und Werden* . . . stützend, eine Mischung von Ahnungslosigkeit und Unkenntnis der nichtfranzösischen Literatur. Völlig uninteressant ist jetzt wohl, daß der *pseudoarc* von Schaeffner nach Sachs „*coudie 12 (age de pierre)*“ zugehört. Auch erfahren wir, daß „*l'arc en terre*“ in einer anderen Form in „*Annam (kai dan bao)*“ vorkommt. Nun sieht das Instrument durchaus nicht aus wie ein „*arc en terre*“, und wir erfahren nichts darüber, daß dasselbe z. B. auf Kuba und Haiti gespielt wird (s. H. Courlander, *The Musical Instruments of Haiti*, *The Musical Quarterly* 27, 1941, S. 378), worauf hinzuweisen vielleicht doch näher gelegen hätte. Aber all dies sind im Grunde nur Nebensächlichkeiten. Die Hauptaufgabe der Arbeit war, ein überaus reiches Museumsmaterial zu systematisieren, und diese Aufgabe wurde ausgezeichnet gelöst. Für den-

jenigen, der sich mit außereuropäischen Musikinstrumenten befaßt, stellt die Arbeit zweifelsohne ein unentbehrliches Handbuch dar. Carl Gösta Widstrand, Uppsala

Hans Ferdinand Redlich: *Alban Berg — Versuch einer Würdigung*. Wien, Zürich, London: Universal-Edition 1957. 392 S.

Noch immer gibt es nicht genügend ausführliche wissenschaftlich gearbeitete Standardbiographien der bedeutenden Komponisten unseres Jahrhunderts. Diese Lücken in der Literatur werden oft einseitig und allzu leichtfertig zum Anlaß genommen, der Musikwissenschaft Interesslosigkeit an aktuellen Fragen vorzuwerfen; die Ursache für das Fehlen größerer zeitgeschichtlicher Arbeiten ist jedoch weniger in prinzipieller Ablehnung als vielmehr in der Schwierigkeit geeigneter wissenschaftlicher Darstellungsmethoden zu suchen. Durch die geringe historische Distanz kann das Quellenmaterial weder vollständig erschlossen noch objektiv ausgewertet werden. Erst mit dem größer werdenden zeitlichen Abstand können wissenschaftlich fundierte Biographien der Avantgardisten der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts entstehen. Eine derartig großangelegte Biographie legt H. F. Redlich in seinem *Alban Berg* vor. Auf 392 Seiten wird die Fülle des erarbeiteten Materials ausgebreitet. Unveröffentlichte Manuskripte, Originalskizzen, Briefe (u. a. 15 Briefe Bergs an Schönberg aus den Jahren 1912—1933, die erhaltene Korrespondenz Berg-Webern) und andere bisher nicht bekannte wichtige Dokumente standen dem Verfasser für die Arbeit zur Verfügung und werden auszugsweise abgedruckt. Die Klaviervariationen über ein eigenes Thema, eine Jugendkomposition, und Bergs Wozzeck-Vortrag von 1929 werden erstmals vollständig veröffentlicht. Schon durch dieses neue Material ist es dem Verfasser möglich, die Chronologie der Werke zu korrigieren und das Bild des Meisters präziser darzustellen. 519 sich an den Text anschließende Anmerkungen geben der Darstellung den quellenkritischen Unterbau. Eine tabellarische Bibliographie, ein chronologisches Verzeichnis der Kompositionen, Bearbeitungen und Schriften Alban Bergs, eine Discographie und ein Quellenverzeichnis (in Auswahl) schaffen wesentliche Grundlagen für weitere spezielle Studien.

Daß Redlich dieses umfangreiche Buch „*Versuch einer Würdigung*“ nennt, zeigt, daß er

um die angedeuteten Schwierigkeiten derartiger Arbeiten weiß. Daß er trotzdem die Aufgabe übernommen hat, ist außerordentlich schätzenswert.

Wie Redlich in dem offenen Brief an Willi Reich, der an Stelle eines Vorwortes steht, schreibt, wird die Anlage seines Buches von dem „*morphologisch-analytischen Element*“ bestimmt. Es ergibt sich eine klare dreiteilige Disposition: Zur Einführung Das Werk und Alban Bergs Lebensgang. Im Mittelteil sucht Redlich die Konsequenz der großen Schaffensentwicklung in den Werkstationen *Wozzeck*, Kammerkonzert und *Lyrische Suite — Lulu* und Violinkonzert zu deuten, ausgehend vom „*Romantischen Prolog der Jugendwerke*“. Sonst, wie auch bei dem auf dreißig Seiten zusammengedrängten Lebensabriß muß der Verfasser auf Grund der Materialfülle auf große Zusammenfassungen verzichten. Dieser Versuch stellt die analytische Dokumentation in den Vordergrund. Während der Mittelteil gelegentlich allzu stark ins Detail geht, wirkt die Einleitung zu sporadisch. Sie soll u. a. dazu dienen, „*genau den Platz zu bestimmen, der Alban Berg in jener Revolution des Hörens, die mit der Wiener Klassik ansetzt, vom rückschauenden Geschichtsbewußtsein anzuweisen ist*“. Indem der Verfasser auf der zwar gelegentlich verwendeten, aber nur schwer aufrecht zu erhaltenden Klassifizierung einer ersten Wiener Schule, „*die tragisch frühzeitig bereits am 19. November 1828 erlischt*“, fußt, bezeichnet er „*das Triumvirat der Schule Schönbergs als zweite Wiener Schule*“. Es geht dem Verfasser nun darum, die Verwurzelung der Tonsprache Bergs in der Tradition, besonders im Hinblick auf „*jene Revolution des Hörens*“, aufzuzeigen. Doch arbeitet er dabei gelegentlich mit sehr äußerlichen, nahezu formalistischen Entsprechungen. Der Riemannsche Begriff der Ellipse, zum Nachweis historischer Zusammenhänge herangezogen, wird als zeitlos anwendbar überbewertet. Auch die historische-genealogischen Ableitungen einzelner „*Grundelemente der Musik Alban Bergs*“ überzeugen durch die isolierte Betrachtung der Einzelphänomene wenig. Redlich neigt, wie es sich auch in der gelegentlich überladenen Ausdrucksweise kundtut, zu stark subjektiven Deutungen, die durch Heranziehung anderer geistesgeschichtlicher Aspekte anregend wirken, ohne dabei den Anspruch historischer Verbindlichkeit zu tragen, wie es der Verfasser selbst durch den Zusatz

„Versuch einer Würdigung“ bereits im Titel andeutet.

Das bei John Calder, London, 1956 erschienene Buch *Alban Berg — The Man and his Music* ist eine auf 316 Seiten konzentrierte Zusammenfassung der deutschsprachigen Ausgabe. Thomas-M. Langner, Berlin

Sobranija D. V. Razumovskogo i V. F. Odoevskogo. Archiv D. V. Razumovskogo. Opisanija. Pod redakcij I. M. Kuriavceva. Moskva: 1960. 261 S.

Im letzten Jahrzehnt merkt man nicht nur in slawischen, sondern vielleicht noch mehr in westlichen Ländern ein immer wachsendes Interesse für den kirchenslawischen Gesang. Die bedeutendsten Forschungsergebnisse verdanken wir dabei den an der Herausgabe der Monumenta Musicae Byzantinae beteiligten Forschern (Høeg, Wellesz, Jakobson, Palikarova-Verdeil, Velimirović) sowie dem Münchner Slawisten Erwin Koschmieder, dessen Arbeiten grundlegenden Wert haben und ein Vorbild und Ansporn für die slawische Musikwissenschaft sein sollten, die ja in erster Reihe berufen ist, sich der Erforschung des kirchenslawischen Gesanges zu widmen. Um so erfreulicher, daß wir jetzt einen wertvollen Beitrag von sowjetischen Wissenschaftlern begrüßen können. Es handelt sich um ein von den Mitarbeitern der Handschriften-sammlung der Staatlichen Leninschen Bibliothek in Moskau herausgegebenes Verzeichnis von zwei bedeutenden Quellensammlungen zur Geschichte des altrussischen Kirchengesanges. Die erste (Fond Nr. 379) gehörte Dmitrij Vasilievič Razumovskij (1818 bis 1889), dem ersten Professor für Geschichte und Theorie des russischen Kirchengesanges an dem neugegründeten Moskauer Konservatorium. Die zweite Quellensammlung (Fond Nr. 210) kommt aus dem Besitz des Fürsten Vladimir Fedorovič Odoevskij (1804—1869), der ein Freund Razumovskijs war und sich als Mäzen, Organisator und Publizist große Verdienste um die russische Musikkultur erworben hat (Odoevskijs Abhandlungen über Musik wurden im Jahre 1956, seine musikalischen Novellen drei Jahre später vom Staatlichen Musikverlag in Moskau neu herausgegeben).

Die Razumovskij-Sammlung umfaßt 135 Manuskripte, davon 11 theoretische Schriften, die sogenannten *Azbuki* (2. Hälfte des 17. bis 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts), 72 mit der *Krjuki*-Notation notierte Gesangs-

bücher (Ende des 15. bis 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts), 36 Gesangshandschriften in Liniennotation, eine notenlose Handschrift sowie 12 griechische (byzantinische) Manuskripte (Ende des 17. bis 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts).

Die Sammlung Odoevskijs ist ähnlichen Inhalts, umfaßt aber nur 35 Nummern, von denen 28 für die Geschichte des russischen Kirchengesanges von Interesse sind.

