

## Willi Kahl zum Gedächtnis

VON HEINRICH HÜSCHEN, KÖLN

Als auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Kassel in der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung der Verstorbenen des vergangenen Jahres gedacht wurde, ahnte niemand unter den Anwesenden, daß der Tod kaum vierundzwanzig Stunden vorher wiederum ein Forscherleben ausgelöscht hatte. Am 3. Oktober 1962 verstarb in Köln nach langer schwerer Krankheit Dr. Willi Kahl, Bibliotheksrat i. R. und apl. Professor für Musikwissenschaft an der Kölner Albertus-Magnus-Universität. Sein Heimgang kam für seine Freunde und Schüler, die um sein Leiden wußten, nicht unerwartet und dennoch allzu plötzlich, da sie bis zuletzt eine Besserung seines Zustandes erhofft hatten.

Willi Kahl wurde als Sohn des späteren Beigeordneten der Stadt Köln und o. Professors der Pädagogik an der Universität Köln Wilhelm Kahl am 18. Juli 1893 zu Zabern im Elsaß geboren. Er besuchte 1903—1911 das Kölner Städtische Gymnasium in der Kreuzgasse und studierte 1911—1914 an den Universitäten Freiburg i. Br., München und Bonn Musikwissenschaft bei Ludwig Schiedermaier und Theodor Kroyer sowie klassische Philologie, Germanistik und Philosophie. Daneben war er Schüler von Franz Bölsche (Musiktheorie) und Walter Georgii (Klavier). 1914—1918 Teilnehmer am ersten Weltkrieg, promovierte er Ende 1919 in Bonn mit der Dissertation *Das lyrische Klavierstück zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1800—1830) und seine Vorgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert*. Nach mehrjähriger Tätigkeit als Musikkritiker an der Kölnischen Zeitung habilitierte er sich 1923 an der Universität Köln mit der Schrift *Studien zur Geschichte der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts* (ungedruckt). Im gleichen Jahre trat er als Volontär bei der Kölner Universitäts- und Stadtbibliothek ein, legte 1925 an der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin die bibliothekarische Fachprüfung ab und wurde 1928 an der Kölner Bibliothek zum Bibliotheksrat ernannt, an der er bis zu seiner Versetzung in den Ruhestand 1958 das Fachreferat für Musikwissenschaft, Theologie und Germanistik wahrnahm. 1938 erfolgte seine Ernennung zum apl. Professor an der Universität Köln. Im vorletzten Jahre des zweiten Weltkrieges, an dem er von Anfang bis Ende teilnahm, erhielt er einen Ruf an die Universität Gießen, doch zerschlug sich der Plan, hier ein Lehramt anzutreten, infolge Auflösung dieser Universität im Sommer 1945. 1949—1958 wirkte er auch als Dozent am Bibliothekar-Lehrinstitut für Nordrhein-Westfalen in Köln.

Als Wissenschaftler erwarb sich Willi Kahl in der deutschen wie in der internationalen Musikwissenschaft einen bedeutenden und angesehenen Namen. Im Mittelpunkt seiner Forschungen standen neben der Geschichte der Klaviermusik die Persönlichkeit Franz Schuberts (*Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert 1828—1928*, 1938) und die Musikgeschichte des Rheinlandes (*Musik und Musikleben im Rheinland*, 1923; *Studien zur Kölner Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, 1953; Aufsätze über rheinische Musiker wie Norbert Burgmüller,

Hermann Deiters, Friedrich Heimsoeth und andere). Von der Vielseitigkeit seines Forschungsinteresses zeugen Veröffentlichungen wie *Herbart als Musiker* (1926) und *Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts* (1948), ferner zahlreiche kleinere Beiträge wie *Geschichte, Kritik und Aufgaben der K. Ph. E. Bach-Forschung* (1927), *Zu Beethovens Naturauffassung* (1937), *Pergolesi und sein „Stabat Mater“*. *Zum Problem des frühvollendeten Musikers* (1951), *Frühe Lehrwerke für das Hammerklavier* (1952) und *Das Nürnberger historische Konzert von 1643 und sein Geschichtsbild* (1958). Sein Schaffen für MGG umfaßt nahezu 70 Artikel, unter ihnen *Bagatelle*, *Ballade IV*, *Barkarole*, *Berceuse*, *Bolero*, *Cavatine*, *Charakterstück* (hierüber auch eine selbständige Veröffentlichung in der Reihe *Das Musikwerk*, 1955), *Ecossaise*, *Elegie*, *Fantasie VI*, *Humoreske*, *Impromptu* und *Notturmo* sowie *Chopin*, *Flotow*, *Grieg* und *Neefe*. Zusammen mit Wilfried Brennecke und Rudolf Steglich gab er den *Kongreß-Bericht Bamberg* (1954), zusammen mit Heinrich Lemacher und Joseph Schmidt-Görg die *Festschrift zum 80. Geburtstag von Ludwig Schiedermair* (1956) heraus. Nicht unerwähnt bleibe das *Repertorium der Musikwissenschaft* (1953), das er zusammen mit dem wenige Monate vor ihm im besten Mannesalter verstorbenen Wilhelm Martin Luther edierte und das, aus der schwierigen Nachkriegssituation der deutschen Musikwissenschaft heraus entstanden, für lange Zeit ein unentbehrliches Nachschlagewerk blieb, indem es mit seinen Besitzvermerken deutscher Bibliotheken und musikwissenschaftlicher Institute dem Benutzer den Nachweis über den Fundort der wichtigsten musikwissenschaftlichen Literatur lieferte.

Als Lehrer war Willi Kahl stets bemüht, den Studierenden den Blick für musikgeschichtliche Sachverhalte zu öffnen und ihnen die Vielschichtigkeit und Tiefgründigkeit musikwissenschaftlicher Probleme nahezubringen. Er tat dies mit Geschick und Umsicht und in feinsinniger Abwägung der methodischen und didaktischen Möglichkeiten, wie sie der akademische Lehrbetrieb in Vorlesungen und Übungen bereithält. Als Doktorvater genoß Willi Kahl das tiefe und volle Vertrauen seiner Schüler, er war ihnen immer ein tatkräftiger und warmherziger Anreger und Förderer von selbstloser, nie ermüdender Hilfsbereitschaft.

Neben seiner umfangreichen Tätigkeit als Wissenschaftler und Lehrer stand seine ausgedehnte Wirksamkeit als Bibliothekar. In den dreieinhalb Jahrzehnten seines Amtes war Willi Kahl im Rahmen der von ihm vertretenen Fachgebiete maßgeblich am Auf- und Ausbau der Kölner Universitäts- und Stadtbibliothek beteiligt, darüber hinaus erwarb er sich in den schweren Jahren nach dem zweiten Weltkrieg um die Wiedereinrichtung der Bibliothek bleibende Verdienste. Der bibliothekarische Nachwuchs des Landes Nordrhein-Westfalen verdankt ihm einen guten Teil seiner fachlichen Ausbildung, namentlich die Unterweisung in den *Preussischen Instruktionen*, deren Kenntnis für jeden Bibliothekar unerläßlich ist.

Willi Kahl war als Mensch von vornehmer und lauterer Gesinnung und zugleich von jener großen und tiefen Bescheidenheit, wie sie den Wissenschaftler, der um die unermessliche Weite seines Feldes weiß, auszeichnet. Jede Art von Publicity war ihm in der Seele zuwider, er zog es vor, in der Stille seinen Aufgaben nachzugehen, in der Stille seine Pflicht zu tun. Seine Freunde und Schüler, die ihn um einen Literaturhinweis, um die Entlehnung einer Abhandlung aus seiner Privatbibliothek oder um eine



andere Gefälligkeit baten, erhielten das Gewünschte in kürzester Zeit mit der stereotypen Bemerkung „*Ein Mann, ein Wort*“: dieser Ausspruch war seine Lebensdevise. Eine hohe Auffassung von echtem Mannestum und wahren Kameradschaftsgeist ließ ihn zeitlebens zu seinen Kommilitonen aus der Schul- und Studienzeit sowie zu seinen Kampfgefährten aus den beiden Weltkriegen engste freundschaftliche Verbindung halten.

Der Heimgang Willi Kahls bedeutet für die Musikwissenschaft einen schmerzlichen, unersetzlichen Verlust. Wie bei seinen Freunden und Schülern, so wird er auch in der Wissenschaft, für die er gelebt und gearbeitet hat, in ehrenvollem Gedächtnis bleiben.

## *Semibrevis minima und Prolatio temporis*

*Zur Entstehung der Mensuraltheorie der Ars nova* \*

VON RUDOLF BOCKHOLDT, MÜNCHEN

Für den Werdegang des musikalischen Satzes während des 14., 15., ja noch des 16. Jahrhunderts war die Entwicklung jenes um 1300 entstandenen neuen Notewertes, der Minima, von grundlegender Bedeutung. Anfänglich nur eine rational nicht faßbare Nebenform der Semibrevis, ohne ein eigenes verbindliches Symbol in der Notenschrift, wird dieses neue rhythmische Element bald zu einem festen Baustein des Satzes; es erhält ein eigenes Notenzeichen, es wird fähig, als Träger einer Textsilbe zu fungieren, und schon sehr bald ist es gar nicht mehr der „kleinste“ Baustein, sondern darf weiter unterteilt werden. Dennoch behält die Minima während des ganzen 14. Jahrhunderts musikalisch den Charakter einer Ziernote, eines Teilwertes: sie bleibt noch auf lange Zeit nur ein unselbständiger Bestandteil jener charakteristischen starren, aus Minimen und Semibreven gebauten Floskeln, die besonders die französische Musik bis zu den frühen Werken von Dufay kennzeichnen. Die Minima ist jetzt zwar im engeren Sinne rhythmisch (nämlich in ihrer Dauer, in der zeitlichen Abfolge der einzelnen Stimme — und somit auch in der Mensuraltheorie) ein rational eindeutig erfaßter Wert geworden, nicht jedoch in klanglicher Hinsicht, in der Gleichzeitigkeit der miteinander erklingenden Stimmen. Anders gesagt: das Konsonieren und Dissonieren der Minima ist, noch im Anfang des 15. Jahrhunderts, weitgehend vom Zufall, d. h. von der melodischen Bewegung der Einzelstimme, abhängig. Die rhythmische Entwicklung ist der klanglichen also sozusagen weit voraus, sie hat sich selbständig gemacht — man denke auch an die ins Uferlose wuchernden rhythmischen Raffinessen der Musik der „französischen Spätzeit“, etwa in der Handschrift Chantilly. Erst im Werk Dufays wird der entscheidende Schritt getan, der zur Aufhebung dieses Vorsprunges führt. Hier läßt sich beobachten, wie die Minima sich auch klanglich dem Satz einzufügen anfängt; die ornamentalen Floskeln lösen sich jetzt auf, die Minima isoliert sich melodisch

---

\*) Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen eines Forschungsauftrags der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Vorsitzender Professor Dr. Thrasybulos G. Georgiades). Ich möchte bei dieser Gelegenheit der Akademie dafür danken, daß sie mir diese Forschungen ermöglicht hat.



und rhythmisch und muß sich nun den jeweiligen klanglichen Verhältnissen des Satzganzen anpassen<sup>1</sup>. Aber erst in der Musik Palestrinas und Lassos findet dieser Ausgleichsvorgang seinen endgültigen Abschluß, erst hier ist die Minima, jetzt als „Halbe“ und Zählzeit, rhythmisch, melodisch, klanglich und in ihrem Verhältnis zum Text wirklich restlos erfaßt, „durchsichtig“ geworden<sup>2</sup>.

Diesen Prozeß in der Musik der französischen *Ars nova* und der Niederländer in seinen einzelnen Stadien zu verfolgen und jeweils an den musikalischen Zeugnissen selbst sichtbar zu machen, wäre eine sehr lohnende Aufgabe. Es läge nahe, bei einem solchen Versuch an der Stelle anzusetzen, wo der Anfang der gekennzeichneten Entwicklung liegt, also bei den frühesten Werken der *Ars nova*. In den jüngeren Musikeinlagen des Roman de Fauvel zum Beispiel stoßen wir bekanntlich auf den Versuch, bei Teilungen der Brevis in vier und mehr Semibreven eine verschiedene Dauer der Teilwerte graphisch zum Ausdruck zu bringen (längere Werte, häufig, durch einen Abwärtsstrich, kürzere, sehr selten, durch einen Aufwärtsstrich, das spätere endgültige Kennzeichen der Minima). Allerdings stammen diese Unterscheidungsmittel wahrscheinlich von einer späteren Hand und stellen also eine nachträgliche Deutung der rhythmischen Verhältnisse dar<sup>3</sup>. Daß die Notenschrift hier noch keinen eindeutigen Aufschluß über den Rhythmus der Einzelstimme gibt, rührt eben daher, daß dieser noch eine im Verhältnis zum Satzganzen relativ unabhängige Komponente ist und deshalb mehrere verschiedene Deutungen, das heißt Ausführungen, ermöglicht (vgl. unten S. 14).

Wie in der Notenschrift spiegelt sich dieses Anfangsstadium der rationalen Fixierung der Minima auch in der gleichzeitigen Musiktheorie. Mit ihr beschäftigt sich die vorliegende Studie. Es soll dabei nicht um die im 14. Jahrhundert, aber auch in der modernen Musikwissenschaft (zum Beispiel von Hugo Riemann) häufig gestellte Frage gehen, wann die Minima „zuerst“ verwendet wurde, oder gar, wer sie „erfunden“ habe, ja in erster Linie überhaupt nicht um die von den Theoretikern beschriebenen musikalischen Verhältnisse, sondern um die Frage, wie sich die musikalische Übergangssituation sprachlich niederschlägt. Nicht nur durch den konkreten Inhalt der Aussagen, sondern vor allem auch durch die Art und Weise, wie die Theoretiker von der Musik sprechen, können wir über diese etwas erfahren, nämlich daraus, welche Ausdrücke sie verwenden, ob sie diese dem allgemeinen Sprachgebrauch oder einem Vokabular von bereits erstarrten Termini entnehmen, von welcher Seite her sie überhaupt die musikalischen Phänomene zu erfassen versuchen, und wie nicht nur je nach dem Zeitpunkt der Abfassung, sondern auch nach dem jeweiligen Blickwinkel des Verfassers bei scheinbar gleichem Inhalt doch die Akzente ganz verschieden gesetzt sind.

<sup>1</sup> Vgl. hierüber auch R. Bockholdt, *Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 5, Tutzing 1960, besonders S. 102 ff.

<sup>2</sup> Es handelt sich also bei diesem Prozeß keineswegs bloß um eine allmähliche Temperverschiebung, bei der die Minima und später die Semiminima einfach an die Stelle der früheren Semibrevis getreten wären. So sieht im 14. Jhd. schon Jacobus von Lüttich die Entwicklung, der aber polemisch eingestellt ist und nachweisen möchte, daß die „Modernen“ im Grunde gar nichts Neues gebracht haben (vgl. Coussemaker, *Scriptorium de musica medii aevi nova series* — im folgenden abgekürzt: CS —, Band II, S. 400 f.; 419). Auch wenn die Brevis in der Notre-Dame-Schule, die Semibrevis bei Petrus de Cruce, die Minima bei Machaut und das Viertel bei Palestrina wirklich ungefähr die gleiche Zeitdauer beanspruchten (vgl. etwa die Zusammenstellung von W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900—1600*, 4/1949, S. 343), so ist doch das Satzgefüge und damit die Funktion der genannten Werte auf jeder neuen Stufe jeweils von Grund auf verwandelt.

<sup>3</sup> Vgl. W. Apel, a. a. O. S. 324 ff.

Ausgangs- und Endpunkt des fraglichen Zeitraums lassen sich im Hinblick auf unser Thema stichwortartig angeben durch zwei (willkürlich gewählte) Zitate. In Francos *Ars cantus mensurabilis* (um 1260 oder etwas später) heißt es an einer Stelle: „*nota semibrevium plures quam tres pro recta brevi non posse accipi, quarum quaelibet minor semibrevis dicitur, eo quod minima pars est ipsius rectae brevis*“<sup>4</sup>, während es bei Johannes de Muris (*Libellus cantus mensurabilis*, um 1340/50) so lautet: „*Brevis in tempore perfecto valet tres semibreves, in imperfecto duas . . . Semibrevis in majori prolatione valet tres minimas, in minori duas*“<sup>5</sup>. Bei Franco: die Semibrevis als „*minima pars*“ (ein Drittel) des Tempus; bei Johannes de Muris, unter Verwendung der neuen Termini technici „*prolatio major*“ und „*minor*“, die „*minima*“ als kleinster Teil von Semibrevis (die Hälfte oder ein Drittel) bzw. Brevis (Viertel, Sechstel oder Neuntel). — Zwischen diesen beiden Zeugnissen (etwa 1320) liegt der Traktat *Ars Nova* von Philippe de Vitry, mit dem wir uns eingehender beschäftigen wollen<sup>6</sup>.

Philippe de Vitry, vor Machaut und dann neben diesem der größte Musiker seiner Zeit, ist zugleich der Verfasser derjenigen Schrift, die dann der gesamten Musik des 14. Jahrhunderts den Namen gegeben hat<sup>7</sup>. Hugo Riemann hat in seiner *Geschichte der Musiktheorie* die Bedeutung Vitrys als Theoretiker angezweifelt, indem er zu zeigen versuchte, daß seine angeblichen Neuerungen von anderen schon früher und „klarer“ formuliert worden seien<sup>8</sup>. Im Hintergrund sieht man hier Riemanns (vom Denken des 19. Jahrhunderts bestimmte) Neigung, die Musikgeschichte als einen geradlinigen, „eingleisigen“ Prozeß aufzufassen und diesen folgerichtig nur nach den jeweiligen Neuerungen oder „Erfindungen“ zu beurteilen. Eine solche Einstel-

<sup>4</sup> CS I, 122a. Die Entstehungszeit wird z. B. von Besseler, MGG IV, 692, mit „*vermutungsweise um 1260*“, von Reese, *Music in the Middle Ages*, 289, dagegen mit „*kurz nach 1280*“ angegeben. — Bei Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (im folgenden abgekürzt: GS), Band III, S. 5 lautet die gleiche Stelle anders, nämlich so, als könne die Brevis bis zu neun Teilwerte enthalten. Ernst Kurth, *Kritische Bemerkungen zum V. Kapitel der „Ars cantus mensurabilis“ des Franco von Köln* (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21, 1908, 39 ff.), hat wie mir scheint völlig zu Recht angenommen (s. S. 44), daß diese Version auf einem Mißverständnis des fraglichen Kopisten beruht, der zu einer wesentlich späteren Zeit schrieb und den Zusammenhang nicht mehr verstand. (Die Gerbertsche Lesart findet sich tatsächlich in einer Mailänder Hs.; vgl. das Faksimile in F. Gennrichs Ausgabe, Heft 15/16 seiner Musikwissenschaftlichen Studienbibliothek, Darmstadt 1957.) Kurths Ausführungen wäre noch hinzuzufügen, daß die fragliche Stelle bei Gerbert schon in sich selbst widersprüchlich ist: was soll heißen „*. . . semibrevium pauciores quam tres (vel plures quam novem) non posse accipi*“, zumal einige Zeilen später dann doch, wie bei Coussemaker, folgt: „*nec minus quam duas*“? — Ein Problem bilden in den Traktaten die Notenbeispiele. Sie weichen in den verschiedenen Hs. Fassungen ein und desselben Traktates oft stark voneinander ab. Vor allem aber: wo die Beispiele einen Text erläutern sollen, der Fragen der Notenschrift behandelt, die Niederschrift des Traktats jedoch (wie meistens) einer viel späteren Zeit angehört als seine Abfassung, entsteht die Frage, inwiefern die Beispiele das im Text Gesagte wirklich noch angemessen illustrieren. Auf der anderen Seite aber ist es bei der Edition der älteren Theoretiker unerlässlich (damit wenigstens die Intentionen des Kopisten nicht verfälscht werden), die Niederschrift der Musikbeispiele ganz genau zu nehmen. Im Grunde lassen sie sich gar nicht abdrucken, auch wenn dies sorgfältiger geschieht als vielfach bei Gerbert und Coussemaker, sondern nur nachzeichnen bzw. faksimilieren. Sogar das nach der Handschrift korrigierte Beispiel in dem Aufsatz von Kurth (S. 39) stimmt nicht völlig mit dem Original überein (vgl. das Faksimile bei Gennrich, a. a. O.)!

<sup>5</sup> CS III, 46b und 47a.

<sup>6</sup> Außer Betracht bleiben die italienischen Theoretiker, da diese, wie z. B. Marchettus von Padua, eigene Wege gehen oder, wie die späteren, die französische Entwicklung doch jedenfalls sehr aus der Entfernung sehen. (Zu Marchettus vgl. neuerdings Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 9, Tutzing 1963 [im Druck].)

<sup>7</sup> Außer Vitry gibt es mit einer einzigen Ausnahme eigentlich niemanden, der als Komponist und als Theoretiker zu gleich großer Berühmtheit gekommen ist. Der einzige Name, der einem bei der Suche nach etwas Ähnlichem noch einfällt, ist der Jean-Philippe Rameaus.

<sup>8</sup> *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*, 2/1921, insbesondere Kap. 10, z. B. S. 225 in bezug auf die „4 Prolationen“ bei Marchettus von Padua und dem Anonymus VI in CS III. Daß der Anonymus VI früher sei als die *Ars Nova*, schließt Riemann bezeichnenderweise daraus, daß er im Gegensatz zu dieser die Semiminima „noch“ nicht erwähnt.



lung führt aus verschiedenen Gründen zu einem verzerrten Bild (schon deshalb, weil es nicht nur einen, sondern viele Traditionsbereiche nebeneinander gibt, die sich nicht zu berühren brauchen). Ich möchte darauf aber nicht eingehen, sondern an Hand meiner Fragestellung zu zeigen versuchen, wodurch Vitry auch als Theoretiker aus seiner Umgebung herausragt.

Im XV. Kapitel der *Ars Nova*<sup>9</sup> wird das „*tempus imperfectum*“ behandelt, und erklärt, welche Zeitdauer bei Teilung desselben in 2, 3, 4, 5 oder 6 (oder auch mehr) Noten jeder von diesen jeweils zukommt. Bei Teilung in 2 Semibreven, so heißt es, dauert jede der beiden 3 Minimen (XV<sup>2</sup>). Bei Dreiteilung dauert die erste Semibrevis 3 Minimen, die zweite 2, die dritte eine Minima (XV<sup>3</sup>), „*ut hic: ♠ ♠ ♠*“<sup>10</sup>, usw.

Schließlich: „*Quando sex* (nämlich 6 Semibreven) *ponuntur, omnes erunt aequales minimae, ut hic: ♠♠♠ ♠♠♠*“ (XV<sup>6</sup>). Mit anderen Worten: der als Minima

bekannte Notenwert ist selber für Vitry noch eine Semibrevis: „*Illa* (semibrevis) *quae valet solam* (minimam), *minima appellatur*“ (XV<sup>13</sup>), ja sogar: „*quae vero minimae medietatem, semiminima nominatur*“ (ebd.), wengleich er daneben den isolierten Begriff „*minima*“ ebenfalls benutzt (das Kapitel XV fängt an mit dem Satz: „*Sex minimae possunt poni pro tempore imperfecto*“). Die Begriffe „*semibrevis*“ (allgemein jeder Teilwert des „*tempus*“), „*semibrevis minima*“<sup>11</sup> (der „kleinste“ dieser Werte) und „*minima*“ (neuer Terminus für den kleinsten Teilwert, der, schon in Vitrys Theorie, sogar halbiert werden darf) stehen der Logik zum Trotz nebeneinander und sind austauschbar. Die Verwendung des Wortes „*minima*“ im wörtlichen Sinne eines kleinsten Teilwertes verbindet Vitry mit der älteren Theorie (vgl. den oben zitierten Satz Francos von Köln<sup>12</sup>), wogegen der neue Fachausdruck „*minima*“ in die Zukunft weist (die obige Stelle bei Johannes de Muris).

Schon an diesem Fall zeigt sich, daß Vitrys Traktat nicht den Charakter einer terminologisch durchgearbeiteten, sprachlich eindeutigen systematischen Darstellung

<sup>9</sup> Im folgenden wird nicht die Coussemakersche, sondern die neue Ausgabe von G. Reaney, A. Gilles und J. Maillard zugrunde gelegt: *The „Ars Nova“ of Philippe de Vitry*, Musica Disciplina X, 1956, S. 5 ff. Es wird auch zitiert nach der dort verwendeten Zählung der Kapitel (römische Ziffern) und der Sätze bzw. Abschnitte (kleine hochgestellte arabische Ziffern).

<sup>10</sup> Zu den Beispielen vgl. oben Anm. 4. Die Hs. stammt aus dem 15. Jahrhundert. Da Vitry von unbezeichneten Semibreven spricht (XV<sup>2</sup>), ist es möglich, daß ursprünglich auch in seinen Beispielen die Semibreven äußerlich nicht voneinander verschieden waren; vgl. die Einleitung von G. Reaney, Musica Disciplina X, S. 7.

<sup>11</sup> Diese Wortzusammensetzung in der *Ars Nova* nirgends, aber es heißt: eine so und so beschaffene Semibrevis wird „*maior*“ (= „die größere Semibrevis“, XV<sup>10</sup>), die und die dagegen „*minor*“ („die kleinere Semibrevis“, XV<sup>13</sup>), und eine weitere „*minima*“ („die kleinste Semibrevis“, XV<sup>13</sup>) genannt. Und an zwei inhaltlich völlig parallelen Stellen (XXII<sup>3</sup> und XXIV<sup>3</sup>) heißt es das eine Mal „*quando plures quam sex ponuntur semibreves*“, das andere Mal „*quando nos videmus . . . plures quam quatuor minimae*“. In dem mit der *Ars Nova* aufs engste verwandten Traktat der Hs. Paris 7378 A (vgl. Musica Disciplina X, 1956, 35 ff.) findet sich an einer Stelle auch „*semibreves minimae*“ (a. a. O., S. 52, Zeile 37).

<sup>12</sup> Lediglich der Inhalt hat sich gewandelt. Francos „*semibrevis minor*“ (= „*minima pars*“) entspricht, der relativen (!) Dauer nach, die „*semibrevis recta*“ Vitrys und der späteren Theorie, und Francos „*semibrevis maior*“ (CS I, 122b) ist die spätere „*semibrevis altera*“ (*Ars Nova*, XV<sup>17</sup>), obwohl sogar Vitry diese gleichsam aus Versehen auch einmal „*maior*“ nennt (XV<sup>10</sup>). Umgekehrt ist in der neuen Redeweise eine „*semibrevis minor*“, eine „kleinere“ Semibrevis, jetzt eine solche, die 2 statt 3 Minimen dauert (XV<sup>4</sup>, XV<sup>5</sup>, XV<sup>13</sup>). — Auf Einzelheiten, wie die, daß bei Vitry im sogenannten „*minimum tempus*“, das sehr schnell verläuft und nur 3 Semibreven enthält, kleinere Werte jetzt „*semiminima*“ statt „*minima*“ heißen (vgl. XX<sup>5</sup>, XX<sup>6</sup>), kann hier nicht eingegangen werden. Solche Stellen werden sofort verständlich, wenn man davon ausgeht, daß Vitry die rhythmischen Verhältnisse weitgehend nicht mit Fachtermini, sondern mit den Worten des allgemeinen Sprachgebrauches beschreibt. — Musikalisch ist als Vorstufe der besprochenen Vitry-Stellen natürlich die durch Jacobus von Lüttich (CS II, 401) Petrus de Cruce zugeschriebene, aber auch von anderen Theoretikern erwähnte und in der Musik selbst zu beobachtende Teilung der Brevis in mehr als drei (rhythmisch aber noch nicht so eindeutig wie bei Vitry fixierte) Semibreven anzusehen.



hat (was Riemann wahrscheinlich störte). Vielmehr beschreibt er, von der Praxis ausgehend, die musikalisch-rhythmischen Erscheinungen mit den Mitteln der ihm zur Verfügung stehenden Sprache — die eben noch nicht über die später aus solchen Beschreibungen hervorgehenden Fachtermini verfügte.