Nach der Beschreibung der Sammlung Odoevskijs folgt ein Verzeichnis der in Razumovskijs Nachlaß aufgefundenen Materialien zur Geschichte des russischen Kirchengesanges, z. T. unveröffentlichte Arbeiten. Über Razumovskijs Leben und Werk schreibt in der besprochenen Publikation B. B. Granovskij. Für den Musikwissenschaftler ist aber vor allem die Studie M. V. Bražnikovs von Bedeutung, in der die Handschriften beider Sammlungen genauer charakterisiert und ihrem musikhistorischen Werte nach beurteilt werden. Laut Bražnikov, dem bedeutendsten sowjetischen Kenner und Forscher auf diesem Gebiet, bereichern die Quellen unsere Kenntnisse von allen Zweigen des russischen Gesanges des 16. bis 19. Jahrhunderts. Er weist u. a. auf die verschiedenen *Azbuki* und die sogenannten *Dvoznamenniki* hin. Die *Azbuki* bieten wertvolle Informationen über die verschiedenen Notationen des altrussischen Kirchengesanges und wären sicherlich von großem Nutzen bei einer längst fälligen kritischen, kommentierten Ausgabe der *Azbuka* von Alexander Mezenec. Die *Dvoznamenniki* sind wohl das bedeutendste Hilfsmittel bei der Entzifferung der *Krjuki*-Notation, genauer ihrer letzten Entwicklungsform, da sie, aus der Übergangszeit stammend, die Gesänge gleichzeitig mit der *Krjuki*- und der Liniennotation aufzeichnen. Koschmieder hat bereits vor dem Kriege solche Handschriften zu seinen Forschungen benutzt, hatte aber nur wenige zur Verfügung.

Die Herausgabe des Verzeichnisses von den Sammlungen D. V. Razumovskijs und V. F. Odoevskijs, in jeder Hinsicht vorbildlich durchgeführt, muß als ein neuer Beweis für die Notwendigkeit eines möglichst vollständigen Quellenverzeichnisses zur Geschichte des kirchenslawischen Gesanges bewertet werden (vgl. meine Studie *Über den gegenwärtigen Stand und die nächsten Aufgaben der Erforschung des kirchenslawischen Gesanges*, Schriften der Philosophischen Fakultät).

tät der Universität Komenský, Bratislava, Jg. IX, H. 72—80, 1958), das im Rahmen des RISM erscheinen sollte. Wichtige Vorarbeiten sind bereits geleistet worden, und die Zahl von interessierten Fachleuten wächst ständig; soweit aber bekannt ist, wurde noch keine Einigung über die Vorbereitung eines solchen Quellenverzeichnisses getroffen. Hoffentlich geschieht dies spätestens im Rahmen des Slawisten-Kongresses 1963 in Sofia, wo zum ersten Male auch eine musikwissenschaftliche Sektion arbeiten soll.

Ladislav Mokry, Bratislava

Josef Rufer: Das Werk Arnold Schönbergs. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag, 1959. XII und 208 S., mit 10 Abbildungen und 25 Handschriften-Faksimiles.

Daß man in Arnold Schönbergs Nachlaß in Los Angeles außer den Manuskripten gedruckter Werke auch eine große Zahl von Entwürfen und Fragmenten finden würde, war zu erwarten. Daß aber der Reichtum fast unabsehbar ist, zeigte sich erst, als Josef Rufer den Nachlaß 1957 im Auftrag der Berliner Akademie der Künste untersuchte. Es wird lange dauern, bis alle Teile, deren Edition sinnvoll ist, gedruckt sein werden. Daß die Aufgabe schwierig erscheint, sollte andererseits kein Grund sein, sie zu vernachlässigen.

Der Katalog, in dem R. die Resultate seiner Sichtung des Nachlasses zusammenfaßt, darf als feste Grundlage künftiger Untersuchungen gelten, obwohl er den Anspruch, „die bibliographische Darstellung des gesamten Werkes von Arnold Schönberg“ zu sein (VI), nicht lückenlos erfüllt. Man kann es R., der bei der Katalogisierung in Los Angeles zur Hast gezwungen war, nicht zum Vorwurf machen, daß er genaue Beschreibungen manchmal (113 ff., 117 f) durch flüchtige Notizen ersetzte. Doch sind nicht alle Mängel des Buches äußeren Einschränkungen zur Last zu legen.

In dem Verzeichnis der veröffentlichten Werke (3—81) werden die Erscheinungsjahre der Drucke verschwiegen. Der Titel *Drei Volkslieder* (76) läßt nicht erkennen, daß es sich um Sätze aus dem *Volksliederbuch für die Jugend*, Band II, Leipzig 1930 handelt. Die Beschreibung der Manuskripte krankt an terminologischer Unklarheit. „Vielfach war eine sichere Unterscheidung zwischen Originalmanuskript und Rein- bzw.

Abschrift nicht möglich . . . Dagegen waren die ersten Niederschriften als solche eindeutig zu erkennen, insbesondere wenn sie als Particell vorliegen, einer Form, der sich Schönberg fast ausnahmslos bediente“ (VIII). Der Terminus „Originalmanuskript“ ist unglücklich gewählt, wenn die Partitur eines Orchesterwerkes von der ersten Niederschrift als Particell unterschieden werden soll, denn die Ausdrücke „Originalmanuskript“ und „erste Niederschrift“ sind synonym; auch kann man bei Liedern und Klavierwerken von den drei Stufen „erste Niederschrift“, „Originalmanuskript“ und „Reinschrift“ nicht sinnvoll sprechen. Vor allem aber hält R. an seiner Terminologie nicht fest. Manchmal spricht er von einer „ersten Niederschrift“ oder, tautologisch, von einer „ersten Niederschrift des Manuskripts“ (10), oft aber nur von einem „Manuskript“ oder einem „ersten“ und einem „zweiten Manuskript“, ohne die „eindeutig erkennbare“ (VIII) Differenz zwischen „erster Niederschrift“ und „Reinschrift“ zu berücksichtigen. Die Kategorie *Verschiedenes* (110—12) dürfte überflüssig sein; denn daß man angesichts mancher „Gelegenheitskompositionen und -instrumentationen“ wünschen mag, Schönberg hätte sie nicht geschrieben, ist kein genügender Grund, um den patriotischen Mänerchor *Der deutsche Michel* oder die Instrumentierung von *Santa Lucia* aus der Gruppe der vollendeten, aber unveröffentlichten Werke auszuschließen. Die Skizzenbücher werden von R. nur kursorisch beschrieben. In den Notizen über das II. Skizzenbuch (113) erwähnt er „Anfänge von Hölderlin-Liedern“, die in dem Kapitel *Unvollendete Werke (auch Anfänge)* nicht genannt werden; umgekehrt wird der Anfang des Liedes *Nächtlicher Weg*, der im III. Skizzenbuch steht, als „unvollendetes Werk“ klassifiziert (93), fehlt aber in der Beschreibung des Skizzenbuches (113).

Daß Rufer in dem Katalog der Dichtungen, Vorträge und Aufsätze (145—173) Schönbergs Ordnung trotz ihrer Inkonssequenzen übernahm, war notwendig, weil das Verzeichnis seinen Zweck, den Nachlaß benutzbar zu machen, sonst kaum erfüllen würde. Die Druckvermerke scheinen sich ausschließlich auf Schönbergs Notizen zu stützen, ohne daß R. versucht hätte, sie zu ergänzen, denn daß der Aufsatz *My Evolution in Musical Quarterly* 1952, 517—527, erschienen ist, wäre bei bibliographischen Bemühungen

wohl kaum übersehen worden. Unter den gedruckten Aufsätzen fehlt auch Schönbergs offener Brief an Thomas Mann, Saturday Review of Literature, Vol. XXXII, 1949, S. 22 f. Carl Dahlhaus, Kiel

Harold E. Johnson: Sibelius. London: Faber & Faber (1960). 255 S.

Dieses vorwiegend biographisch orientierende Buch des Associate Professor of Musicology in Indianapolis ist ein Ergebnis zweijähriger eingehender Studien in Finnland. Ohne sich in Anekdotisches zu verlieren, reich an wenig bekannten Pressestimmen, bringt es mancherlei Neues an Tatsächlichem über Sibelius, z. B. über die seltsame Geschichte seiner Bewerbung um das Amt des akademischen Musikdirektors (74 ff.), gibt aufschlußreiche Briefstellen, Gespräche und — oft ziemlich scharfe — Urteile über Zeitgenossen, dann eine Übersicht der zahlreichen Konzertreisen und Ehrungen, auch eine einleuchtende Begründung für die Geschichte seines von Deutschland rasch nach den angelsächsischen Ländern abgewanderten Ruhmes. Der ernsthafteste, aristokratisch zurückhaltende, vielleicht auch schwierigere Mensch Sibelius tritt uns in Johnsons Darstellung plastisch entgegen. Seinen Selbstaussagen ist, schon in Anbetracht seiner dreißigjährigen Abgeschiedenheit und Zeitferne sowie seines sehr hohen Alters, keine letzte Zuverlässigkeit zuzusprechen.

Verf. sieht in Sibelius in erster Linie den Symphoniker und symphonischen Tondichter, dessen Programme, meist aus der *Kalewala*, wiedergegeben werden, obwohl der Komponist später „made frequent attempts to minimize the programmatic significance of his tone poems“ (195). J. nennt die zahlreichen Miniaturen „trifles“, auch die Vokalwerke sind nicht „essential“, dagegen wird den 15 Bühnenmusiken — man wundert sich, wie viele seiner Werke ihre Entstehung direkten Aufträgen verdanken — ein ziemlich hoher Rang zugewiesen. Das „Sibelius-Problem“ (189 ff.) wird besonders an Hand von sieben Symphonien sowohl nach der melodischen Seite — es sind keine direkten Entlehnungen aus der finnischen Folklore nachgewiesen — wie nach der formalen Seite erörtert. Sibelius nannte sie, im Gegensatz zu Tschairowskys Symphonien, „hard ones“. Die Schwierigkeiten, die sie dem Hörer, zumindest dem nichtfinnischen, bereiten, definiert J. gut als „abrupt changes of thought and the long

periods of uncertainty out of which new ideas slowly and painfully emerge“ (193); Sibelius selbst sagt: „As usual I am a slave to my themes and submit to their demands“ (192). Kein Wunder, daß ihre Bewertung von übertriebener Bewunderung (C. Gray 1935, S. 171) zu verächtlicher Ablehnung (R. Leibowitz, der 1955 ein Buch „Sibelius le plus mauvais compositeur du monde“ schrieb) geht. Die vieldiskutierte Achte (und womöglich noch Neunte) Symphonie hält J. für nicht (mehr?) vorhanden, der Nachlaß soll überhaupt nichts Neues mehr erbracht haben, doch ist darüber noch nicht das letzte Wort gesprochen. Die wohl erstmalige „Complete List of Compositions and Arrangements“ (hier fällt die unregelmäßige Numerierung auf; sie berücksichtigt auch die vielen Mss.), die fast 100 Nummern umfassende Bibliographie, das sorgsame Register und die 16 z. T. unbekanntenen Bildbeigaben erhöhen den Wert der gewissenhaften Veröffentlichung.