Wenn man nun andere theoretische Schriften der Zeit danach befragt, ob sie geistig und zeitlich in die Nähe von Vitrys *Ars Nova* gehören, so genügt es nicht, dabei allein auf den Inhalt der in ihnen vorgetragenen Lehre zu achten. So gehören z. B. die beiden Traktate *Ars perfecta in musica Magistri Philippi de Vitriaco* (CS III, 28 ff.) und *Philippi de Vitriaco Liber musicalium* (CS III, 35 ff.) zwar, wenn man so will, „der Schule Vitrys“ an<sup>13</sup>, das heißt sie widersprechen der Lehre der *Ars Nova* nicht und scheinen auch nicht von einer anderen Seite beeinflusst zu sein. Aber beide zeigen terminologisch und damit indirekt auch inhaltlich eine Erstarrung zu einem bloßen Lehrsystem, zu einer trockenen Regelsammlung, wie es dann für viele Schriften des späteren 14. Jahrhunderts typisch wird. Hier sind Semibrevis und Minima überall zwei von vornherein klar getrennte Größen geworden: „*Semibrevis . . . valet tres minimas in majori prolotione, duas autem in minori prolotione*“ (*Ars perfecta*, CS III, 31b); „*prima figuratio vocatur duplex longa, (alia longa,) alia brevis, alia semibrevis, alia minima, alia semiminima*“ (*Liber musicalium*, CS III, 41a). In der *Ars perfecta* ist auch, wie es sich jetzt allgemein einbürgert, von Imperfizierung der Semibrevis durch die Minima die Rede (32a). In der *Ars Nova* dagegen sind z. B. in der Konstellation  $\blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow$  die erste und dritte Note je eine „*semibrevis minor*“, die zweite und vierte eine „*semibrevis minima*“ (XV<sup>4</sup>).

Wirkliche Nähe zur *Ars Nova* dagegen zeigen die Schriften der Anonymi I, II, III, IV und VII in CS III, die *Ars novae musicae* des Johannes de Muris (GS III), sowie ein von Johannes Wolf herausgegebener anonymer Traktat<sup>14</sup>. Dies zeigt sich nicht nur an der Frage Semibrevis-Minima, die uns im Augenblick allein beschäftigt, sondern zum Teil auch in anderer Hinsicht, wovon unten die Rede sein wird. Der Traktat<sup>15</sup> des Anonymus I ist eine selbständige Verarbeitung verschiedener deutlich erkennbarer Vorbilder (Franco, Vitry, de Muris), wohl aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in der die älteren Bestandteile zwar weitgehend wörtlich übernommen, an entscheidenden, für die neue Musik nicht mehr zutreffenden Punkten jedoch umformuliert werden<sup>16</sup>. Auch hier werden Semibrevis und Minima durchweg unterschieden<sup>17</sup>. Aber gegen Schluß ist die Rede von den drei

<sup>13</sup> L. Schrade in Riemanns Musiklexikon 12. Auflage, Band II, S. 860. Daß die *Ars perfecta* nicht von Vitry selber stammt, geht aus einer Stelle CS III, 29a, hervor. Riemann, *Musiktheorie* 230 bzw. 233, nahm mit Recht an, daß beide Traktate nicht von Vitry seien.

<sup>14</sup> Johannes Wolf, *Ein anonymer Musiktraktat aus der ersten Zeit der „Ars nova“*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21, 1908, 33 ff.

<sup>15</sup> CS III, 334 ff. Es ist eine etwas knapper gehaltene, aber weitgehend gleichlautende Fassung des vierten der *Quatuor Principalia* (CS IV, 200 ff.; das vierte Principale 254 ff.); zu deren Datierung und Verfasserschaft (nämlich englisch, aber nicht, wie Coussemaker angibt, von Simon Tunstede) vgl. G. Reaney in *Musica Disciplina* VIII, 1954, S. 73 Anm. 51.

<sup>16</sup> Vgl. z. B.: „*. . . (figurarum) simplicium vero sunt quatuor species videlicet longa, brevis et semibrevis ac minima quae est primum (CS IV: principium) cantus mensurabilis*“ (CS III, 336b) mit der gleichlautenden Stelle bei Franco (CS I, 119a), die aber natürlich nur drei „species“ (ohne Minima) nennt. Über eine ähnliche Umdeutung am Begriff des Modus vgl. unten S. 17.

<sup>17</sup> Der Verfasser hat (ähnlich wie Jacobus von Lüttich im *Speculum musicae*, aber nicht konservativ-polemisch) ein deutliches Gefühl für das Neue, für den Unterschied zwischen den Lehren Francos und Vitrys, die er beide zitiert; er hat eine Art von „historischem Gefühl“ und versucht zwischen dem Vergangenen und seiner Gegenwart zu vermitteln.





*minor et altera minima, si in tres, tunc sunt minimae et sunt aequales*“ (365 a). Das eine Mal die Minima als eine Form der Semibrevis, das andere Mal die Unterteilung der Semibrevis in Minimen<sup>20</sup>.

Auch die Anonymi III und IV zeigen Verwandtschaft mit der *Ars Nova* — weniger auf Grund solch auffallender Übereinstimmung in der Beschreibungsweise wie beim Anonymus II, als wegen einer typischen Art von rhythmischen Schemata, auf die ich nachher zu sprechen komme<sup>21</sup>. Das Gleiche gilt für den Anonymus Wolf (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21). Der Anonymus VII (CS III, 404 ff.), der mit seiner im Norden sonst nicht üblichen komplizierten Beschreibungsweise der Mensuren (*duodenaria*, *novenaria*) stark italienisch bestimmt ist, zitiert zweimal Vitry und verwendet an dieser Stelle dann auch dessen Ausdrücke („*semibrevis major*“, „*minor*“ und „*minima*“; 405 a/b<sup>22</sup>).

Dieses Stadium der Musiktheorie, in dem die Minima als eine Form der Semibrevis gesehen wird, erinnert an die Situation 80 oder 100 Jahre früher, als man die *Semibrevis* als eine besondere Art von *Brevis* auffaßte. So unterscheidet z. B. der ältere Johannes de Garlandia drei Arten von *Longa* („*recta*“, „*superabundans sive duplex*“ und „*plica*“) und analog dazu drei Arten von *Brevis*: neben „*brevis recta*“ und „*plica*“ die „*semibrevis, obliqua posita*“ (CS I, 98b/99a; ähnlich 178a)<sup>23</sup>. Aber die Situation, in der dies geschah, war doch eine andere. Es ist sehr aufschlußreich, sich an den Namen der Notenwerte ihr gegenseitiges Verhältnis zu vergegenwärtigen: Am Anfang des 13. Jahrhunderts stehen einander gegenüber *Longa* und *Brevis*, ein „langer“ und ein „kurzer“ Wert, d. h. zwei Gegensätze, zwei a priori verschiedene Größen. An das gegenseitige Verhältnis dieser beiden Größen, 1:2 oder in den „*modi ultra mensuram*“ 1:3, wird erst — die Sprache beweist es — in zweiter Linie gedacht. Ganz anders schon auf der nächsten Stufe: *Brevis* und *Semibrevis*. Die musikalische Situation ist eine andere; danach richtet sich die Sprache und reflektiert hier von vornherein auf das Verhältnis, indem sie den kleineren Wert eine „halbe“ *Brevis* nennt<sup>24</sup>. Wieder anders auf der nächsten Stufe: der neue Teilwert ist überhaupt nichts grundsätzlich Neues, sondern selber bloß eine Art von *Semibrevis* neben anderen Arten, und zwar die kleinste: „*semibrevis minima*“. In diesem

<sup>20</sup> Die Beziehung zu Vitry muß eine ganz unmittelbare gewesen sein. Jedenfalls ist Riemanns Datierung um 1300, sogar noch vor der *Ars Nova* (*Musiktheorie*, 227), zutreffender als die von Coussemaker (um 1400) und Wolf (nach 1350). Auch zu Johannes de Muris scheinen Fäden zu laufen.

<sup>21</sup> Anonymus III CS III, 370 ff., Neuausgabe von A. Gilles in *Musica Disciplina* XV, 1961, 27 ff., Anonymus IV CS III, 376 ff. Die Abhängigkeit beider Schriften von der *Ars Nova* ist bekannt; vgl. etwa *Musica Disciplina* X, 1956, S. 5.

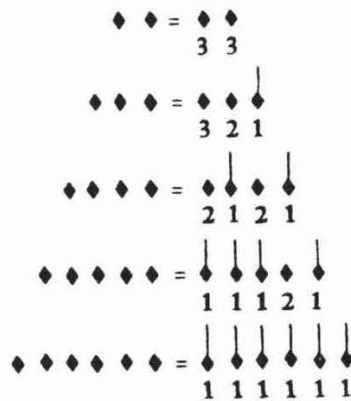
<sup>22</sup> Riemann (*Musiktheorie*), der den Traktat im Register „ca. 1350“ datiert, wird in seiner Darstellung im Buch selbst von seiner Betrachtungsweise dazu verleitet, ihn in die gleiche Zeit wie die *Ars Nova* zu versetzen, da „er anscheinend nicht einmal die *Semiminima*“ kenne (S. 231). Ähnlich ist es beim Anonymus V CS III (S. 231: etwa zur Zeit der *Ars Nova*, da hier wie dort die Mensur der *Semibrevis* „noch nicht“ ausdrücklich angezeigt werde; im Register — sicher richtiger —: ca. 1375).

<sup>23</sup> Ähnlich der sehr frühe Anonymus VII CS I („*De brevibus triplex est differentia*“, 380a). Franco behandelt die *Semibrevis* schon als eigenständigen Wert. Im Sowa-Traktat und beim Anonymus IV CS I dagegen, beide wohl etwas später als Franco, aber stärker nach rückwärts gerichtet, wird sie als eine Note beschrieben, die durch Teilung aus der *Brevis* entsteht, aber nur unter gewissen Bedingungen, nämlich bei Ausführungen durch die „*vox cassa*“, d. h. mit Instrumenten. „*Illud . . . tempus per vocem quassam . . . divisibile est et imperfectum quoad semibreves . . . quasi imperfectae breves*“ (H. Sowa, Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat, 1930, S. 23). „*. . . si quatuor currentes (= Semibreven) pro una brevi ordinentur, sed hoc raro solebat contingere; ultimij vero non in voce humana, sed in instrumentis cordarum possunt ordinari*“ (CS I, 341b). (Über „*vox cassa*“ s. auch Pseudo-Aristoteles, CS I, 278a). Nach solchen Zeugnissen muß man wohl als sicher annehmen, daß an der Entstehung kleinerer Notenwerte (auch der *Minima*?) die Ausführung durch Instrumente mitbeteiligt gewesen ist; das vermutete schon Riemann (vgl. *Musiktheorie*, 170 und 219).

<sup>24</sup> Entsprechendes gilt für den Begriff „*duplex longa*“.

Augenblick geschieht die grundsätzliche Umwendung: das ganze Aggregat von Werten wird als ein System von Verhältnissen verstanden, in dem jede Note nach ihrer Relation zur nächstkleineren und -größeren und damit als prinzipiell jeder anderen gleichberechtigt gesehen wird (Johannes de Muris)<sup>25</sup>. Die jetzt noch kommenden weiteren Teilungen erfolgen daher gleichsam mechanisch, sie sind keine wirklichen Ereignisse mehr wie die Entstehung von Semibrevis und Minima, und die Sprache spiegelt dies in ihrem unverbindlichen terminologischen Durcheinander von semiminima, fusa, dragma, croma, semifusa, brevissima usw. „*Ab aliis aliter nominantur, eadem sententia manente*“<sup>26</sup>.

Kehren wir jetzt zurück zur *Ars Nova* von Philippe de Vitry. Wir haben oben gesehen, wie Vitry im XV. Kapitel die Teilung des „*tempus imperfectum*“ in 2 bis 6 Semibreven behandelt, welche je nach ihrer Anzahl 3 verschiedene Zeitwerte annehmen, semibrevis „*recta et vera*“ (XV<sup>12</sup>), „*minor*“ und „*minima*“. (Es handelt sich um eine Mensur, die man später „*tempus imperfectum prolationis majoris*“ nennen würde.) Vitry geht davon aus, daß die Semibreven alle mit ein und demselben Zeichen (♦) notiert sind<sup>27</sup>, und schreibt jetzt für jede der fünf Teilungsarten die relative Dauer jeder einzelnen Semibrevis vor. Schematisch zusammengefaßt lauten seine Regeln<sup>28</sup>:



Das Eigenartige an diesem Verfahren ist, daß für jede Teilung ein bestimmter Rhythmus vorgeschrieben wird, neben dem andere mögliche Anordnungen mit keinem Wort auch nur erwähnt werden. (Zum Beispiel wären bei der Teilung des Tempus in vier Noten ja auch noch die folgenden Fälle theoretisch möglich:



<sup>25</sup> Erst seit dem Ende des 14. Jahrhunderts, allgemein erst im 15., wird die alte, früher nur auf die Konsonanzverhältnisse angewandte Proportionslehre auch auf die Notenwerte bezogen (*Proportionis diffinitio*, CS III 95 ff.; Anonymus XI, CS III 416 ff.; Guilelmus Monachus, CS III 273 ff.; Nicasius Weyts, CS III 262 ff.). Auch die „Diminution“ im Sinne des 15. Jahrhunderts ist erst auf Grund dieser Proportionsvorstellung möglich geworden.

<sup>26</sup> Ähnlich aufschlußreich wie die Bedeutung der Notenwertnamen ist die der Begriffe „*modus*“, „*tempus*“ und „*prolatio*“; vgl. unten S. 17 f.

<sup>27</sup> Vgl. Anm. 10. Er kennt aber auch schon die Praxis der graphischen Unterscheidung (↓), auf die er in der für ihn bezeichnenden undogmatisch-empirischen Art bloß hinweist: (das vorher Gesagte gelte nur) „*quando non signantur, quia, si sunt signatae, secundum quod signatae sunt debent proferri*“ (XV<sup>7</sup>, ähnlich XXI<sup>7</sup>).

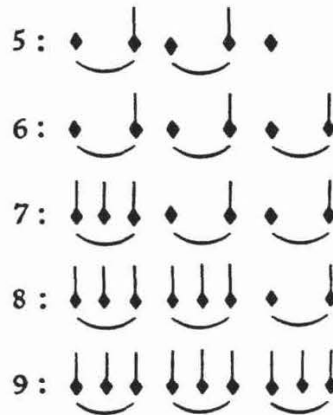
<sup>28</sup> Links die von Vitry gemeinten unbezeichneten Noten des wirklichen Notenbildes, rechts ihre wirkliche Dauer.





sind — was man freilich durch eine eingehende satztechnische Untersuchung zeigen müßte. Auf jeden Fall bezeichnend aber ist das Fehlen des Rhythmus  $\downarrow \bullet$ , in der *Ars Nova* wie in der Musik. Erst um die Mitte des Jahrhunderts scheint dieser Rhythmus sich langsam durchzusetzen (er kommt zum Beispiel manchmal bei Machaut vor). Es leuchtet ein, daß die Voraussetzung für diesen wuchtigen, stockenden Rhythmus ein „Erstarken“ der Minima mit der Folge ihrer klanglichen Isolierung ist, ein Prozeß, der erst bei Dufay zum Abschluß kommt, in dessen „*prolatio major*“-Mensur der Rhythmus  $\downarrow \bullet$  den älteren,  $\bullet \downarrow$ , vollständig verdrängt hat<sup>30</sup>.

Ähnliche schematische Angaben der Wertverhältnisse bei Unterteilung des Tempus finden wir auch in anderen Traktaten, darunter die oben anläßlich der „*semibrevis minima*“ schon als mit der *Ars Nova* eng verwandt bezeichneten. In erster Linie sind hier die Anonymi III und IV in Coussemakers Band III zu nennen<sup>31</sup>. Der Anonymus III unterscheidet zwar in der ersten Hälfte seiner Schrift „*semibrevis*“ und „*minima*“, bringt aber dann Regeln, die genau denen von Vitry entsprechen, das heißt er setzt ebenfalls eine Notationspraxis voraus, bei der diese Werte äußerlich nicht unterschieden wurden (CS III, 373 ff.: „*Tandem de pronuntiatione minimarum et semibrevium dicendum est*“). Er behandelt nicht nur, wie Vitry, die Unterteilung des „*tempus imperfectum*“<sup>32</sup>, wobei seine rhythmischen Anordnungen genau mit denen von Vitry übereinstimmen (374b ff.), sondern auch das „*tempus perfectum*“ (373b–374b). Für die Unterteilung in 5 bis 9 „*semibreves*“ (!) stellt er hier folgende Schemata auf:



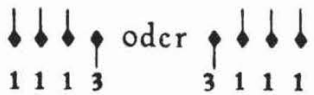
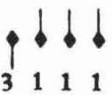
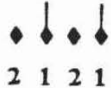
Soll der Rhythmus aber ein anderer sein, so sagt er, dann wird das Zeichen  $\uparrow$  verwendet, das eine längere Semibrevis bezeichnet (statt der kürzeren  $\downarrow$ ); z. B.

<sup>30</sup> Vgl. die in Anm. 1 genannte Arbeit, S. 165 ff. Ein Stück, in dem Dufay auf die bereits „historisch“ gewordene Form  $\bullet \downarrow$  zurückgreift, ist seine Chanson „*Belle veuilles moy retenir*“ ( $\Phi$ ; Hs. Oxford, Bodl. Canon. misc. 213, fol. 50v).


<sup>31</sup> Vgl. Anm. 21.



<sup>32</sup> Vitry behandelt lediglich noch die Unterteilung des „*medium tempus perfectum*“ (d. i. in der späteren Terminologie ein *Tempus perfectum* mit „*prolatio minor*“), wenn auch summarischer als beim *Tempus imperfectum* (Kap. XXI). (Die Behauptung von G. de Van, *La prolation mineure chez Guillaume de Machaut*, Sources, 1e série, 1er fascicule, Paris 1943, S. 26, Vitry kenne noch nicht die Zweiteilung der Semibrevis, und die Interpretation der betreffenden Stellen von Kap. XXI der *Ars Nova* treffen nicht zu.)



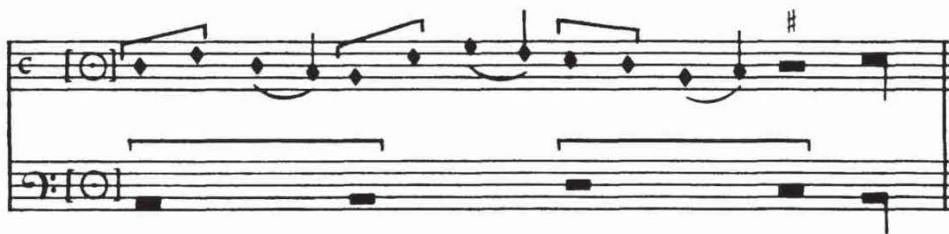
bei Vierteilung des „tempus imperfectum“  oder  statt des normalen  (375b).

Anonymus IV behandelt ebenfalls „tempus imperfectum“ und „perfectum“. Daß mehr als drei unbezeichnete Semibreven für ein Tempus gesetzt werden, ist für ihn schon etwas Überholtes („in vetere autem arte“, 378b). Trotzdem stellt er dann seine rhythmischen Regeln auf, die wiederum denen Vitrys und des Anonymus III entsprechen<sup>33</sup>.

Der Anonymus Wolf<sup>34</sup> bespricht nur die Unterteilung des „tempus perfectum“, wobei er diese Praxis ebenfalls als nicht mehr gebräuchlich hinstellt („antiqui posuerunt sic de tempore perfecto“); folgerichtig verwenden die Beispiele hierzu nur unbezeichnete Semibreven, und es wird nicht gesagt, welche Note eine „minima“ oder „minor“ ist, sondern nur, wieviele Noten zusammen jeweils eine Semibrevis (in der neuen Bedeutung) dauern. Z. B.: „Quando quinque, tunc primae duae valent semibreuem et alterae duae similiter et ultima sola valet semibreuem, ut hic: “ (S. 35). Das stimmt aber mit Vitry überein, denn es ist sicher

gemeint  und nicht .

Eigenartig und ein wenig abweichend wird die Tempus-Unterteilung in der *Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris* behandelt<sup>35</sup>. Diese Kontrapunktlehre, die sonst keine Mensuralfragen bespricht, enthält einen Abschnitt „De diminutione contrapuncti“ (62b ff.), in dem Beispiele gegeben werden für die „diminutio“ oder „divisio“, die Verzierung, des Kontrapunktes. So z. B. im „tempus perfectum majoris“ (=⊙) „... contrapunctus... potest dividi in tribus semibrevis et una minima“ (63a/b):



Für jede Unterteilungsart des Tempus (2–6 bzw. 2–9 Teilwerte) wird ein Beispiel gegeben, und zwar für jede der vier Mensuren „tempus perfectum majoris“ und „minoris“ (⊙ und ○, mit den späteren Symbolen ausgedrückt) und „tempus imperfectum majoris“ und „minoris“ (⊕ und ⊖). Diese Beispiele stimmen, soweit vergleichbar, rhythmisch mit denen bei Vitry und den Anonymi III und IV vielfach überein, aber verschiedentlich weichen sie auch ab (so z. B. im obigen Beispiel

<sup>33</sup> 378b–379a. Bei der Vierteilung des Tempus imperfectum (378b) muß es heißen „prima minor“ statt „major“, bei der Vierteilung des Tempus perfectum (379a) „pares minime, impares minores“, statt umgekehrt wie bei Coussemaker.

<sup>34</sup> Vgl. Anm. 14.

<sup>35</sup> CS III, 59 ff. Der Traktat hat mit den Schriften des Johannes de Muris inhaltlich kaum etwas zu tun, auch wenn er wirklich eine „Schulschrift“ ist (vgl. MGG VII, 110).

statt 
 bei Anonymus IV, ferner 
 statt 
 , usw.). Seiner ganzen Darstellungsweise nach spiegelt dieser Traktat eine andere (wohl auch spätere) Praxis als die vorher genannten.

Ansätze zu ähnlichen Beschreibungen finden sich schließlich bei englischen Theoretikern: bei Walter Odington (CS I, 236a), in den *Quatuor Principalia* (CS IV, 276), und sogar noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bei Joh. Hanboys (CS I, 427/428), der aber bei jeder „*figuratio*“ jeweils mehrere Möglichkeiten nebeneinander gelten läßt.

So sehr solche Regeln für die rhythmische Form von Verzierungen bei Vitry und anderen mit der musikalischen Praxis, wie wir oben feststellten, übereinstimmen mögen, so bezeichnend für die Situation im frühen 14. Jahrhundert ist es doch, daß die Theorie überhaupt derartige Regeln aufstellt. Wie schon anfangs gesagt, ist der Rhythmus der Einzelstimme (in concreto vor allem der Oberstimmen) zu dieser Zeit noch eine relativ autonome Komponente des Satzes, d. h. ein bloßes Ordnungsschema, das (im Prinzip ähnlich wie die rhythmischen „*Modi*“ im 13. Jahrhundert) die Verzierungen, die sich in der musikalischen Praxis ergeben, gleichsam von außen kommend zusammenhält, gliedert, ordnet. Man darf in diesen Versuchen der Musiktheorie wohl auch ein Charakteristikum des französischen Geistes sehen, der sich in einem rationalistischen Zugriff der realen Erscheinungen — hier der musikalischen Erscheinungen — bemächtigen will. Es ist ein außermusikalisches, mathematisch-rationalistisches Prinzip, das hier angewendet wird. Es kann nicht verwundern, daß die Praxis eigene Wege ging und die rhythmischen Erscheinungen immer komplizierter wurden und schließlich zu dem „*Manierismus*“ des ausgehenden 14. Jahrhunderts in Frankreich führten. Erst als der musikalische Satz sich genügend weiterentwickelt hatte und der Rhythmus der Einzelstimme eine vom Satzganzen, nämlich von den Klangfortschreitungen abhängige Komponente geworden war, bedurfte es solcher Regeln nicht mehr. 100 Jahre nach Vitrys *Ars Nova* wären sie ebenso unnötig wie unmöglich gewesen<sup>36</sup>.

Im Vorübergehen habe ich soeben die Ähnlichkeit der besprochenen rhythmischen Schemata mit den alten *Modi* erwähnt. In der Tat wird von einer anderen Theoretikergruppe der Versuch gemacht, die Ordnungsschemata der *Modi*, also die verschiedenen Formen der Abfolge von *Longa* und *Brevis*, auf die übrigen „*gradus*“, wie es jetzt heißt, zu übertragen. An der Spitze steht hierbei, wie nicht anders zu erwarten, Johannes de Muris. Dem Vorbild *Francos* folgend nimmt er fünf *Modi* an und sagt: „*In quibusvis horum graduum possunt cantandi hae species (d. h. „modi“) assignari: una ex omnibus perfectis, altera ex binario praecedente et unitate sequente, et sicut primus modus consimiles sint in pausis. Secundus unitate praecedente et binario subsequente. Tertius est ex primo et secundo*

<sup>36</sup> Demselben Geist wie die genannten Regeln entspringt die Isorhythmik der Motette des 14. Jhdts. — Ein besonderes Problem sind natürlich die rhythmischen Kunststücke der Niederländer. Diese beruhen aber auf der völligen Ausbildung der rhythmischen Proportionslehre, d. h. sie werden an allen Stimmen des Satzes und mit Rücksicht auf deren Verhältnis zueinander, am Satzganzen, vorgenommen, nicht an der um ihr klangliches Verhältnis zu den übrigen Stimmen unbekümmerten Einzelstimme. Bei den Niederländern wird den Forderungen von Konsonanz und Dissonanz gleichsam in jedem Augenblick Genüge getan, im 14. Jahrhundert dagegen nur an den metrischen Schwerpunkten. Vgl. auch Anm. 25.



collectus, videlicet ex perfecto praecedente et unitate duplici subsequente, quarum ultima unitatum signationem binarii repraesentat; quarta species fit e contra; quinta fit ex omnibus unitatibus et fractionibus earundem“ (*Ars novae musicae*, GS III, 296a). Entsprechend in seinen *Quaestiones super partes musicae*<sup>37</sup>: „*Modi cantandi quot sunt? Plures. Quorum primus, si alicui figurae sui tertia pars postponatur*“ usw. (GS III, 305a). Mit Notenbeispielen auf allen vier Stufen wird dies illustriert vom Anonymus VI (CS III, 401; vgl. Anm. 19). Das Verfahren von de Muris wird ferner zitiert (und abgelehnt) von Jakob von Lüttich im *Speculum musicae* (CS II, 409b), während der Anonymus II CS III, der eine merkwürdige Mischung aus Elementen bei Philippe de Vitry (vgl. oben S. 8 f.) und bei Johannes de Muris darstellt, es ebenfalls beschreibt („... *sunt quinque modi secundum quos totus discantus variatur*“ usw., CS III, 366a/b).