Reinhold Sietz, Köln

Richard-Strauss-Jahrbuch 1959/60. Hrsg. von Willi Schuh. Bonn: Boosey & Hawkes (1960). 152 S., 4 Abb.

Zum 10. Todestag des Meisters haben Hrsg. und Verlag ihrem ersten Strauss-Jahrbuch (vgl. „Die Musikforschung“ VIII, 1955, S. 242 f.) ein zweites folgen lassen, das sich seinem Vorgänger würdig anschließt. Den Menschen Strauss (bis zum Beginn der Weimarer Jahre) schildern in frischem Ton gehaltene Jugenderinnerungen seiner einzigen Schwester Johanna von Rauchenberger-Strauss (geb. 1867) und ein von E. Krause mitgeteilter Brief des Dreiundzwanzigjährigen an Dora Wihan-Weis (1862–1938), die Gattin des Widmungsträgers der Cellosonate op. 6; das Bemerkenswerte an diesem als einzigem erhaltenen Brief an die verehrte Frau — Strauss hatte sie als Neunzehnjähriger kennengelernt und war ihr eine Zeitlang eng verbunden — ist, daß trotz der Trennung „der Künstler Rich. Str. . . . sich ausgezeichnet“ befand und keineswegs verzweifelte. Wertvoll für die näheren Kenntnis seiner literarischen Bedürfnisse und Wünsche ist der aus späterer Zeit stammende und, soweit erhalten, vollständig abgedruckte Briefwechsel mit dem Inhaber des Leipziger Insel-Verlages Anton Kippenberg (1874–1950), durch den Strauss Stefan Zweig kennengelernt hat. Die Briefe umfassen die Zeit vom 1. Mai 1925 (Strauss an Kippenberg)

bis zum 9. Dezember 1948 (Kippenberg an Strauss' Schwiegertochter Alice); beide Schreiber, der „*Schnorrer*“ Strauss (wie er sich selbst zweimal bezeichnet) und der „*Bereicherer meiner Bücherständer*“ trafen sich in ihrer Liebe zu den Meistern der Musik und ihrer Verehrung für Goethe. — Ein ausführlicher Beitrag über Franz Strauss (1822—1905), den Vater Richards, stammt von F. Trenner; dankenswerterweise ist ein Werkverzeichnis beigegeben. — Neben Familiengeschichtlichem, neben Briefen und Erinnerungen kommt jedoch der Künstler Strauss nicht zu kurz. H. Friess beschreibt eine (vollständig mitgeteilte) Bühnenmusik zu Shakespeares *Romeo und Julia* aus dem Jahre 1887, eine bisher fast unbekannte, wohl aus Gefälligkeit geleistete Nebenarbeit für das Münchner Nationaltheater. Sein Gewicht erhält dieses zweite Strauss-Jahrbuch in erster Linie durch den Abdruck des Ballettentwurfs *Kythere* und einer Anzahl dazugehöriger musikalischer Skizzen, kommentiert von W. Schuh. Das Szenarium ist im Anschluß an eine Reise nach Paris im Frühjahr 1900 entstanden, wo Strauss gemeinsam mit R. Rolland den Louvre besuchte und sich von der Welt Watteaus fesseln ließ. Aus den aus dem Sommer des Jahres stammenden Skizzen wird deutlich, daß eine musikalische Hinwendung Straußens zum Rokoko schon damals, d. h. vor *Elektra* und *Salome* erfolgte; mehrere der skizzierten Themen treten (original oder leicht verändert) später in *Feuersnot* (Walzer Ziff. 79, Liebesszene Ziff. 216), in *Josephslegende* (4. Tanzfigur Josephs Ziff. 142 und 147, Josephs Traum Ziff. 192), in der *Bürger als Edelmann*-Musik (Tanzmeister-Szene: *Ariadne*, I, 6, Auftritt der Schneider: *Ariadne* I, 8) und in *Ariadne auf Naxos* (B-Dur-Arie der Ariadne: „*Bald aber naht ein Bote*“ Ziff. 62) wieder auf. Der *Kythere*-Entwurf gehört zu den später ausgeführt gebliebenen Theaterplänen zwischen *Guntram* und *Feuersnot*; Strauss hat ihn in einem Brief an W. Schuh (2. Juni 1939) als „*viel zu umfangreich. Füllt drei Ballettabende*“ bezeichnet, ist aber 1945 Joseph Gregor gegenüber nochmals auf die Figuren des 2. Aktes zurückgekommen (Briefwechsel S. 262 und später). — Interesse verdient auch der Beitrag von R. Tenschert, welcher an Hand des Straußschen Handexemplars von H. Lachmanns *Salome*-Übersetzung untersucht, was und wieviel — nämlich knapp die Hälfte des Ori-

naltexes! — hier gestrichen (Textwiederholungen, unwesentliche Nebenhandlungspartien usw.) und geändert (Ausmerzungen von Nebensätzen, Tilgung schwacher Wortendungen, „musikalische“ Wortumstellungen usw.) worden ist und unterstreicht, daß Strauss mit der *Salome* keineswegs ein Werk der Sprechbühne „mit Haut und Haar“ komponiert hat. G. Haubwald stellt Betrachtungen über die Interpretationsmöglichkeiten der *Salome* an; verschiedene Schallplatteneinspielungen des Werkes (C. Krauss auf Decca, R. Moralt auf Philips, J. Keilberth auf Concert Hall) lassen eine Rückdämmung des „*rauschhaft-diffusen Erlebnisses*“ und eine Abkehr vom Heroinen-Ideal der Jahrhundertwende zugunsten äußerster Klangtransparenz erkennen und kommen dadurch der von Strauss selbst praktizierten, von W. Schuh bezeugten Interpretations-„*Distanz*“ nahe. — Den Beschluß des Bandes bilden drei bisher nur abgelegen oder noch gar nicht veröffentlichte Goethe-Kompositionen (von denen es außer den Liedern op. 67, 4—6 noch insgesamt sechs gibt), vorgelegt von W. Schuh: *Sinnspruch*. „*Alle Menschen groß und klein*“ (1919 für Singstimme und Klavier) und „*Durch allen Schall und Klang*“ (1925 für Singstimme und Klavier) aus dem *West-östlichen Divan* sowie *Xenion*. „*Nichts vom Vergänglichlichen*“ (1942 für Singstimme und Klavier) aus den *Zahmen Xenien*.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Jack M. Stein: Richard Wagner and the Synthesis of the Arts. Detroit: Wayne State University Press 1960. 229 S.

Die aufstrebende amerikanische Musikwissenschaft, die erstaunliche Leistungen auf fast allen Gebieten aufweisen kann, hat sich Wagner gegenüber bisher recht kühl verhalten. Das neueste Verzeichnis der *Doctoral Dissertations in Musicology* (3. Aufl. 1961) führt z. B. nur eine Dissertation über Wagner auf, und die spärlichen Bücher und Artikel über Wagner stammen etwa zur Hälfte von Germanisten. Damit sei keinesfalls die Forderung erhoben, daß der fast unübersehbaren Wagnerliteratur nun laufend neue Arbeiten hinzugefügt werden sollten. Aber muß nicht jede Generation von neuem zum Phänomen Wagner Stellung nehmen und sich mit ihm auseinandersetzen? Die hier zu besprechende Arbeit stammt aus der Feder eines Germanisten der Harvard University. Als ihre Aufgabe bezeichnet der

Verf. das Herauskristallisieren von Wagners Beitrag zum Thema „Synthese der Künste“. Dieser besteht einmal im Kunstwerk selbst. Wenn Wagner nie theoretisiert hätte, wäre die Analyse das einzige Mittel, die Beziehungen zwischen Text und Musik zu bestimmen. Aber die umfangreichen theoretischen Schriften, sein zweiter Beitrag, lassen eine isolierte Betrachtungsweise des Kunstwerkes nicht zu. Der Verf. ist sich dessen bewußt. Er gibt sich auch nicht der Illusion hin, daß die Theorie zuerst vorhanden sein müsse, auf die dann das Kunstwerk als ihre Verwirklichung zu folgen habe. Die Wechselwirkungen zwischen Theorie und Praxis sind weit komplizierter. Wagner war in erster Linie intuitiver Künstler, und oft bedingte die Praxis ein späteres Theoretisieren. Von dieser Voraussetzung ausgehend untersucht der Verf. alle theoretischen und musikalisch-dramatischen Werke Wagners in fast chronologischer Ordnung, wobei immer die Idee des Gesamtkunstwerkes den Rahmen absteckt.

Was der Verf. über Wagners frühe Schriften und Kunstwerke zu sagen hat bedarf keines Kommentars, da es über das bereits Bekannte nicht hinausgeht. Die ersten Ideen zu einer Ästhetik für die Synthese der Künste (eigentlich sollte es immer heißen: von Drama und Musik) sieht der Verf. in *Das Kunstwerk der Zukunft*, die dann in *Oper und Drama* detaillierter ausgeführt wurden. Die letztgenannte Abhandlung war als theoretische Ergänzung oder Rechtfertigung zum Ringzyklus gedacht, dessen Dichtung erstmals den drei Postulaten Wagners nach Stabreim, Sprachverdichtung durch Häufung von Wurzelsilben und freiem Rhythmus folgte. Aber der Text stellt nur die eine Hälfte eines Ganzen dar. Der Musik, der zweiten Hälfte, fiel mit all ihren reichen Mitteln die Aufgabe zu, den Inhalt nachzuzeichnen, um die zwei Hälften zu einer unlösbaren Einheit zu verschmelzen. Sie mußte das aussagen, was in Worte nicht mehr zu fassen war. Wagner beschreibt diesen Vorgang in all seinen Einzelheiten.