Wenn auch im Geist verwandt, so ist diese Verallgemeinerung der Modus-Lehre, insbesondere ihre Anwendung auf das Verhältnis von Semibrevis und Minima, anders als die Regeln in der *Ars Nova* doch eine theoretische Konstruktion, die für die wirkliche Musik nicht von Bedeutung gewesen ist. So sieht zum Beispiel der

„zweite Modus“ hier so aus:  $\dot{\blacklozenge} \blacklozenge \dot{\blacklozenge} \blacklozenge \dot{\blacklozenge} \blacklozenge \dots$ , aber wir haben oben gesehen, daß dieser Rhythmus erst viel später praktische Bedeutung erhält.

Es lohnt sich jedoch in diesem Zusammenhang, den Bedeutungswandel zu vergegenwärtigen, den der Begriff „*modus*“ überhaupt um diese Zeit erfährt. Welche Beziehung besteht zwischen der Bedeutung im 13. Jahrhundert (rhythmische Ordnung der beiden Grundwerte Longa und Brevis) und der im 14. und 15. Jahrhundert („*modus*“ im Sinne des Verhältnisses von Brevis zu Longa und von Longa zu Maxima, als analoger Begriff zu „*tempus*“ und „*prolatio*“)?

Der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebende Ugolino von Orvieto stellt im 3. Buch seiner *Declaratio musicae disciplinae*, einem umfangreichen Kommentar zum *Libellus cantus mensurabilis* des Johannes de Muris, die alte und die neue Bedeutung einander gegenüber und schreibt dann: „*Ex his quae dicta sunt circa notarum ordinem primae mensurae (der Modus im alten Sinne), scilicet, modi maioris et minoris, possumus notarum ordinem intelligere in aliis mensuris, scilicet, tempore et prolatione*“. Dann folgt, ähnlich wie bei den obengenannten Theoretikern, die Anwendung (mit Beispielen), also die Übertragung der Schemata der alten Modi (in Anlehnung an den *Libellus*) auf die kleineren Werte<sup>38</sup>. „*Ordo modi maioris et minoris*“: Ugolino vermischt hier de facto nun selber die alte Bedeutung mit der neuen, indem er das Verhältnis Brevis-Longa (modus minor) und Longa-Maxima (modus maior) meint, und dieses zu den anderen Verhältnissen (den „*gradus*“ der neuen Theorie) „*tempus*“ und „*prolatio*“ in Analogie setzt. In der Tat ist der alte Name „*modus*“ an den Notenwerten Longa und Brevis, auf die er sich ursprünglich bezog (als die einzigen, die für die alte Moduslehre existierten),

<sup>37</sup> GS III, 301ff., als *Accidentia musicae* auch bei Coussemaker, Band III, 102ff. Im *Libellus cantus mensurabilis* (CS III, 46ff.), im allgemeinen als ein um 1340/50 von de Muris verfaßtes Werk angesehen (Besseler in MGG VII, 107 und 110), ist von der Übertragung der Modi merkwürdigerweise nicht die Rede. Ist dieser Traktat wirklich von de Muris? Er weicht auch in anderen Zügen von seiner früheren Lehre ab (z. B. sechs statt fünf Modi).

<sup>38</sup> Ugolini *Urbevetanis Declaratio musicae disciplinae* Band II, ed. A. Seay in *Corpus Scriptorum de Musica* 7, Rom 1960. Die Gegenüberstellung S. 212, das Zitat 215, die Anwendung 218f.

gleichsam hängengeblieben, wobei sich aber sein Sinn von Grund auf verwandelte. Die alten Modi bedeuteten etwas Konkretes, nämlich konkrete Ordnungen der beiden elementaren Werte Longa und Brevis in der Musik. „*Modus sive maneries est vinculum figurarum*“<sup>39</sup>, ein „Band“, das kurze und lange Noten zusammenhält; „*modus est variatio soni ex longitudine et brevitate ordinata*“<sup>40</sup>, eine je nach der Ordnung von Länge und Kürze unterschiedliche Art des Erklingsens. Der neue Begriff dagegen bezeichnet etwas Abstraktes, eben das von der konkreten Realisierung unabhängige bloße Verhältnis: „*Modus perfectus maior consistit in*“ („ist enthalten in“, „besteht in“, statt „ist“) *maximis et fit quando maxima valet* („gilt“) *tres longas . . .*“<sup>41</sup>. Zur Vervollständigung des Systems von Proportionen benennt man jetzt auch das Verhältnis von Longa und Maxima, und unterscheidet es von der nächsttieferen Stufe, die man „*minor*“ nennt, durch den Zusatz „*major*“. (Analog zum Begriff „*modus major*“ ist die Bezeichnung „*duplex longa*“, später „*maxima*“, aufzufassen. Für die ältesten Mensuraltheoretiker dagegen ist alles, was nach oben über die — zwei Tempora enthaltende — Longa und nach unten über die Brevis hinausgeht, bekanntlich etwas, das außerhalb der normalen Ordnung liegt, „*ultra mensuram*“<sup>42</sup>.)

Der ursprüngliche Modusbegriff hat sich also im 14. Jahrhundert in zwei verschiedenen Richtungen entwickelt. Auf der einen Seite wird er zwar wie früher auf Longa und Brevis angewendet, aber unter Verwandlung seines Sinnes. Andererseits ist, wie wir sahen, der Versuch gemacht worden, ihn in seiner alten Bedeutung (als „Weise“ von rhythmischer Ordnung) zu bewahren, ihn aber jetzt in allen „*gradus*“ anzuwenden — was freilich auch nur möglich war auf Grund der neuen Auffassung des Notensystems als eines Systems von Verhältnissen. Mit dieser zweiten Richtung, die den alten Modusbegriff bewahren will (aber für die Zukunft nicht von Bedeutung ist), hängen innerlich auch die Ordnungsschemata zusammen, die für die Teilung des Tempus in Semibreven, etwa in Vitrys *Ars Nova*, aufgestellt wurden.

Das Stadium der Verwandlung des alten Begriffs spiegelt sich in der Theorie auf mannigfache Weise. Ugolino von Orvieto versucht, aus großer Distanz, den Unterschied zwischen der alten und der neuen Bedeutung zu erklären. Andere stellen die alte Moduslehre auf, als ob nichts geschehen sei, und sprechen im nächsten Satz, ohne es zu merken, von „*modus perfectus*“ und „*imperfectus*“<sup>43</sup>. Philippe de Vitry benutzt in der *Ars Nova* den alten Begriff nicht mehr<sup>44</sup>. Die meisten behandeln in

<sup>39</sup> Sowa-Traktat S. 73.

<sup>40</sup> Anon. bei Cousssemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, Paris 1852, S. 281.

<sup>41</sup> CS III, 267b (Christianus Sadze de Flandria).

<sup>42</sup> So der Anonymus VII, CS I, 378a, Johannes de Garlandia d. Ä., CS I, 175b, und andere. Garlandia nennt die „*duplex longa*“ „*superabundans*“ (CS I, 99a), und Franco sagt, sie werde nur deshalb durch ein einziges Notenzeichen wiedergegeben, damit lang ausgehaltene Töne im Tenor nicht auseinandergerissen werden (CS I, 119b). Vgl. auch oben S. 9 f. — Auf die seit Riemann oft erörterte Frage, wie weit man aus der Bezeichnung des dritten und vierten Modus als „*ultra mensuram*“ bei den Theoretikern auf einen ursprünglichen binären Rhythmus schließen darf, kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. hierzu in dem Aufsatz von J. Handschin *The Summer Canon and its Background* den wichtigen Abschnitt *Musica Disciplina III*, 1949, S. 72–78.

<sup>43</sup> Vgl. Anonymus IV CS III, 376a und 376b, Anonymus VII CS III, 404 und 408b, Johannes Hanboys, CS I, 448 und 405b bzw. 413a, *Libellus cantus mensurabilis*, CS III, 55 und 46b/47a. (Die im 13. Jahrhundert gelegentlich vorkommende Unterscheidung von „perfekten“ und „imperfekten“ Modi, je nach der Note, mit welcher ein „*ordo*“ beendet wird — z. B. Garlandia, CS I, 97b —, hat mit der des 14. Jahrhunderts nichts zu tun.)

<sup>44</sup> Lediglich in einem sonst eng mit der *Ars Nova* verwandten Traktat in einer Londoner Hs. finden wir den alten und den neuen „*modus*“ nebeneinander. Vgl. *Musica Disciplina XII*, 1958, S. 65 bzw. 66.



irgend einer Weise die (von uns aus so gesehene) alte und neue Bedeutung als identisch. So wird zum Beispiel im Breslauer Traktat (wohl Anfang 15. Jahrhundert) zunächst mit den Worten Francos von Köln die alte Erklärung gegeben und dann gesagt: „... sic modi sumunt denominationem a principaliori figura, scilicet a longa duplici vel a longa simplici. Ubi ulterius sciendum: modus est duplex, scilicet perfectus et imperfectus“ usw., wonach das Entsprechende für „tempus“ und „prolatio“ erklärt wird<sup>45</sup>. Der Anonymus Wolf, um 1340, benutzt die alten fünf Modi (im fünften Breven, Semibreven und Minimen) und daneben den neuen „modus perfectus“, den er aber noch im Sinne des 13. Jahrhunderts zu empfinden scheint, denn bei der Erklärung des „punctum divisionis“ sagt er, daß dieses im Falle  $\blacksquare \blacksquare \cdot \blacksquare \blacksquare \blacksquare$  „den ersten vom vierten Modus teile“<sup>46</sup>. In den *Quatuor Principalia* (vgl. oben S. 7) wird der bekannte Satz Francos: „nota quod in uno solo discantu omnes modi concurrere possunt, eo quod per perfectiones omnes modi ad unum reducuntur“ (CS I, 127b) folgendermaßen umgemodelt: „Notandum quod omnes hi modi . . . reduci habent in duobus modis videlicet in modo perfecto et in modo imperfecto“<sup>47</sup>. Die 12 „Modi“ schließlich, die Petrus dictus Palma ociosa aufstellt (1336), sind nichts anderes als 12 mögliche Kombinationen aus „modus“, „tempus“ und „prolatio“ in der neuen Bedeutung<sup>48</sup>.

Wir haben uns oben (S. 9 f.) die prinzipielle Verschiedenartigkeit der Bedeutungen von „longa“, „brevis“, „semibrevis“ und „minima“ vergegenwärtigt. So wie dort verhält es sich mit den Namen „modus“, „tempus“, und „prolatio“, die wir seit dem Umschwung zu Anfang des 14. Jahrhunderts wie die Notenwerte ebenfalls als bloß quantitativ verschieden aufzufassen geneigt sind. Die drei Worte haben aber von Haus aus völlig verschiedenen Charakter. „Modus“, das ist die „Art und Weise“, in der die rhythmischen Grundwerte geordnet werden, also ein „Wie“. „Tempus“ dagegen ist eine Quantität, ein „Was“. Franco von Köln sagt: „Unum tempus appellatur illud quod est minimum in plenitudine vocis“ (CS I, 120b); fast wörtlich ebenso schon Garlandia (CS I, 97b). Diejenige Note, die ein „tempus“ enthält, ist die „recta brevis“ (Franco a. a. O.; im Sowa-Traktat, S. 23: „Tempus . . . est morula, ubiconque recta brevis habet fieri“). „Tempus“, „recta brevis“, „vox recta“ und „plenitudo vocis“ sind auswechselbare Begriffe: Man unterscheidet die von der menschlichen Stimme hervorgebrachte „vox recta“, die von Instrumenten erzeugte „vox cassa“ und noch die Pause („recreatio spirituum“), „vox omissa“ (vgl. Anm. 23). Im Sowa-Traktat heißt es, nur die Brevis „per vocem cassam“ sei teilbar: „vox quassa . . . est idem quod vox imperfecta aut etiam semiplena<sup>49</sup>, per sonos varios diminuta“ (S. 23), nicht dagegen die Brevis (das Tempus) „per vocem rectam“ („est indivisibile“); deshalb ist die „brevis recta“, oder das „tempus“, „minimum in plenitudine vocis“.

<sup>45</sup> Johannes Wolf, *Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts*. AfMw 1, 1919, 329ff. Das Zitat 331b.

<sup>46</sup> KmJb. 21, S. 38. Ähnlich die *Quaedam notabilia utilia*, welche erklären, daß Alteration stattfindet, „um den Modus zu vervollständigen“ (CS III, 106).

<sup>47</sup> CS III, 338b; ähnlich 340b.

<sup>48</sup> J. Wolf, *Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts*. SIMG 15, 1914, 504ff.