Hier wie auch bei der Diskussion der späteren Schriften (*Zukunftsmusik*, *Beethoven* etc.) hat es der Verf. verstanden, die wesentlichen Ideen Wagners klar herauszuarbeiten, so daß sich ein kontinuierliches Bild von der Ästhetik Wagners und ihres Wandels ergibt. Als besonders verdienstvoll erscheint mir die Untersuchung der Leit-

motivtechnik, deren Verfall oder Umdeutung, wenn man so will, oft übersehen worden ist.

Der Bedeutung Schopenhauers für das Schaffen Wagners widmet der Verf. ein eigenes Kapitel, das der Ergänzung bedarf. Wenn man sich nämlich Wagners Briefe an Röckel und Liszt genauer ansieht, lassen sich mühelos Widersprüche feststellen, die einmal mehr bezeugen, daß Wagner sich über seine philosophischen Leitbilder durchaus nicht immer im klaren war. In jenem bekannten Brief an Röckel vom 5. Februar 1855, den der Verf. zitiert, heißt es: „*Ich gestehe, daß ich mit meinen eigenen Lebenserfahrungen gerade soweit gekommen war, daß nur noch Schopenhauer's Philosophie mir gänzlich angemessen und bestimmend werden konnte . . . und wiewohl er mir eine . . . ziemlich abweichende Richtung gegeben hat, entsprach doch diese Wendung einzig meinem tiefleidenden Gefühle vom Wesen der Welt.*“ An Liszt aber hatte es geheißen: „*Mir kam er [Schopenhauer] natürlich nicht neu.*“ Noch 1853 und 1854 preist Wagner Feuerbach in Briefen an Röckel. Gewiß, hier und dort finden sich bereits Anklänge an Schopenhauers Pessimismus, besonders in dem Brief vom 8. Juni 1853, aber schon der nächste, in dem Wagner seine „neue“ Weltanschauung darlegt und in ihr der Erotik eine zentrale Stellung zuweist, deutet in keiner Weise auf Schopenhauer. Später freilich, in dem Brief vom 23. August 1856, sagt Wagner dann schließlich von sich: „*Selten ist wohl ein Mensch in seinen Anschauungen und Begriffen so wunderbar auseinandergegangen und sich selbst entfremdet gewesen, als ich, der ich gestehen muß, meine eignen Kunstwerke erst jetzt, mit Hilfe eines andren [Schopenhauers] . . . wirklich verstanden zu haben. Die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schau, begann mit dem fliegenden Holländer; Tannhäuser und Lohengrin folgten, und wenn in ihnen ein poetischer Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung [!] . . .*“ Schlimmer läßt sich der „poetische Grundzug“ der frühen Werke nicht entstellen und zurechtbiegen. Leider widmet der Verf. diesen mit Wagners philosophischem Dilettieren in Zusammenhang stehenden Fragen nicht genügend Raum. Besonders Feuerbachs Einfluß wird nur ungenügend untersucht. Als amüsante Zugabe hätte der Leser bestimmt die bissigen Randbemerkungen Scho-

penhauers in dem ihm von Wagner zugesandten Exemplar der Ringdichtung begrüßt (vgl. R. Grisson, *Beiträge zur Auslegung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“*, S. 25—30).

In den Kapiteln, die den Opern gewidmet sind, versucht der Verf., das musikalische Kunstwerk als Ergebnis oder Ursache der theoretischen Bemühungen zu deuten. Es versteht sich, daß eine derartige Aufgabe nur von jemand bewältigt werden kann, der die Technik einer umfassenden Analyse beherrscht. Der Verf. begibt sich jedoch von vornherein mancher Möglichkeit, indem er nur Klavierauszüge benutzt. Damit ist die gute Gelegenheit vertan, die wichtige, ja revolutionisierende Funktion der Instrumentation und des Orchesters innerhalb des Gesamtkunstwerkes zu untersuchen. Da der Verf. — von wenigen Ausnahmen abgesehen — auch die Harmonik aus seiner Vorstellung von der Synthese der Künste verbannt, verbleiben ihm schließlich weiter nichts als die nackten, d. h. ihres harmonischen und instrumentalen Kleides beraubten vokalen Partien zur Untersuchung. Und nicht einmal diese werden mit der nötigen Sorgfalt analysiert. Ein Beispiel möge das verdeutlichen. Der Verf. behauptet, daß Wagner melodische Bildlichkeit („*melodic pictorialization*“), von der schon viele „*stunning examples*“ in älterer Musik und besonders bei Bach vorkämen [!], zum ersten Male im *Tannhäuser* anwendet. Das klingt fast so, als ob Bach und Wagner aus derselben Quelle geschöpft hätten, und als ob zwischen Bachs Bildlichkeit, in der über die *musica poetica* noch ein Hauch des Humanismus nachklingt, und der Wagners, des Jüngers Feuerbachs bzw. Schopenhauers, nicht eine ganze Welt läge! Was der Verf. unter Bildlichkeit versteht, sollen die Beispiele auf den Seiten 47, 48, 87, 88, 107 und 108 verdeutlichen. Bildlich darstellbar ist nur das Sichtbare. Die *musica poetica* kannte auch für Abstrakta verbindliche Figuren. Wenn Wagner jedoch einen Begriff wie „*hehr*“ einmal als Oktavsprung (S. 88), ein andermal aber als Melisma komponiert, so beweist das nur, daß er bedeutungsschwere Wörter durch musikalische Mittel hervortreten läßt. In dieser musikalischen Darstellung eines Abstraktums Bildlichkeit zu sehen, scheint mir verfehlt. Nur die Notenbeispiele in den Kapiteln über *Lohengrin* und die *Götterdämmerung* habe ich gleichsam als Stichprobe mit den in der

Bibliographie angegebenen Klavierauszügen verglichen. Es fehlen durchgehend die Tempoangaben; S. 55 fehlen die meisten Augmentationspunkte; S. 52 (unten), S. 56 und S. 59 einige Akzente über den Noten; S. 56 steht der Punkt bei der Note über „*Falschen*“ auf der falschen Seite; S. 193 fehlt die Angabe der Tonart beim Eintritt Siegfrieds; S. 195 (unten) fehlt $\frac{3}{4}$ vor dem letzten Takt; S. 198 müssen die Vorzeichen für die Tonart D-dur auflösen und B-dur einführen; S. 200 muß die zweite Note b sein.

Zum Schluß noch ein Wort über die Bibliographie. Die Arbeitsweise des Verf., möglichst direkt aus den Quellen zu schöpfen, birgt bei einer Studie über Wagner die Gefahr der Einseitigkeit in sich, weil die Auseinandersetzung mit der bereits existierenden Literatur vermieden wird. Es nimmt daher nicht wunder, daß die Bibliographie eine Reihe von bedeutsamen Arbeiten nicht enthält, deren Fehlen fast ein wenig peinlich wirkt.

Die aufgezeigten Mängel des Buches, das übrigens hervorragend gedruckt ist und der Wayne State University Press zur Zierde gereicht, werden durch die lebendige Darstellung des ästhetischen Werdeganges Wagners z. T. wettgemacht. Das letzte Wort über „*Wagner and the Synthesis of the Arts*“ ist mit dieser Arbeit freilich noch nicht gesprochen. Joachim Birke, De Kalb (Illinois)

Johann Sebastian Bach: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725), hrsg. von Georg von Dadelzen. Kassel—Basel—London: Bärenreiter-Verlag 1957. XII und 140 S., 14 Faks. Dazu: Kritischer Bericht, 124 S. (Neue Bach-Ausgabe, Serie V, Bd. 4.)

Der vorliegende Band nimmt insofern eine Sonderstellung innerhalb der NBA ein, als es sich hier um die Veröffentlichung von zwei Sammelhandschriften handelt, deren Repertoire nur zum Teil von Werken Sebastian Bachs bestritten wird. Die BG hatte sich die vollständige Ausgabe des ersten Klavierbüchleins erspart und die des zweiten nur aus wissenschaftlichen Gründen vorgenommen. Letzteres ist jedoch mittlerweile durch verschiedene praktische Neuauflagen zu einem wahren Volksbuch geworden. So mochte eine wissenschaftliche Edition als besonders wichtig erscheinen, damit eine Reihe allgemein verbreiteter Fehlauflagen und

Legenden über die Entstehung und den Inhalt der Quelle richtiggestellt werden konnten (erfreulicherweise hat v. Dadelsen inzwischen die Klavierbücher auch in einer bibliophilen praktischen Ausgabe breiten Kreisen zugänglich gemacht). Überraschenderweise ist nun der Hrsg. bei seinen Untersuchungen zu Ergebnissen gekommen, die über den vorliegenden Band hinaus bedeutungsvoll für die Bachforschung und wegweisend für den weiteren Fortgang der NBA sind.

Der Notenband bietet den vollständigen Inhalt der beiden Quellen in originaler Reihenfolge. Da die Handschrift Mus. ms. Bach P 224 (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin) nur fragmentarisch überliefert ist, wurden aus Gründen der praktischen Verwendbarkeit der Neuausgabe die fehlenden oder unvollständigen Sätze der Suiten BWV 812 bis 814 nach Quellen ergänzt, die ebenfalls frühe Fassungen dieser Kompositionen enthalten, so daß eine annähernde Rekonstruktion des ursprünglichen Textes ohne Zutaten des Hrsg. gelingen sein dürfte. Wo keine Konkordanzen zu ermitteln waren (BWV 573 und 991), wurde die fragmentarische Fassung abgedruckt. Zu der vom Hrsg. (Kritischer Bericht S. 22) erwähnten Ergänzung der *Fantasia pro Organo* (BWV 573) von H. Keller sei noch auf eine zweite von A. Strebel hingewiesen (veröffentlicht in: *Alte Orgelmusik*, hrsg. von Walter Supper, Berlin-Darmstadt 1952, Merseburger). Soweit die Autoren der Stücke in der Handschrift Mus. ms. Bach P 225 (Westdeutsche Bibliothek, Marburg) bisher eruiert werden konnten, sind ihre Namen vom Hrsg. zugefügt worden. Ergänzungen zu zwei Kompositionen von Ph. E. Bach (Nr. 19 und 27) finden sich im Anhang, die ursprüngliche Fassung des *Rondeau* von Couperin als Faksimileabdruck im Kritischen Bericht. Das Gedicht „*Ihr Diener werthe Jungfer Braut*“ in der Handschrift der A. M. Bach ist ebenfalls als Faksimile wiedergegeben, die Generalbaßregeln am Schluß dagegen in Übertragung unter Beibehaltung der originalen Schreibweise.

Der Wissenschaftler wird in erster Linie seine Aufmerksamkeit dem Kritischen Bericht zuwenden, der durch die minutiöse Genauigkeit der Untersuchungen, den Scharfsinn der Beobachtungen und Beweisführungen sowie durch die Übersichtlichkeit der Darstellung als eine wissenschaftliche Leistung ersten Ranges gewertet werden kann.

Die ausführlichen Beschreibungen der beiden Hauptquellen sind jeweils durch eine tabelleartige Übersicht zusammengefaßt, aus der neben den verschiedenen Papierlagen, Folierungen und Paginierungen auch der Wechsel der Raster und der Schreiber ersichtlich ist. Die Quellenbeschreibungen, bei welchen der Hrsg. jedes Stück behandelt und von Seite zu Seite jede Einzelheit festgehalten hat, ist vom eigentlichen Kritischen Bericht, der die Konkordanzen und abweichenden Lesarten verzeichnet und Bemerkungen zu den einzelnen Sätzen enthält, getrennt. Dadurch ergeben sich zwar manche Verdoppelungen (jedes Stück ist mit der Angabe der BWV-Nummer, des Komponisten und des Schreibers zweimal aufgeführt), die sich aber als praktisch erweisen, da auf diese Weise ein klares Bild über die Anlage der Quellen gewonnen wird. Die Ausführungen zur Geschichte, zur Chronologie und zum Inhalt der Quellen basieren vorwiegend auf schriftkundlichen Studien, die der Hrsg. zusammen mit W. Plath unternommen hatte. Ihre für die gesamte Bachforschung wichtigen und zum Teil geradezu umwälzenden Ergebnisse hat von Dadelsen in zwei besonderen Arbeiten veröffentlicht (Tübinger Bach-Studien, Heft 1 und Heft 4/5; vgl. auch die Besprechung der zweiten dieser Arbeiten durch U. Siegele im vorliegenden Heft). Nur wer den dornenvollen Weg derartiger Untersuchungen selbst einmal wanderte, wird ermessen können, welche Leistung hier vollbracht worden ist. Gewiß, die musikalische Handschriftenkunde steht noch in den Anfängen und spätere Bearbeiter mögen vielleicht da und dort zu anderen Deutungen kommen, aber die Sachlichkeit und Beweiskraft der Ausführungen des Hrsg., der keinen Beleg schuldig bleibt (es sei besonders auf die zahlreichen und gut ausgewählten Faksimile-Beigaben im Notenband hingewiesen) und keine allzu hypothetischen Folgerungen zieht, bestätigen den Eindruck der Vertrauenswürdigkeit, die ihm als Kapazität auf diesem Gebiet ohnehin zukommt.

Ist das Klavierbüchlein von 1722 bis auf zwei vermutlich von Anna Magdalena eingetragene Stücke durchgehend von Sebastian selbst geschrieben, so unterscheidet von Dadelsen im Klavierbüchlein von 1725 sieben verschiedene Schreiber. Der Hauptanteil fällt Anna Magdalena zu, für deren Schrift das Buch eine der wichtigsten Quellen ist. An zweiter Stelle kommt Sebastian, als

dritten Schreiber konnte von Dadelsen den jugendlichen Philipp Emanuel ermitteln, der mehrere eigene Kompositionen eingetragen hat, die bisher in den meisten Ausgaben unter Sebastian's Namen geführt wurden (BWV Anh. 122–125). Hinzu kommen vier anonyme Schreiber, zum Teil wahrscheinlich Mitglieder der Bach-Familie. Anonymus II könnte nach von Dadelsen's These Gottfried Heinrich Bach gewesen sein, der vielleicht auch die erste Form der Melodie der Aria „So oft ich meine Tobacks-Pfeife“ (BWV 515) komponiert hat. Es ist zu hoffen, daß die fortschreitenden Arbeiten an der NBA noch weiteres Licht in die Schreiberfrage bringen werden.

Wichtige Konsequenzen ergeben sich aus der Datierung der Eintragungen. Bisher hatte man angenommen, der Inhalt der Handschrift sei um das Jahr 1725 in ziemlich rascher Folge niedergeschrieben worden. Demgegenüber weist von Dadelsen überzeugend nach, daß die Stücke des Buches, das mehr den Charakter eines Stammbuches als den eines Übungsbuches trägt, in einem Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren zusammengetragen worden sind. Die späteste Niederschrift scheint die Aria in G (BWV 988) zu sein, die Anna Magdalena vielleicht aus dem ca. 1742 erschienenen IV. Teil der Klavierübung kopierte, die also nicht — wie bisher angenommen — von Bach dem Repertoire des Klavierbüchleins entnommen und als Thema für die Goldberg-Variationen verwendet wurde. Damit schwinden auch weitgehend die von manchen Forschern geäußerten Zweifel an Bachs Urheberschaft.

Wie die Identifizierung der Stücke von Ph. E. Bach zeigt, stammt ein großer Teil des Repertoires aus den 1730er Jahren. Vielleicht wäre bei einer Durchsicht der zeitgenössischen gedruckten und geschriebenen Klavierbücher noch der eine oder andere Autor der anonymen Sätze zu ermitteln und unsere Kenntnis der im Hause Bach musizierten Komponisten zu erweitern. Wohl mit Recht bezweifelt von Dadelsen, daß Georg Böhm der Autor des *Menuet fait par Mons. Böhm* gewesen sei. Böhm ist 1661 geboren, also noch vor François Couperin (geb. 1666), dem ältesten nachweisbaren Autor im Klavierbüchlein von 1725 (das *Rondeau* Nr. 6 stammt aus seinem *Second livre de pièces de Clavecin*, das 1717 erschien; Anna Magdalena dürfte als Vorlage jedoch eine der in Deutschland offenbar ziemlich verbreiteten

und sicherlich auch in Sebastian Bachs Besitz befindlichen späteren Auflagen benutzt haben). Obgleich Sebastian in seiner Jugend Werke von Georg Böhm „geliebt und studirt“ haben soll, ist es kaum wahrscheinlich, daß er in späteren Jahren einen Satz von ihm in ein im übrigen wesentlich „moderneres“ Repertoire aufgenommen hat. Jener *Mons. Böhm* dürfte wohl einer jüngeren Generation angehört haben. Außer den durch von Dadelsen genannten Musikern dieses Namens kommt noch Gottfried Böhm in Frage, der bei Balthasar Schmid in Nürnberg eine *Clavier Uebung, bestehend in einer Ouverture . . . veröffentlichte*. Für die Aria „Bist du bei mir“ konnte J. H. Stoezel als wahrscheinlicher Autor ermittelt werden. Ungeklärt bleibt weiterhin die Herkunft der *Aria di Giovannini*. Neue Gesichtspunkte ergeben sich auch für die Entstehung der Vokalsätze, vor allem für das Rezitativ „Ich habe genug“ und die Aria „Schlummert ein“, die von Anna Magdalena ca. 1733/34 aus der ursprünglichen c-moll-Fassung in eine ihr bequeme Stimmlage transponiert wurden (nach bisheriger Auffassung wurde die e-moll-Fassung als die ältere angesehen).

Diese Hinweise auf die wichtigsten Neuerkenntnisse mögen genügen. Man hätte wohl kaum erwarten können, daß ein Kritischer Bericht so spannend zu lesen sei. Es zeigt sich hier wiederum, daß nur eine exakte quellenkundliche Untersuchung ein sicheres Fundament für alle Datierungsversuche und stilkritischen Betrachtungen bieten kann. Man kann es nur begrüßen, daß die Veröffentlichung dieser Quellen, die mit Ausnahme der „Französischen Suiten“ keine bedeutenden Werke von Bach enthalten, mit an den Anfang der NBA gestellt wurde und somit einen wichtigen Ausgangspunkt für weitere Ausgaben und Forschungen bietet.

Friedrich Wilhelm Riedel, Kassel

Henry Purcell: The Works of Henry Purcell. Vol. IX: Dioclesian, edited 1900 by J. Fr. Bridge and J. Pointer, revised under the supervision of the Purcell Society by Margaret Laurie. — Vol. XXIX: Sacred Music Part V, Anthems. Edited under the supervision of the Purcell Society by Anthony Lewis and Nigel Fortune. London: Novello. 1961 bzw. 1960. XXVII, 163 S. bzw. XX, 201 S.