<sup>49</sup> Für Pseudo-Aristoteles (CS I, 278a) gehört auch die Knabenstimme mit zur „vox cassa“: „Cassa vero est sonus, non vox, . . . quae fit secundum aliquod instrumentum, et ideo dicitur cassa, quoniam non vera, sed ficta dicitur esse; etiam et vox parva, non mutata, dicitur esse cassa, quia cum recta voce rectam non potest dare concordantiam.“

Die allmähliche Verwandlung des Sinnes läßt sich nun gut verfolgen. Für Pseudo-Aristoteles<sup>50</sup> ist auch die „*brevis recta*“, und damit das „*tempus*“, teilbar: „*seipsamque in duas diminuit partes non aequales . . . et indivisibiles, quarum prima pars duarum semibrevis minor appellatur, secunda vero major, et e converso*“ (CS I, 272 b); „*tempus . . . est quaedam proportio justa in qua recta brevis habet figuram* („habet fieri“?) *in tali videlicet proportione, quod possit dividi in duas partes*“ usw. (278a). Ähnliches sagt Hieronymus de Moravia: „*tempus . . . est distinctus sonus resolubilis in tres instantias. Instans* (also jetzt das Drittel des Tempus!) *. . . est illud minimum et indivisibile, quod in sono auditus clare et distincte potest percipere*“ (CS I, 89 a/b). Nun aber fährt er fort: „*Quod* (das soeben Gesagte) *etiam apud veteres dicebatur esse tempus* (für die ganz „Alten“ traf aber auch schon dies nicht mehr zu!). *Sed modernorum, ut videtur, melior est opinio, qui scilicet in tempore armonico motui subjecto successionem ponunt*“ (ebd.), d. h. die Neueren verbinden mit dem „harmonischen“, dem wirklich erklingenden Tempus, da es der Bewegung unterworfen ist, die Vorstellung der „Sukzession“, des wirklichen zeitlichen Ablaufes, und diese Auffassung hält Hieronymus für die bessere. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu Johannes de Muris, der in der *Ars novae musicae* schreibt<sup>51</sup>: „*vox generatur cum motu, cum sit de genere successivorum, ideo quando fit est, sed cum facta est, non est*<sup>52</sup>. . . *Est autem tempus mensura motus. Sed hic tempus est mensura vocis prolatae*<sup>53</sup> *cum motu continuo*“ (an anderer Stelle<sup>54</sup> „*sub uno motu continuo*“). Mit der Fortsetzung sind wir dann schon ganz bei der Beschreibungsweise des 14. Jahrhunderts: „*Tempus aliud maius aliud minus: maius, quod motum prolixiorem, minus, quod breviorum habet*“<sup>55</sup>. Da es von der Bewegung her verstanden wird, verliert das „*tempus*“ seine Festigkeit, es wird dehnbar. Seine reale Dauer wird von Johannes de Muris jetzt gemessen und durch einen relativen Zahlenwert, ein Wertverhältnis, angegeben, und bald versteht man unter „*tempus*“ dieses Wertverhältnis selbst. „*Tempus est quantitas cantus ex certis semibrevis brevem respicientibus constituta*“ heißt es später<sup>56</sup>, und mit Austausch der entsprechenden Notennamen wörtlich genauso für „*modus*“ und „*prolatio*“.

Zum Schluß müssen wir uns nun noch mit der „*prolatio*“ beschäftigen, wobei wir noch einmal auf Philippe de Vitry zurückkommen. — Dem Substantiv „*prolatio*“ liegt ein Verb, „*proferre*“, zugrunde. Es bedeutet im Mittelalter „erklingen lassen“ und wird von den Theoretikern des 13. Jahrhunderts, verbal wie substantivisch, häufig benutzt. Das Wort ist, im Gegensatz zu „*tempus*“, mit „*modus*“ insofern verwandt, als es ein „Wie“ bezeichnet. Aber anders als „*modus*“ gehört es ganz

<sup>50</sup> Zu seiner Person vgl. Handschin, *Musica Disciplina* V, 1951, S. 107.

<sup>51</sup> GS III, 292a.

<sup>52</sup> Diese großartig einfache Beschreibung dessen, was die Musik überhaupt ist („*vox quando fit, est, sed cum facta est, non est*“) ist mir sonst noch nirgends begegnet.

<sup>53</sup> „*Tempus est mensura vocis prolatae*“ steht schon bei Franco, aber dort ist ganz allgemein die „Zeit“ gemeint, nicht das konkrete Ding „*inim tempus*“, das Franco unabhängig behandelt. Bei de Muris dagegen wird gerade die „*mensura*“, die Messung des in der Zeit erfolgenden Klanges, das Wesentliche.

<sup>54</sup> In den *Quaestiones*, GS III, 301a.

<sup>55</sup> Er sagt noch nicht „*tempus perfectum*“ und „*imperfectum*“, sondern spricht nur von „perfekten“ und „imperfekten“ Noten, wie die Theoretiker schon im 13. Jahrhundert taten. Im *Libellus cantus mensurabilis* dagegen auch „*tempus perfectum*“ und „*imperfectum*“; vgl. Anm. 37.

<sup>56</sup> Im *Diffinitorium* des Tinctoris (CS IV, 185); sinngemäß ebenso schon bei vielen Theoretikern des 14. Jahrhunderts.



und gar der Ebene der musikalischen Ausführung an, es hat verbalen, aktiven Charakter, es bezeichnet das „Wie“ der Ausführung, während „modus“ passiv, statisch, nur eine Ordnung anzeigt. So spricht z. B. Franco von der „vox prolata“ (= „recta“) im Gegensatz zur „vox omissa (amissa)“, der Pause (CS I, 118a), vom „discantus simpliciter prolatus“ im Gegensatz zu „truncatus“ (im Hocketus; 118b). Die Hoketi entstehen „ex obmissione longarum et brevium et etiam prolatione“ (134b). Auch unterscheidet er „in notando“ und „in proferendo“ (es sei nämlich die Copula trotz einer gewissen Ähnlichkeit mit dem zweiten Modus in der einen wie in der anderen Hinsicht von diesem verschieden, 133a/b). Gleichbedeutend sind „procreare“ („Vox recta est vox instrumentis naturalibus procreata“, Sowa-Traktat S. 23) und „pronuntiare“ (zum Beispiel Philippe de Vitry, *Ars Nova* XX<sup>6</sup>: „ . . . cantus . . . secundum minimum tempus pronuntiare debent“), aber „proferre“ und seine Ableitungen kommen am häufigsten vor.

Neben dem dann seit dem 14. Jahrhundert gebräuchlichen blassen Fachterminus „prolatio“ (Verhältnis Semibrevis-Minima) lebt das Wort in dieser ursprünglichen Bedeutung, wenn auch jetzt differenziert und mehrdeutig, weiter. Es erscheint vor allem in der Wendung „partes prolationis“, womit meistens die fünf Notenwerte Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis und Minima gemeint sind<sup>57</sup>. So zum Beispiel (anscheinend zuerst) in den *Quaestiones* von de Muris (GS III, 301a), ferner im *Libellus cantus mensurabilis* (von de Muris?; CS III, 46a), bei Jakob von Lüttich (CS II, 408a) und anderswo. Ugolino von Orvieto ist es wieder, der in seinem Kommentar zum *Libellus cantus mensurabilis*, ähnlich wie bei „modus“, die beiden Bedeutungen des Wortes, in „partes prolationis“ und zum Beispiel in „prolatio major“, gegeneinander abhebt und erklärt (CSM 7, Band II, S. 62). „Partes prolationis“: das sind die fünf Elemente, aus denen sich das Ganze der erklingenden Musik zusammensetzt.

Daneben wird „prolationes“ benutzt im Sinne von „Mensuren“, was ebenfalls noch an die ursprüngliche Bedeutung anklingt (die Messuren im Sinne der konkreten Vielfalt der Formen des Erklingens sind gemeint). Diese Bedeutung hat das Wort zum Beispiel beim Anonymus XII (CS III, 491 f.), der die Messurzeichen „signa prolationum“ nennt. Ferner in dem Namen von Ockeghems *Missa prolationum*, und auch in den „quatre prolacions“, deren Erfindung im 15. Jahrhundert Philippe de Vitry zugeschrieben wurde<sup>58</sup>. Mit diesen vier „prolacions“ sind wohl die vier Messuren  $\odot$ ,  $\circ$ ,  $\text{C}$  und  $\text{C}$  gemeint. Daß hier immer wieder von der Vierzahl die Rede ist, hat wohl kaum musikalische Gründe (in der *Ars Nova* kommt sie nicht vor), sondern geht auf die Vorliebe des Mittelalters für quaternarische Einteilungen überhaupt zurück: Der Anonymus VI spricht von vier „mensurae“ (CS I, 376), ebenso Philippus de Caserta<sup>59</sup> (CS III, 119a). In der *Ars discantus secundum Johannem de Muris* erscheinen wieder vier „prolationes“ genannte Messur-Arten, die

<sup>57</sup> Einiges über die verschiedenen Bedeutungen von „prolatio“ im 14. Jahrhundert auch bei Apel, a. a. O., S. 340.



<sup>58</sup> In den *Règles de la seconde rhétorique* (*Recueil d'arts de seconde rhétorique*, ed. E. Langlois, Paris 1902, S. 12: „Après vint Philippe de Vitry, qui trouva la manière des motès, et des balades, et des lais, et des simples rondeaux, et en la musique trouva les iij prolacions, et les notes rouges, et la noveleté des proporcion.“)

<sup>59</sup> Der Traktat stammt in Wirklichkeit wohl von Egidius de Murino (G. Reaney in *Musica Disciplina* VIII, 1954, S. 73; vgl. jedoch auch U. Günther, *Mf* XIV, 1961, S. 212).

aber willkürlich konstruiert sind, so daß der Verfasser, um vollständig zu sein, anschließend noch drei weitere aufstellen muß (CS III, 76b–85 sowie 88a ff.). Ähnlich sieht es beim Anonymus VII aus (CS III, 408b), während schließlich Antonius de Luca an einer Stelle von „*quatuor partes prolationis*“ spricht (CS IV, 429a), damit aber nicht die Notenwerte (s. o.) sondern ebenfalls vier Mensuren meint.

Neben dieser Bedeutung des Wortes, in der der ursprüngliche Sinn von „erklingen lassen“ noch spürbar geblieben ist, finden wir bei den meisten der genannten Theoretiker die selbstverständliche Verwendung des neuen Fachausdrucks „*prolatio*“. Wie ist es zur Entstehung dieses Terminus, der den beiden anderen, „*modus*“ und „*tempus*“, an die Seite tritt, gekommen? Dafür müssen wir uns nun noch einmal an die *Ars Nova* von Philippe de Vitry wenden.

XX<sup>2</sup> heißt es dort: „*Cum de temporibus et prolatione . . . superius tractavimus competenter*“, „nachdem von den tempora (Plural) und der prolatio (Singular) die Rede war“. An anderer Stelle (XXIV<sup>4</sup>): „*tempus perfectum dividitur . . . in tres prolationis species*“. „*Prolatio*“ wieder im Singular: Vitry meint drei Arten der Ausführung des Tempus (nämlich mit dreiteiliger, zweiteiliger, sowie nicht weiter teilbarer Semibrevis). Dann spricht er<sup>60</sup> an verschiedenen Stellen von „*figuratio seu prolatio temporis*“ (2, 3, 4), die „*maior, minor et minima*“ (3) ausfallen könne (vgl. die später üblich werdenden Termini „*prolatio maior*“ und „*prolatio minor*“).

Bei einem Vergleich der „*minor prolatio temporis perfecti*“ (= ) mit der „*major prolatio temporis imperfecti*“ (= ) wirft er die Frage auf, ob diese beiden im Grunde nicht ein und dasselbe seien. Das verneint er, denn sie seien zwar gleich „*in valore*“ oder „*in proportione*“, nicht aber „*in divisione et prolatione*“, das heißt in der Art ihrer Aufteilung und damit im wirklichen Erklingen (8–9).

Vitry verwendet somit das Wort, wie aus all diesen Stellen eindeutig hervorgeht, ganz und gar im Sinne des 13. Jahrhunderts, das heißt des allgemeinen Sprachgebrauchs, dessen sich die Musiktheorie dort noch bediente, wenn sie von „*prolatio*“ und „*proferre*“ sprach. „*Et sic debent proferri omnes semibreves . . .*“ heißt es (XV<sup>7</sup>), und an anderer Stelle: „*. . . sub tempore medio perfecto eas (Semibreven) pronuntiare debemus; . . . si signentur, proferri debent secundum quod sunt signatae*“ (XXI<sup>5</sup>, XXI<sup>7</sup>). „*Proferre*“ und „*pronuntiare*“ sind gleichbedeutend (im 13. Jahrhundert auch „*procreare*“, s. o. S. 19). Ebenso sind „*prolatio*“ und „*figuratio*“ gleichbedeutend (s. o.), und an anderer Stelle heißt es: „*sex minimae pro praesenti tempore figurantur*“ (wir würden heute sagen: „figurieren“ in diesem Tempus), und entsprechend auch „*enodantur*“, werden aus dem Tempus „entwickelt“, das heißt erklingen (Satz 5 bzw. 8). Mit all diesen Ausdrücken hat Vitry den jeweiligen konkreten Fall des Erklingens im Auge.

Aber: zugleich geht es ihm immer um das Erklingen des „*tempus*“. Dieses versteht er ebenfalls stets im überkommenen Sinne, nämlich als eine konkrete Größe, als Dauer der Brevis, nicht wie die Späteren als ein bloßes Verhältnis. (Es heißt:

<sup>60</sup> In der abweichenden Fassung der Kapitel XX–XXIV in einer Pariser Hs., in der neuen Ausgabe in *Musica Disciplina X* unmittelbar nach der „geläufigeren“ Fassung abgedruckt. Im folgenden mit der von den Herausgebern benutzten Perikopenzählung zitiert.



„sex minimae — bei anderen Möglichkeiten genauso — *possunt poni pro tempore imperfecto*“, für ein „imperfektes Tempus“, nicht etwa „*in tempore*“.) So kommt es, daß in der *Ars Nova* „*prolatio*“ und „*tempus*“ immer gemeinsam auftreten, denn Vitry spricht immer von der „*prolatio temporis*“. Diese Wortverbindung ist das genaue Pendant zu „*semibrevis minima*“. Bei der musikalischen Realisierung des Tempus: *prolatio temporis*, entstehen verschiedene Arten von *Semibrevis*, größere, kleinere, und auch die kleinste: *semibrevis minima*. (Allerdings handhabt Vitry, wie wir anfangs sahen, nebenbei die „*minima*“ auch schon als selbständige Größe, „die kleinste Note“ — nicht so „*prolatio*“) <sup>61</sup>. Die Frage nach der Entstehung der *Minima* muß so beantwortet werden: sie ist in der Praxis, nämlich bei der „*prolatio*“ des „*tempus*“, entstanden. Ich glaube, wenn man es so formuliert, wird das Besondere, Unverwechselbare dieses Ereignisses am deutlichsten. Auch wird klar, wie wenig dem Begreifen eines historischen Vorgangs mit Vorstellungen wie „fortschreitende Unterteilung der Notenwerte“ oder „allmähliche Tempoverschiebung“ gedient ist.