Die Gesamtausgabe der Purcell Society, nach fast dreißigjährigem Stillstand nach Bd. 26

(1928) in raschem Tempo zum Abschluß (für Bd. 32 geplant) eilend, bringt in Bd. 9 die Bühnenmusik „*after the manner of an opera*“ zu Bettertons *The Prophetess or the History of Dioclesian*, zu der Purcell eine oft zitierte Vorrede schrieb. Der Notentext ist der gleiche wie der von 1900, nur die dekadische Taktzählung ist neu dazugekommen; ebenso hat sich in der Vorrede und am Abdruck des Textbuchs nichts geändert. Verglichen wurden gegenüber der ersten Ausgabe neben zahlreichen Sammelwerken der Zeit elf „*corrected copies*“, über deren, nicht wesentlich abweichende Lesarten der *Commentary* am Schluß berichtet. Für neun von diesen Vorlagen wird Frances Purcell, für den Rest der Meister selbst als verantwortlich vermutet. Größeres Interesse werden die 15, in der Reihenfolge der Textanfänge abgedruckten Anthems des Bandes 29 erregen; mit Bd. 32 soll dann die Reihe der *Sacred music* abgeschlossen werden. Der Notentext beruht auf einer „*collation of the best available sources*“; für die bereits erschienenen Bände 28 und 29 sowie für den angekündigten Band 32 sind es 65. Sie sind fast alle handschriftlichen Vorlagen aus öffentlichem und privatem Besitz entnommen, davon aus dem British Museum allein 12, deren Abweichungen, wie vorher, der *Commentary* wiedergibt. Die Schlüssel, dynamischen Vorschriften (meist „*soft*“ und „*loud*“), Taktbezeichnungen und -striche, sowie Rechtschreibung und Interpunktion sind nun völlig modernisiert. Die Datierung, nach Arkwrights heut noch unangefochtenen Angaben in Bd. 13, verweist neun in die Zeit von 1680 bis 1685, in der der größte Teil der Purcell'schen Kirchenmusik entstand. Bis auf zwei sind sie sämtlich in der Ausgabe Novellos enthalten, die bisher (in Deutschland vollständig wohl nur in der Santinibibliothek in Münster) die einzige gedruckte Quelle darstellt, die aber wegen ihrer Unzuverlässigkeit hier nicht berücksichtigt wurde. Es handelt sich vorwiegend um Verse-Anthems mit B. c. und gelegentlicher Teilnahme der Streicher. Besonders ausdrucksvoll sind die beiden bis auf einige Chorbekräftigungen solistisch gehaltenen „*My song*“ und das — nicht bei Novello befindliche — „*O Lord rebuke me not*“, das nur vom B. c. begleitet wird, während „*My song*“ eine unvollständige Französische Ouvertüre voranschickt. Der Band enthält dann noch zwei schon von Burney bewunderte und seither in der gesamten englischen

und deutschen Literatur gerühmte Motetten: „*Man that is born*“ und „*O God thou hast cast us out*“. Das bei Novello fehlende „*O God the king*“ ist dagegen im schlicht akkordischen Satz gehalten. Der B. c. ist — hier wären Vergleiche mit der Übung vor 60 Jahren lehrreich — sparsam und geschickt gesetzt und individuell gestaltet. Der Druck ist klar und scharf, die Ausstattung großzügig. Reinhold Sietz, Köln

Drie Missen van Pierre de la Rue. Hrsg. von René Bernard Lenaerts und Jozef Robijns. Antwerpen 1960. XIV, 72 S. (Monumenta Musicae Belgicae, Bd. VIII).

Die Vereniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen greift mit dem achten Bande der *Monumenta Musicae Belgicae* die seit dem Tode Watelets unterbrochene Reihe wieder auf und erweitert zugleich den bisherigen, auf Musik für Tasteninstrumente beschränkten Editionsreich. René Bernard Lenaerts, der jetzige Schriftleiter, folgt dem anwachsenden Interesse für die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, indem er, gleichsam als ersten Band einer neuorientierten Serie, drei Messen de la Rues vorlegt: *Missa de Beata Virgine*, *Missa de Virginibus* („*O quam pulchra est*“) und *Missa de S. Anna*.

Die Einleitung — flämisch und französisch abgefaßt — führt den Leser mit einer musterhaften biographischen Skizze ein. Weitere Abschnitte informieren über das Gesamtwerk und dessen quellenmäßige Verbreitung sowie über die wichtigsten Neuausgaben. Die kurzen Bemerkungen zu de la Rues Stil hätten allerdings durch Beispiele, der Ausgabe selbst entnommen, gewinnen können (vgl. etwa zur „nicht stets geklärten Konsonanz“ S. 34, Mensurabschnitt 51/52). Besonders vermißt man aber eine spezielle Einführung in die vorgelegten Werke, z. B. eine Interpretation der Quellenlage, mit der zugleich motiviert wird, warum diese oder jene Quelle vornehmlich herangezogen wurde; eine Einordnung der Werke in biographische oder sonstige Zusammenhänge; einen Vermerk über ein- oder mehrstimmige Vorlagen u. ä. Dafür kann der Verweis auf die Studie von J. Robijns: *Pierre de la Rue (Circa 1460 bis 1518). Een bio-bibliographische Studie*, Brüssel 1954, dem Benutzer kaum genügen. Den Transkriptionen liegt jeweils eine Quelle zugrunde, an deren Fassung der Herausgeber auch festhält, wo andere Handschriften bessere Lesarten bieten (z. B. fehlt

dem Baß auf S. 17 im Mensurabschnitt 90 die Paenultima c; die Fassungen Subiaco/Jena oder Rom/Wien sind dagegen korrekt). Einzig Quint-, Oktav- und Einklangsparallelen werden nach anderen Quellen emendiert. Weitere Parallelen hätten leicht in gleicher Weise korrigiert werden können, z. B. S. 3, 55/56 (Fassung Jena/Wien ohne Quintparallelen); S. 13, 161–63 (Fassung Rom/Subiaco/Wien ohne Quintparallelen mit besserer Führung zum Einklang).

Die Anordnung der Lesarten im *Kritischen Bericht* nach Meßteil — Stimme trennt musikalisch zusammengehörige Varianten und erschwert dem Benutzer, die Fassung einer bestimmten Quelle zu rekonstruieren. Diesen Nachteil würde die Disposition: Quelle — (Meßteil) — Mensurabschnitt vermeiden. Daß dabei gelegentlich eine Variante mehrmals erscheinen müßte, wiegt gering; denn eine Filiatio, die sich aus solcher Parallele klären läßt, wäre nach der oben geforderten Interpretation der Quellenlage bereits bekannt. Auch dem Anwachsen des kritischen Apparates ließe sich begegnen: einmal dürfte nur die Abweichung, nicht aber die im Notenteil ohnehin ersichtliche Fassung erschei-

nen, zum andern könnten fortwährend wiederkehrende Lesarten herausgezogen werden. Ein Beispiel aus der *Missa de S. Anna*: Mo[ntserrat] ersetzt 18mal die Antepaenultima (◊) einer Diskantklausel durch folgende, die Paenultima mit einer Semimini-*ma* antizipierende Notenwerte: ◊.◊ (Kyrie: 90, 3 S; 92, 4 S; Gloria: 65, 4 B; 83, 1 A etc.). Kurz, der *Kritische Bericht* sollte bei aller Akribie adäquat vereinfacht sein, d. h. musikalisch Wichtiges herausstellen. Einen Schritt tun die Herausgeber bereits in dieser Richtung: sie entlasten die Anmerkungen von allen Schreibvarianten, die das Notenbild nicht antasten.

Wie in der Einleitung mit Recht betont, gehört Pierre de la Rue neben Josquin, Obrecht und Isaac zu den größten Meistern der Generation 1480–1520. Da eine Gesamtausgabe nicht greifbar und vergleichsweise Weniges neu erschienen ist, dürfen wir dankbar begrüßen, daß mit dem vorliegenden Band drei Messen zugänglich geworden sind — mit der *Missa de Beata Virgine „eine der schönsten . . . und bedeutendsten des Meisters“* (J. Robijns, a. a. O., S. 80).

Martin Just, Würzburg

Mitteilung an alle Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung*

Die Gesellschaft für Musikforschung ist im Jahre 1946 gegründet worden. Weder eine Bundesrepublik Deutschland noch eine Deutsche Demokratische Republik existierten damals. Die in der späteren DDR wohnenden Mitglieder waren anfangs offiziell nur Postbezieher der Gesellschaftspublikationen, genossen aber praktisch dieselben Rechte wie die in der späteren Bundesrepublik ansässigen. Im Jahre 1955 ist dieses Verhältnis dadurch legalisiert worden, daß durch die ständigen Bemühungen des Vorstandes von den zuständigen Behörden in der DDR die Einrichtung einer Zweiggeschäftsstelle in Leipzig genehmigt wurde und die bisherigen Postbezieher als Vollmitglieder in die Gesellschaft aufgenommen werden konnten. Sie sind seither im Vorstand, im Beirat und in den Ständigen Kommissionen der Gesellschaft angemessen vertreten (vgl. Mitgliederverzeichnis 1961, S. 18–20). Dieses Verhältnis hat seinen Ausdruck u. a. darin gefunden, daß die Mitgliederversammlung der Gesellschaft bisher regelmäßig den Vizepräsidenten aus den Reihen der DDR-Mitglieder gewählt hat, ohne dazu satzungsmäßig verpflichtet zu sein.

Die Zusammenarbeit im Rahmen der Gesellschaft für Musikforschung ist jahrelang ungestört und nahezu reibungslos verlaufen. Erst seit dem Ende des Jahres 1961 ist der Vorstand von seiten einiger DDR-Mitglieder in zunehmendem Maße ungerechtfertigten Angriffen und Unterstellungen ausgesetzt worden. Sie wurden in laufenden Verhandlungen entkräftet und zurückgewiesen. Um dem wiederholt erhobenen, wengleich unberechtigten Vorwurf zu begegnen, die DDR-Mitglieder seien mit wissenschaftlichen Arbeiten im Rahmen der GfM nicht genügend zum Zuge gekommen, wurde die gemeinsame Planung des Kasseler Kon-

* Diese Mitteilung wurde als Vorabdruck aus der „Musikforschung“ Ende September 1962 an alle Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung gesandt.

gresses 1962, an der wiederum die DDR-Mitglieder durch einen Vertreter beteiligt waren, auf dem Grundgedanken aufgebaut, daß alle Mitglieder der Gesellschaft nach Themastellung und Meldefreiheit volle Gleichberechtigung genießen sollten, ein Recht, das ihnen die Satzung ohnehin gewährt und das auch von den Organen der Gesellschaft stets respektiert worden ist. Um auch in personeller Hinsicht weitestgehendes Entgegenkommen zu zeigen, wurden einige prominente DDR-Mitglieder im voraus zur Übernahme von Referaten und Vorsitzen eingeladen.

Ihre sämtlichen Rechte sind jedoch den DDR-Mitgliedern dadurch vorenthalten worden, daß die Geschäftsstelle Leipzig nicht die Genehmigung erhielt,

1. die wissenschaftliche Einladung zum Kongreß Kassel 1962,
2. die spätere offizielle Einladung zu diesem Kongreß,
3. die bisher erschienenen Hefte 1 und 2 der „Musikforschung“ 1962,
4. die Briefe des Wahlausschusses mit den Drucksachen zur Nomination von Kandidaten für die am 4. Oktober 1962 stattfindende Neuwahl und
5. die wiederholte Einladung zur Mitgliederversammlung 1962 mit Angabe der Tagesordnung

den DDR-Mitgliedern auszuhändigen, ohne daß der Vorstand hierüber jemals in Kenntnis gesetzt worden wäre. Als der Vorstand feststellen mußte, daß zum Schlußtermin für Referatmeldungen, dem 1. März 1962, den DDR-Mitgliedern noch nicht einmal die ersten Ankündigungen zugestellt worden waren, sah er sich zu seinem Bedauern veranlaßt, gegen diesen Rechtsbruch zu protestieren und die an einige prominente DDR-Mitglieder ergangenen Voreinladungen zurückzuziehen. Der Vorstand stellt fest, daß auch bis zum 15. September 1962 alle Mitteilungen den DDR-Mitgliedern vorenthalten worden sind und daß bisher nichts geschehen ist, um die satzungsmäßigen Rechte dieser Mitglieder wiederherzustellen. Der bisherige Vizepräsident hat, wie bereits mitgeteilt, sein Amt niedergelegt.

Neuerdings haben die „Beiräte für Musikwissenschaft und Musikerziehung beim Staatssekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen“, also eine Körperschaft, die weder als solche der GfM angehört noch mit ihr in irgendwelchen Beziehungen steht, dem Vorstand (und einer unbekanntem Anzahl weiterer Personen) die folgende „Erklärung“ zugeleitet, die von 16 Mitgliedern und 5 Nichtmitgliedern der GfM unzeichnet und in der Wochenschrift „Der Sonntag“ veröffentlicht worden ist, bevor der Vorstand Gelegenheit zur Stellungnahme hatte.

E R K L Ä R U N G

der Beiräte für Musikwissenschaft und Musikerziehung beim Staatssekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen

Herr Professor Dr. Karl Laux hat in einem ausführlichen Bericht von Vorgängen im Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, deren Vizepräsident er war, Kenntnis gegeben, die zu seinem Rücktritt führten. Die Unterzeichneten billigen die Haltung und die Begründung des Kollegen Laux.

Kollege Laux hat in seinem Schreiben an den Präsidenten der Gesellschaft anhand mehrerer Beispiele nachgewiesen, daß der Vorstand es in allen wesentlichen Fragen verabsäumt hat, seinen Aufgaben als Repräsentant der Musikwissenschaft in beiden deutschen Staaten gerecht zu werden. So ist die „gesamtdeutsche“ Gesellschaft für Musikforschung seit Jahren prominentes Mitglied des westdeutschen Musikrates: diesem trat sie bei, ohne die Vertretung der Mitgliedschaft der Deutschen Demokratischen Republik auch nur darüber zu informieren, geschweige denn um ihre Einwilligung zu bitten. Der westdeutsche Musikrat maß sich wiederum im International Music Council der UNESCO

an, für das gesamte deutsche Musikleben zu sprechen. Doch kann keine Rede davon sein, daß unsere Deutsche Demokratische Republik auf diese Weise vertreten ist; die Bundesrepublik hat weder Auftrag noch Berechtigung, als unser Sachwalter aufzutreten.

Besonders empörend empfanden wir das Verhalten des Vorstandes im Zusammenhang mit dem New Yorker Kongreß. Von allem Anfang an war das Programm des Kongresses so angelegt, daß auch nicht ein einziger Vertreter der Deutschen Demokratischen Republik als Leiter eines Symposiums oder Tischgespräches vorgesehen war, obwohl Themen auf dem Programm standen, bei deren Behandlung die Anwesenheit einer Reihe Fachleute aus der DDR unerlässlich gewesen wäre. Als die Behörden der USA der Gruppe von Kollegen aus der DDR, die den Kongreß besuchen wollten, — mit einer einzigen Ausnahme — mitteilten, sie seien für die Erteilung eines Einreisevisums in die USA „nicht qualifiziert“, nahm der Vorstand das wortlos hin.

In ähnlich gelagerten Fällen, etwa auf dem Gebiete des Sportes, wurden seitens der jeweils verantwortlichen Gremien internationale Veranstaltungen in andere Länder verlegt oder sogar abgesagt, wenn politische Diskriminierung die Teilnahme von Vertretern sozialistischer Länder unmöglich machte. Aber der Vorstand fand nicht einmal ein öffentliches Wort des Bedauerns, geschweige denn des Protestes.

Die Musikwissenschaft der DDR distanziert sich auch nachdrücklich und mit aller Entschiedenheit von wissenschaftlichen Tendenzen, wie sie in einer Reihe westdeutscher Veröffentlichungen sichtbar werden. Wir erwähnen vor allem die sogenannte Ostforschung. Eine Anzahl von Publikationen ist erschienen, denen die wissenschaftliche Anlage ein Vorwand ist, um die Leistungen und Fähigkeiten der slawischen Völker herabzusetzen, große Gebiete Osteuropas für Deutschland zu reklamieren und auf diese Weise den Boden für einen Revanchekrieg vorbereiten zu helfen. Aber alles das hat den Vorstand der Gesellschaft noch zu keinem Wort des Protestes veranlaßt.

Herr Präsident Blume hat — offenbar mit Zustimmung des Vorstandes, allerdings ohne den Vizepräsidenten auch nur zu befragen — unter einem Vorwand die in allen Einzelheiten festgelegte Vereinbarung über die Teilnahme von Kollegen aus der DDR als Referenten oder Leiter von Diskussionen an dem Kongreß der Gesellschaft in Kassel mit einem Federstrich aus der Welt geschafft. Selbst den Vizepräsidenten der Gesellschaft, Karl Laux, schloß er von der verantwortlichen Teilnahme am Kasseler Kongreß aus. Damit hat er gegen elementare Prinzipien kollegialer Zusammenarbeit verstoßen und unsere Beteiligung am Kasseler Kongreß unmöglich gemacht. Mit einem Wort, die Tatsache läßt sich nicht aus der Welt schaffen, daß in allen entscheidenden Fragen vom Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung keine Verständigung und Zusammenarbeit auf der Grundlage der Gleichberechtigung angestrebt wurde. Bezeichnend ist auch, daß die Vorsitzenden sämtlicher Kommissionen der Gesellschaft für Musikforschung Kollegen aus Westdeutschland sind.

Alles das ergibt ein eindeutiges Bild. Der Vorstand der Gesellschaft hat zwar den Schein aufrechterhalten, die Gesellschaft spräche und handele für ganz Deutschland, in Wahrheit jedoch hat sich seine Arbeit in allen wesentlichen Fragen einseitig auf die Bundesrepublik bezogen; also wurde faktisch keine demokratische Politik betrieben.

Wir stellen das mit größtem Bedauern fest, nachdem in den vergangenen Jahren von unserer Seite zahlreiche, leider ergebnislose Versuche unternommen wurden, die Gesellschaft zu einer, beiden Seiten gerecht werdenden Zusammenarbeit zu bewegen.

Das Verhalten des Vorstandes zwingt uns, unsere Stellung zur Gesellschaft für Musikforschung zu überprüfen. Das Beispiel der Bach- und Goethe-Gesellschaften zeigt, daß eine Form der Zusammenarbeit auf paritätischer Grundlage möglich ist, die der Realität der Existenz beider deutscher Staaten Rechnung trägt und der Vorwärtsentwicklung der deutschen Wissenschaft dient.

Sicherlich gab es und gibt es innerhalb der Gesellschaft und wahrscheinlich auch des Vorstandes Kollegen, die zu echter, ehrlicher Zusammenarbeit mit uns bereit waren und sind. Zwar unterscheiden sich die vorherrschenden Entwicklungstendenzen und Methoden der musikwissenschaftlichen Arbeit in den beiden deutschen Staaten grundsätzlich voneinander. Doch meinen wir, daß Diskussionen und Auseinandersetzungen die wissenschaftliche Arbeit in ganz Deutschland ein gutes Stück weiterbringen können. Wir werden nach wie vor alle Bestrebungen unterstützen, die einer Verständigung und loyalen Zusammenarbeit dienen, und sind uns unserer nationalen Verantwortung bewußt, auch auf diese Weise für ein Deutschland des Friedens und des Fortschrittes zu wirken. Wir geben der Hoffnung Ausdruck, daß es unseren westdeutschen Kollegen gelingen wird, die notwendigen Voraussetzungen für eine kollegiale und gleichberechtigte Zusammenarbeit zu schaffen.

Die Beiräte für Musikwissenschaft und Musikerziehung beim Staatssekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen:

gez.: E. H. Meyer, Heinrich Bessler, Harry Goldschmidt, Georg Knepler, Karl-Heinz Köhler, Karl Laux, Konrad Niemann, Fritz Reuter, Hella Brock, Hellmuth Christian Wolff, Rudolf Eller, Walther Vetter, Walther Siegmund-Schultze, Richard Petzold, Kurt Schöne, Max Schneider, Hans Georg Uszkoreit, Herbert Kettwig, Nathan Notowicz, Georg Grosch, Paul Michel.

Der Vorstand hat zu früher erhobenen Angriffen und Unterstellungen (größtenteils denselben, die in der oben abgedruckten „Erklärung“ erhoben werden) entweder geschwiegen oder hat versucht, sie in direktem Schriftwechsel zu widerlegen. Er beabsichtigt weder, zu der obenstehenden „Erklärung“ in Einzelheiten Stellung zu nehmen, noch in Verhandlungen mit einer Körperschaft einzutreten, der er keine Rechenschaft schuldet. Er bedauert die Vorgänge, die zu einer ernstlichen Gefährdung der bisherigen kollegialen Zusammenarbeit geführt haben, sieht sich jedoch außerstande, die Kontroverse fortzusetzen. Er gibt der Hoffnung Ausdruck, daß die Mitglieder der Gesellschaft in der DDR einen Weg finden werden, der die Voraussetzungen für die Fortdauer einer vertrauensvollen Zusammenarbeit gewährleistet. Die erste dieser Voraussetzungen würde darin bestehen, daß die Rechte der in der DDR ansässigen Mitglieder der GfM in uneingeschränktem Maße wiederhergestellt und garantiert werden.