Es scheint, daß das von Vitry so plastisch verwendete „*prolatio temporis*“ auf die späteren Theoretiker suggestiv gewirkt hat: diese faßten das Wort „*prolatio*“ nämlich als Analogon zu „*tempus*“ auf. Die Worte lösten sich voneinander und wurden nun beide, auf Grund der von anderer Seite aufkommenden „*gradus*“-Vorstellung, als Bezeichnung für Notenwertverhältnisse verstanden, ähnlich wie sich „*minima*“ von „*semibrevis*“ löste und neben diesem als ein besonderer Notenwert genommen wurde. Der Theoretiker Vitry ist aber für diese Entwicklung nicht verantwortlich.

Bei der eingehenden Lektüre der *Ars Nova* kommt man ferner zu der Überzeugung, daß Philippe de Vitry nicht das war, was wir einen „theoretischen Kopf“ nennen würden, wie z. B. Franco oder Johannes de Muris, denen es auf die innere Logik und Eindeutigkeit einer Lehre ankam. Sondern er war ein Musiker, der seine Erfahrungen formulierte. Wenn man seine Darstellung auf ihre „Terminologie“ hin untersucht und damit mißversteht, stößt man auf Widersprüche. Auch macht die *Ars Nova* eigentlich mehr den Eindruck einer „Kollegnachschrift“, einer von anderer Hand ausgeführten Niederschrift dessen, was er vielleicht mündlich vorgetragen hat. (Dies würde auch die Form der Überlieferung, das Bruchstückhafte, die vielen verschiedenen Fassungen seiner „Lehre“ und die im Text vorkommenden Verweise auf Stellen in der *Ars Nova*, die nicht existieren, erklären <sup>62</sup>.) Nicht weil er ein Lehrsystem aufgestellt, und auch nicht weil er als erster die Merkmale der neuen Musik formuliert hätte, sondern auf Grund der natürlichen Kraft seiner von der Praxis bestimmten Sprache, und weil er als großer Musiker Autorität besaß, hat sich die spätere Musiktheorie immer wieder gerade auf ihn berufen.

<sup>61</sup> Als verwandt mit der *Ars Nova* erweisen sich wegen der Verwendung von „*prolatio*“ auf ähnlich ursprüngliche Weise vor allem wieder der Anonymus Wolf (z. B. S. 37: *Tempus perfectum und Tempus imperfectum* seien beide „*duplex*“, nämlich „*de majori prolatione et minori*“; nicht die „*prolatio*“ ist doppelt, sondern das *Tempus*, in bezug auf seine „*prolatio*“!); sowie der Anonymus VI (CS I, 369a: „*minima vox prima est in voce, sive in prolatione*“), während in der *Ars perfecta in musica Magistri Philippi de Vitriaco* das ursprüngliche Sprachgefühl noch ganz schwach hindurchschimmert (CS III, 31b: „*Major prolatio est larga vel lata mensura (l) dans unicuique semibrevis tres minimas vel valorem. Minor prolatio est brevis et modica mensura sub qua duae minimae pro semibrevis tantummodo possunt proferri.*“)

<sup>62</sup> Vgl. die Einleitung von G. Reaney in *Musica Disciplina* X, S. 7 ff. Einen Hinweis auf das Unsystematische, von der Praxis Bestimmte der Schrift gab schon H. Bessler, *AfMw* VIII, 1926, S. 206 f.

## *Das Verhältnis von Melodie und Harmonie im dur-moll-tonalen Tonsatz, insbesondere bei J. S. Bach*

VON FRIEDRICH NEUMANN, SALZBURG

Die folgenden Ausführungen setzen sich das Ziel, dieses Verhältnis zu interpretieren zu einem Zeitpunkt, da dies am Ausgang der dur-moll-tonalen Epoche eben noch aus unmittelbarer Erfahrung möglich scheint, während andererseits die Zeugnisse eines gewissen Mißverstehens der inneren Zusammenhänge von Melodie und Harmonie sich zu häufen beginnen.

Als Ausgangspunkt der Betrachtung seien zunächst die Resultate einer statistischen Untersuchung der Tonsprünge in den Melodien und Bässen des Schemellischen Gesangbuches von J. S. Bach vorgelegt<sup>1</sup>. Dabei zeigt sich zunächst, daß die im Tonartdreiklang liegenden Sprünge, also die Terzen 1—3 und 3—5, die Sexten 3—8 und 5—3, die Quinte 1—5 und die Quarte 5—8, sowohl aufwärts als auch abwärts besonders häufig vorkommen.

Wird der Quintraum des Dreiklangs durchmessen und dabei eine seiner beiden Terzbrechungen durchgehend ausgefüllt, so ergeben sich folgende prägnante Wendungen: im Aufsteigen als typische Anfangsbildung mit betonter Endnote 1—3—4—5 (GA Nr. 31, B.B. 257; GA Nr. 9, B.B. Nr. 209; mit erhöhter, „lydischer“ Quarte GA Nr. 25, B.B. Nr. 243), im Absteigen ebenfalls mit betonter Endnote 5—3—2—1 (als Schlußwendung in GA Nr. 53, B.B. Nr. 247, als Anfang in GA Nr. 73, B.B. Nr. 261). In beiden Fällen wird die betonte Endnote mit einem Tonschritt erreicht.

Die unbetonte Endnote dagegen kann mit einem Terzsprung erreicht werden, woraus sich im Aufsteigen 1—2—3—5 ergibt (vgl. „O Jesu Christe, wahres Licht“ u. a. m.). Erheblich seltener ist im Absteigen 5—4—3—1 mit unbetonter Endnote anzutreffen (vgl. die Weise „O Durchbrecher aller Bande“, Halle 1704). Beide Wendungen kommen im Schemellischen Gesangbuch nicht vor.

Bei den übrigen Intervallsprüngen zeigt sich, daß sie bestimmte bevorzugte oder starke Richtungen haben, und zwar treten die Terzen vorzugsweise fallend auf, ihre Umkehrungen, die Sexten vorzugsweise steigend, bei den Quartan ist die steigende Richtung bevorzugt, bei den Quinten dementsprechend die fallende, auch die Septimen treten mit Vorliebe fallend auf. Die bevorzugte oder starke Richtung tritt besonders bei auftaktiger Stellung der Sprünge hervor.

Im einzelnen finden sich 114 auftaktige starke Terzen und Sexten gegen drei schwache, 238 starke Quartan und Quinten gegen 45 schwache. Gezählt wurden dabei alle Sprünge, die von einer leichten in eine schwere Note führen, also z. B. im  $\frac{4}{4}$ -Takt vom zweiten zum dritten Viertel oder vom vierten zum ersten Viertel des folgenden Taktes, im  $\frac{3}{4}$ -Takt vom 3. zum ersten Viertel des folgenden Taktes, aber auch Sprünge vom 2. zum 3. Achtel oder vom 4. zum 5. Achtel usw. Sprünge vom Zeilenende zur folgenden Anfangsnote der nächsten Verszeile wurden als tote Intervalle vernachlässigt.

<sup>1</sup> Zugrunde gelegt wurde die bequem erreichbare Ausgabe von Woldemar Bargiel als achttes Heft der *Vierstimmigen Kirchengesänge*, Berlin 1893; die Nummern 22, 23, 56, 61 72 und 74 der Gesamtausgabe fehlen dort und wurden nicht berücksichtigt. Bezeichnung: GA Gesamtausgabe, B. B. Bach-Bargiel.



Die auftaktige Stellung der Intervallsprünge unterscheidet sich von der volltaktigen dadurch, daß mit dem schweren Taktteil die Harmonie zu wechseln pflegt. In volltaktiger Stellung sind Sprünge daher häufig nur als Brechungen innerhalb des Akkordes zu verstehen, in auftaktiger Stellung dagegen realisieren sie die Akkordverbindung. Weiterhin wird, wenn nichts anderes angegeben ist, immer die zweite Art von Sprüngen betrachtet.

Was nun zuerst die starke Richtung der Intervalle betrifft, so läßt sie sich vorläufig begreifen, wenn man sie im Zusammenhang mit dem stiltragenden Schlußfall von der Dominante zur Tonika sieht; dieser ermöglicht nämlich stimmführungsmäßig drei Quartan aufwärts und drei Quinten abwärts, zwei Terzen abwärts und zwei Sexten aufwärts, endlich zwei Sekunden aufwärts und zwei Septimen abwärts sowie eine Sekunde abwärts und eine Septime aufwärts, also mit Ausnahme der letztgenannten Septime aufwärts nur starke Intervalle (Beispiel 1).

1

Quinten und Quartan Terzen und Sexten Sekunden und Septimen

Weiters stellt sich heraus, daß ein großer Teil der schwachen Quint- und Quartsprünge im Baß auf der Subdominantseite der Tonalität liegt (Quartan 4–1 und 6–3, Quinten 4–8 und 6–10), ein kleinerer Teil auf der Dominantseite, im Sopran dagegen ist es umgekehrt, und die auf der Dominantseite liegenden schwachen Quartsprünge 5–2 und 3–7 sind häufiger als die auf der Subdominantseite liegenden. Dies läßt sich daraus verstehen, daß der Baß die Grundtöne und Terzen der Harmonien bevorzugt, die Quinten aber nur mit melodischen Einschränkungen brauchen kann, weil sie zu Quartsextakkorden führen, während andererseits der Sopran selten die eigentlichen Fundamentalschritte der Harmonie bringen kann, dafür aber mehr die Region der Terz- und Quinttöne aufsucht. Einige Einzelfälle sollen nun näher betrachtet werden.

a) Die Quarte 2–5 kommt im Baß nur als Träger des dem Schlußfall nachgebildeten Harmonieschrittes von der II. Stufe zur Dominante vor.

Der umgekehrte Schritt von der Dominante zur II. Stufe findet sich in Bachs Werken gelegentlich, vor allem im Zuge der Harmoniefolge T–D–II–VI (vgl. Zwölf kleine Präludien, Nr. 1, Takt 1–2); in den Schemellischen Liedern kommt diese Wendung nicht vor, demgemäß findet sich auch der melodische Baßschritt 5–2 hier niemals auftaktig. Volltaktig dagegen ist er als Brechung der Dominantharmonie durchaus möglich (vgl. GA Nr. 13, B.B. Nr. 207, Takt 9). Im Sopran dagegen ist

2

GA Nr. 41, B. B. Nr. 266, Takt 1

dieser Schritt gut brauchbar (Beispiel 2), wobei die 5. Tonleiterstufe mit dem Sextakkord oder Dreiklang der Tonika begleitet wird, die zweite Tonleiterstufe mit der Dominante; der Sopran hat also beide Male die Quinte des Dreiklanges (vgl. auch GA Nr. 59, B. B. Nr. 248, Takt 8).

b) Die Quarte  $\bar{7}-3$  liegt ebenfalls auf der Dominantseite; sie kommt in Melodie und Baß sowohl auf- als auch abwärts vor, ähnlich der im Tonartdreiklang liegenden Quarte  $5-8$ . Steht sie im Baß, so tragen ihre beiden Töne regelmäßig den Sextakkord oder Quintsextakkord der Dominante und den Sextakkord der Tonika (vgl. GA Nr. 13, B. B. Nr. 207, Takt 1-2; GA Nr. 6, B. B. 230, Takt 4; GA Nr. 20, B. B. Nr. 231, Takt 14; GA Nr. 70, B. B. Nr. 242, Takt 16-17; GA Nr. 71, B. B. Nr. 250, Takt 18-19 usw.). Der Baß — oder in anderen Fällen der Sopran — verbindet also die Terztöne dieser beiden Grundakkorde.

Kommt diese Quarte in Abwärtsrichtung vor, so wird der Leitton aufgelöst, und es ergibt sich die geschlossene Wendung  $3-\bar{7}-1$ . Diese Wendung stimmt auch gut zu der allgemeinen melodischen Forderung, nach größeren Sprüngen womöglich stufenweise in Gegenbewegung auszugleichen. Dagegen würde die Quinte  $3-7$  nach Fortsetzung in die achte Tonleiterstufe verlangen, was obiger Forderung widerspricht. In der Tat gehört die Quinte  $3-7$  zu den seltensten Sprüngen.

c) Die Quarte  $1-4$  und die Quinte  $8-4$  kommen im Baß als Träger eines Schrittes von der Tonika zur Subdominante oder umgekehrt in beiden Richtungen vor, im Sopran nur in der starken Richtung, also die Quarte nur aufwärts, die Quinte nur abwärts. Häufig ergibt sich dabei die Wendung  $1-4-3$ , in der 4 die Rolle einer Nebennote zu 3 spielt (GA Nr. 28, B. B. Nr. 264, Takt 5).

d) Die Quarte  $3-6$  kommt im Baß in beiden Richtungen vor, ihre beiden Töne tragen den Sextakkord der Tonika und den Sextakkord der Subdominante (GA Nr. 2, B. B. Nr. 217, Takt 1). An die Stelle des letzteren tritt häufig der Dreiklang der VI. Stufe (GA Nr. 75, B. B. Nr. 212, Takt 2), an die Stelle des ersteren der Dreiklang der III. Stufe (GA Nr. 50, B. B. Nr. 215, Takt 13-14).