DER VORSTAND

Richard Baum
Schatzmeister

Friedrich Blume
Präsident

Walter Gerstenberg
Schriftführer

Mitteilungen

Gesellschaft für Musikforschung

Der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß, den die Gesellschaft für Musikforschung vom 1. bis 4. Oktober 1962 in Kassel abgehalten hat, ist erfolgreich verlaufen. Mehr als 400 Musikwissenschaftler aus 12 Ländern nahmen an den wissenschaftlichen Verhandlungen und den Rahmenveranstaltungen teil. Ein Kongreßbericht, in dem der Vortrag von Professor Dr. Friedrich Blume über „Die Musik von 1830 bis 1914“,

die Hauptreferate der Professoren Dr. Hans Engel und Dr. Walter Wiora zum Thema „Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund“ sowie — zusammengefaßt — alle übrigen Referate des Kongresses enthalten sein werden, wird von Professor Dr. Georg Reichert und Dr. Martin Just vorbereitet. Ein ausführlicher Bericht über den Kasseler Kongreß wird im Jahrgang 1963 der „Musikforschung“ erscheinen.

In der Mitgliederversammlung am 4. Oktober wurde dem bisherigen Vorstand für das Haushaltsjahr 1961 Entlastung erteilt. Auf

Antrag des Vorstandes wurde beschlossen, den Beitrag für Einzelmitglieder ab 1963 auf DM 30.—, für Studenten auf DM 20.— zu erhöhen. Diese Erhöhung des Mitgliedsbeitrages war mit Rücksicht auf die ständige Verteuerung der Druckkosten der Zeitschrift und der Mitgliedsgebühren seit 1951 nicht mehr zu umgehen.

Nach den satzungsgemäßen Rücktritt des bisherigen Vorstandes wurde der Vorstand neu gewählt. Professor Dr. Friedrich Blume hatte gebeten, von seiner erneuten Nominierung für das Amt des Präsidenten abzusehen. Da von unseren Ostmitgliedern leider keine Nominierungen eingegangen waren und auch kein Vertreter anwesend sein konnte, hat die Mitgliederversammlung zum ersten Mal seit Bestehen der Gesellschaft kein DDR-Mitglied in den Vorstand wählen können. Mitgliederversammlung und Vorstand waren sich jedoch einig darüber, daß bei veränderten Verhältnissen ein Weg gefunden werden sollte, auf dem auch für unsere Ostmitglieder wieder eine Vertretung im Vorstand ermöglicht wird. Es wurden gewählt: Zum Präsidenten Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln, zum Vizepräsidenten Professor Dr. Walter Wiora, Kiel. Für die Ämter des Schriftführers und des Schatzmeisters wurden Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, und Dr. Richard Baum, Kassel, wiedergewählt. Professor Dr. Blume wurde in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Gesellschaft für Musikforschung zum Ehrenpräsidenten ernannt. Die bisherigen Einzelmitglieder des Beirats Dr. Walter Blankenburg, Dr. Rudolf Eller, Professor Dr. Hans Engel, Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg, Frieder Zschoch wurden in ihrem Amt bestätigt.

Professor Dr. Friedrich Blume, Ehrenpräsident der Gesellschaft für Musikforschung, und D Dr. h. c. Karl Vötterle, dem Leiter des Bärenreiter-Verlages Kassel wurde für ihre kulturellen Verdienste die Goethe-Plakette des Landes Hessen verliehen. Die Verleihung fand durch den Herrn Kultusminister des Landes Hessen, Professor Dr. Ernst Schütte, während eines Empfanges statt, den die Stadt Kassel den Teilnehmern des Internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses und der Kasseler Musiktage 1962 gab.

Professor D Dr. Albert Schweitzer hat die ihm angetragene Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft für Musikforschung angenommen.

*

Am 6. November 1962 verstarb in Nürnberg das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, Dr. Ing. Dr. phil. h. c. Ulrich Rück, nachdem er wenige Wochen zuvor, am 18. Oktober, sein 80. Lebensjahr vollendet hatte. Um die Musikwissenschaft und vor allem um die Musikinstrumentenkunde hat sich der Verstorbene durch den planmäßigen Ausbau der von seinem Vater begonnenen Sammlung historischer Musikinstrumente, vor allem Tasteninstrumente, verdient gemacht; dadurch, daß er auf die Pflege und historisch getreue Restaurierung der gesammelten Instrumente besonderen Wert legte, hat er als Mittler zwischen Forschung und Praxis und als Anreger gewirkt. Die Sammlung, die heute etwa 1100 Instrumente umfaßt und zu den bedeutendsten europäischen Instrumentensammlungen zählt, wird künftig im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg eine neue Heimstätte finden.

Am 3. Oktober 1962 verstarb in Köln im 69. Lebensjahr Professor Dr. Willi Kahl. Die „Musikforschung“ wird in einem Nachruf die Verdienste des Verstorbenen um unser Fach würdigen.

Am 20. Oktober 1962 verstarb in Athen Dr. Minos Dounias. Unser Fach verliert in ihm einen Wissenschaftler, der in der Tartini- und Mozart-Forschung einen anerkannten Platz eingenommen hat; das griechische Musikleben beklagt den Verlust eines unermülich wirkenden Organizers und Erziehers, der weit über die Grenzen Athens hinaus bestimmenden Einfluß auf die musikalische Entwicklung seines Landes genommen hat.

Am 26. Oktober 1962 verstarb im Alter von 71 Jahren in London Miss Emily Anderson. Nach Studien in Berlin und Marburg, wo sie zum Dr. phil. promovierte, unterrichtete Miss Anderson zunächst am Queen's College, Barbados und am University College, Galway, trat aber sodann in die Dienste des Foreign Office, in denen sie bis zum Jahre 1951 verblieb. Neben ihrer beruflichen Tätigkeit widmete sie sich, entsprechend ihren Neigungen zu Literatur und Musik, ganz der Wissenschaft und trat zuerst durch die Übersetzung von Benedetto Croce's Studie über Goethe (1923) hervor. *The Letters of Mozart and His Family* (1938) waren ihre erste große musikwissenschaftliche Leistung.

der eine Reihe von Einzelstudien folgte. Als Hauptwerk erschienen nach fünfzehnjähriger angestrengter Arbeit *The Letters of Beethoven* (1961), worin Miss Anderson wiederum nicht nur die Übersetzung der bereits bekannten Briefe unternahm, sondern erfolgreich viele verschollene und unbekannt Original-Manuskripte in aller Welt aufspürte und, gestützt auf eigene Nachforschungen, kommentierte. Ihre großen Verdienste fanden u. a. durch die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes Anerkennung. Durch ihre Arbeiten hat sie sich einen ehrenvollen Platz in der Geschichte unseres Faches gesichert.

Am 14. November 1962 feierte Hofrat Professor Dr. Bernhard Paumgartner seinen 75. Geburtstag. Die „Musikforschung“ gratuliert dem Musikwissenschaftler und Musiker, dem Mittler zwischen Wissenschaft und Praxis auf das herzlichste und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Wirkens.

Professor Dr. Hans Heinz Dräger hat einen Ruf auf einen ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der University of Texas in Austin/Texas angenommen.

Privatdozent Dr. Reinhold Hammerstein wurde im August 1962 zum apl. Professor an der Universität Freiburg i./Br. ernannt. Gleichzeitig erhielt er einen Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Professor Dr. Hammerstein hat diesen Ruf zum 1. Januar 1963 angenommen.

Professor Dr. Heinrich Husmann hielt während seiner Tätigkeit als Visiting Professor an der Universität Princetown N. J. im Frühjahrssemester 1962 Vorträge an den Universitäten Berkeley, Chicago, Columbia, Harvard, Los Angeles, Notre Dame und Philadelphia. Weiter sprach er in der Ortsgruppe New York der American Musicological Society und hielt den einen der beiden Festvorträge auf dem Meeting der nord- und südkalifornischen Ortsgruppen derselben Gesellschaft in Berkeley. Der Niedersächsische Kultusminister hat Professor Dr. Heinrich Husmann als Vertreter des Landes Niedersachsen in das Kuratorium der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover berufen.

Bei der musikpädagogischen Arbeitstagung des Landesverbandes der Musikerzieher

Schleswig-Holsteins vom 1. bis 2. November 1962 in Kiel sprachen Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau (Saarbrücken) über „Wort und Ton in der Musik der Gegenwart“, Professor Dr. Anna Amalie Abert (Kiel) über „Musik und Dichtung im 19. Jahrhundert“ und Dr. Carl Dahlhaus (Sachbearbeiter für musikalische Landeskunde im Musikwissenschaftlichen Institut Kiel) über Fragen der musikalischen Landesforschung.

Dr. Wilfried Brennecke, Kassel-Wilhelmshöhe, Döncheweg 23, sucht für eine wissenschaftliche Arbeit ein Exemplar von Carl Reinecke, *Metamorphosen über ein Thema Mozarts* op. 235 Nr. 2, Leipzig o. J. (um 1895), Verlag Zimmermann. Jeder Hinweis und besonders Nachweise von Bibliotheksexemplaren werden dankbar entgegen genommen.

Berichtigung zu Ernst Apfel, *Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*, Die Musikforschung XV, 1962, S. 212 ff.

S. 216 steht das zweite Beispiel im Haupttext auf dem Kopf.

S. 216, Haupttext Zeile 5—3 von unten sollte heißen: „Im Unterschied zu diesen beiden ist er jedoch meistens textiert und bewegt sich mehr wie die Diskantstimmen, weniger wie der Tenor, ...“. Gemeint ist: „... und bewegt sich fast so lebhaft wie die Diskantstimmen, jedenfalls lebhafter als der Tenor, ...“.

S. 218: das Beispiel mit der Bemerkung „besser auf c!“ sollte heißen:



S. 221 ist am Schluß des Haupttextes die Ziffer 17 (Anm.) zu streichen.

S. 224 muß der Anfang der Anmerkung 21 lauten: „Bei der Folge T Sp D T oder gar T D D T...“.

Aus herstellungstechnischen Gründen werden Inhaltsverzeichnis und Namenregister zu den Jahrgängen der „Musikforschung“ in Zukunft erst mit Heft 1 des jeweils folgenden Jahrgangs geliefert werden.