3  
GA Nr. 70, B. B. Nr. 242, Takt 24 - 26

Daß diese Quarte als Verbindung der Terztöne von Tonika und Subdominante analog zur Quarte  $1-4$  im Sopran öfter steigend als fallend vorkommt, liegt auf der Linie der bisherigen Betrachtungen. Wiederum ergibt sich häufig die geschlossene Wendung  $3-6-5$  als Parallelbildung zu  $1-4-3$  (GA Nr. 1, B. B. Nr. 262, Takt 3). Eine neue Problematik zeigt sich bei genauerer Untersuchung der Quartens  $6-3$  abwärts. Zwei von drei vorkommenden Fällen verdanken ihr Entstehen einem Vorhalt, gehen also eigentlich auf eine starke Quinte  $6-2$  zurück (Beispiel 3). Ganz ähnlich liegt die Situation zum Beispiel in Takt 32-33 der As-dur Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers oder in den Schlußtakt der B-dur-Fuge eben-



dort. Hier sei eingeschaltet, daß eine Reihe weiterer schwacher Intervalle im Sopran ihr Entstehen einem Sprung von oben in die Quarte oder Sexte des Quartsextvorhaltes über der Dominante verdanken können. Bach kannte von diesen Intervallen

4a GA Nr. 34, B. B. Nr. 259, Takt 7-8

b Mozart KV 330/II, Takt 7

c ebenda, Takt 19

KV 533/II, Takt 21

4a shows a melodic line with intervals 8, 3, 6, 4, 5, 3, 6, 1. Example b shows intervals 6, 1, 7. Example c shows intervals 8, 1, 4, 1.

anscheinend nur die Quarte 6-3 und die Sexte 8-3 (Beispiel 4a-d). (Zu 4a vergleiche man noch GA Nr. 53, B. B. Nr. 247, Takt 7-8 und GA Nr. 25, B. B. Nr. 243, Takt 36-37.)

e) Bei den Intervallsprüngen, die Töne der Subdominante mit solchen der Dominante verbinden — den Quartan und Quinten 6-9 bzw. 6-2 und 4-7 bzw. 4-7, der Terz 4-2 und der Sext 4-9, mehreren Septsprüngen, von denen die Sept 6-7 am bezeichnendsten ist —, entspricht die starke Richtung in melodischer Hinsicht zugleich der harmonischen Richtung von der Subdominante zur Dominante, die ihrerseits

5

Terz und Sext	Quarten aufwärts Quinten abwärts	Septimen abwärts	Quinte 1-5 Quarte 8-5
---------------	-------------------------------------	------------------	--------------------------

im Sinne der Kadenz liegt (Beispiel 5). Der einzige Fall, der unter 7-4 im Baß widerspricht, geht auf die im reinen Moll mögliche Stufenfolge (III)-VII-S-T zurück (Beispiel 6). Diese Stufenfolge ist übrigens buchstäblich identisch mit der vorerwähnten Folge T-D-II-VI in Dur, lediglich die Bezeichnung wird das eine Mal von der Durtonart, das andere Mal von der parallelen Molltonart aus vorgenommen.

6

GA Nr. 31, B. B. Nr. 257, Takt 13

d - moll: VII S T 6 D  
oder F-dur: D II VI III#

f) Aus einer Heterolepsis über durchgehenden Sextakkorden sind die beiden Fälle

7a

GA Nr. 36, B. B. Nr. 214, Takt 1

b

GA Nr. 49, B. B. Nr. 260, Takt 11

von steigenden Terzen 2–4 im Sopran zu verstehen (Beispiel 7a und GA Nr. 69, B. B. Nr. 275, Takt 12), während die einzige Terz 2–4 im Baß aus einer ornamentalen Umspielung der 3. Tonleiterstufe hervorgeht (Beispiel 7b). Die beiden Terzen 2–4, die in Beispiel 7 wiedergegeben sind, spielen sich zudem innerhalb der Taktgrenzen ab und sind daher rhythmisch von geringem Gewicht; aus anderen Gründen gilt dies auch für den oben in der Klammer angegebenen Fall.

g) Unter den Terzen ist noch bemerkenswert die Terz 7–5, die in Moll aus der Figur des Überschlages oder der Superjectio entstehen kann und dann nicht den Leitton, sondern die kleine Sept der Tonleiter bringt (Beispiel 8a, vergleiche dazu GA Nr. 44, B. B. Nr. 274, Takt 8). Dagegen ist in Beispiel 8b zweifellos die verpönte Wirkung des abspringenden Leittones zu beobachten, allerdings gemildert durch den Charakter einer sehr flüchtigen Ausweitung in die Subdominante, wodurch es nahe liegt, besagte Terz zugleich noch als 3–1 von B-dur zu hören.

8a

GA Nr. 17,  
B. B. Nr. 249, Takt 12

b

GA Nr. 58, B. B. Nr. 222, Takt 9 ff  
Es-dur: 7 5  
oder B-dur: 3 1

Scheidet man die Fälle, die ihr Entstehen verschiedenen begünstigenden Neben Umständen wie Vorhalten, Heterolepsis oder der Stufenfolge T–D–II–VI in Dur bzw. III–VII–S–T in Moll verdanken, aus, so ergibt sich etwa folgendes Fazit:

In Sopran und Baß finden sich sowohl in der starken als auch in der schwachen Richtung nur folgende Intervalle: die Quinte 1–5, die Quart 5–8 und 7–3 und die Terz 5–3. Im Sopran in beiden Richtungen, dagegen im Baß nur in der starken Richtung finden sich die auf der Dominantseite gelegene Quart 2–5 und die Terz 3–1 (das zuletzt genannte Intervall kommt im Baß überhaupt nicht vor). Im Baß in beiden Richtungen, dagegen im Sopran nur in der starken Richtung finden sich die beiden auf der Subdominantseite liegenden Quart 1–4 und – mit einer Ausnahme<sup>2</sup> – 3–6. Nur in der starken Richtung kommen vor: die Quinten 6–2, 4–7

<sup>2</sup> Eine schwache Quarte 6–3 findet sich im Sopran von GA Nr. 9, B. B. Nr. 209, Takt 9–10, dessen Melodie schon im 16. Jahrhundert überliefert ist.



und 9–5, die Quarte 6–9, die Terzen 9–7, 8–6, 6–4, 4–2, endlich die Sexte 1–6 (für die übrigen Sexten gibt die vorliegende Statistik zu wenig Anhaltspunkte, doch zeigen Stichproben bei anderen Werken Bachs, daß sie sich etwa analog den Terzen verhalten).

Als sicher läßt sich voraussehen, daß eine Vergrößerung der statistischen Basis einerseits, ein Einbeziehen weiterer satztechnischer Gesichtspunkte andererseits noch zu verschiedenen weiteren Differenzierungen führen kann. Indessen dürfte die vorstehende Übersicht doch genügen, um die Fruchtbarkeit der Fragestellung zu erhärten.

Daß freie Vorhalte zu Bildungen führen können, die oberflächlich besehen der hier entwickelten Vorstellung von bestimmten möglichen Richtungen der melodischen Intervalle widersprechen, zeigte sich schon weiter oben. Als sprechender Beleg sei noch das Thema der h-moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers angeführt. Dekoloriert man dieses Thema, so verschwinden die Quartschritte abwärts und die Septschritte aufwärts und an ihre Stelle treten starke Quintschritte abwärts und Sextschritte aufwärts (Beispiel 9).

9



Die bisherigen Ausführungen zeigen den engen Zusammenhang, der zwischen den möglichen Intervallsprüngen und den einfachsten harmonischen Schritten T – S – T, T – D – T, S – D und II – D besteht. Für den Quintfall und seine Nachbildungen sei noch auf die bis zu Bruckner beliebte Sequenz T – S – VII – III – VI – II – D – T hingewiesen. Die prägende Macht des Quintschrittes ist aber offenbar noch nicht zu Ende, wenn die zu verbindenden Akkorde in anderen Stufenverhältnissen stehen als denen, die den Quintfall nachbilden; vor allem kommen hier die benachbarten Stufen in Frage, also T – II, III – S, aber auch II – T usw. Hier ist der Ort, auf eine Lehre hinzuweisen, die den augenscheinlich bestehenden Zusammenhang von Stimmführung und Stufenfolge zu entwickeln sucht: die Lehre von den Fortschreitungen des Grundbasses oder Fundamentes, die von Rameau angeregt, von dem Schüler Bachs Johann Philipp Kirnberger<sup>3</sup> und besonders von dessen Schüler Johann Abraham Peter Schulz<sup>4</sup> ausgebildet, später von dem Wiener Theoretiker Simon Sechter aufgenommen und vorläufig abgeschlossen wurde<sup>5</sup>.

Die Grundzüge dieser Lehre sind folgende: Als Stammakkorde gelten die Dreiklänge auf allen Stufen der Tonleiter. Ihnen kann sich die leitereigene Septime als „wesentliche“ Septime<sup>6</sup> zugesellen, ebenso – mit einigen für die vorliegende Betrachtung unerheblichen Einschränkungen – die None. Die so entstehenden Septonakkorde können am besten mit fallenden Quintschritten oder steigenden Quart-

<sup>3</sup> *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin und Königsberg 1774.

<sup>4</sup> *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, 1773 unter dem Namen seines Lehrers Kirnberger erschienen.

<sup>5</sup> *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853–54.

<sup>6</sup> Kirnberger, S. 66, 78.





Schlußfalles als ideeller Maßstab an die Stimmführung angelegt wird, so sind dann die beim Quintfall denkbaren Sprünge auch hier möglich, die anderen ausgeschlossen. Im Quintfall oder — was dasselbe ist — Quartschritt aufwärts wurzelt aber augenscheinlich auch die starke Richtung der melodischen Intervalle (Beispiel 1). In der Vorstellung des Quintfalles als eines ideellen Maßstabes für die Stimmführung liegt somit ein beachtlicher Versuch vor, Harmonik und Melodik als von der Wurzel her verbunden anzusehen. Der Melodieschritt oder -sprung repräsentiert dann den Harmonieschritt, der Harmonieschritt aber verwirklicht sich in bestimmten, ihm angemessenen Melodieschritten, ist also ein Inbegriff solcher ihn realisierenden Melodieschritte. Aus allgemein rhythmischen Gründen aber fordert der Wechsel vom leichten zum schweren Taktteil, also der Auftakt, den Harmonieschritt; binnentaktig andererseits sind Brechungen innerhalb des Akkordes, Durchgänge, anspringende Nebennoten und andere Figuren häufig anzutreffen, die zu scheinbaren Widersprüchen gegen das Gesagte führen können.

Der Versuch, die dargestellte Auffassung etwa an Choralätzen aus der Matthäuspassion von J. S. Bach zu verifizieren, führt nun zu dem merkwürdigen Ergebnis, daß Bach zwar bei der Verbindung der Tonika mit der II. Stufe sich in der Tat innerhalb des angegebenen Rahmens hält; insbesondere die Quinte des Tonikadreiklages wird immer stufenweise geführt (Beispiel 11a), den Quintsprung abwärts von 3 nach 6 zeigt Beispiel 11b im Alt. Auch der Schritt von der Subdominante zur

11a

b

„Bin ich gleich von dir gewichen“, Takt 5    „O Haupt voll Blut und Wunden“, Takt 1

c

d

„Ich bin's ich sollte büßen“, Takt 11-12

„Wer hat dich so geschlagen“, Takt 5-6

Dominante wird in vielen Fällen analog behandelt, man vergleiche Beispiel 11c. Denkt man sich hier zwischen des und es im Baß B als Zwischenfundament interpoliert, so ist as' im Alt, die ursprüngliche Quinte der Subdominante, Septime dieses gedachten Fundamentes und fällt stufenweise, der Tenorsprung von f' nach b entspricht dem Quintsprung im Alt von Beispiel 11b. Nicht zu übersehen ist aber andererseits eine Reihe von Fällen, bei denen die Quinte der Subdominante mit einem Quintsprung aufwärts geführt wird wie bei Beispiel 11d. Dieser Quintsprung nun — in Beispiel 11d von f nach c' — gehört zu den Intervallsprüngen, die, wie oben gezeigt wurde, zwar nicht der Richtung nach, aber durch ihre tonale Stellung innerhalb des Tonartdreiklanges besonders begünstigt sind.

Zeigt sich somit die Vorstellung des Harmonieschrittes als eines Inbegriffes von ihm realisierenden Melodieschritten in vieler Beziehung als fruchtbar bei der Erschließung von Eigentümlichkeiten des Bachschen Tonsatzes, seiner Stimmführung und Melodik, so ist doch nicht zu übersehen, daß die Theorie von Kirnberger-Schulz-Sechter diesen Begriff nicht in einem Maße entwickeln konnte, das hinreicht, um den Bachschen Stil bis in alle Einzelheiten zu durchdringen<sup>10</sup>. Hugo Riemann scheint allerdings den Sinn der Lehre von den interpolierten Fundamenten nicht erkannt zu haben, sonst könnte er nicht zu dem Schluß kommen, daß „*Fux' vier Regeln und Rameaus Terzenaufbau der Akkorde . . . tatsächlich das Ganze von Kirnbergers Kunst des reinen Satzes*“ seien<sup>11</sup>. Wenn nun Riemann gegen den „*gänzlich unfruchtbaren Schematismus der Dreiklänge, Septimenakkorde, ja Nonakkorde etc. auf allen Stufen der Tonart*“ polemisiert<sup>12</sup>, so wird man ihm die Zustimmung nicht ganz verweigern können. Sein eigenes System ist aber gewiß nicht frei von Schematismus und berücksichtigt vor allem die Probleme einer organischen Stimmführung nur in sehr unzureichender Weise.

Ernst Kurth hat bei seiner Polemik gegen eine „*ausschließlich vertikale Einstellung gegenüber sämtlichen musikalischen Erscheinungen*“<sup>13</sup> ohne Zweifel Riemann und seine Schule treffen wollen. Seine eigenen Darlegungen haben aber jedenfalls zum einseitigen Gegenteil einer ausschließlich horizontalen Einstellung — wenn auch vermutlich gegen seinen Willen — sehr beigetragen. Kurth sieht die Wirkungsweise des Harmonischen in der Figuration, und dort, wo der Kontrapunkt zur Figuration einzelner noch so „logisch“ aneinander gereihter Akkorde wird, könnte man seine Kritik unterschreiben. Wenn aber die „*zwingende Kraft*“ etwa des H-dur-Fugenthemas aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klavieres nur aus der Anlage in zwei Linienphasen, deren zweite die Kulmination bringt, also aus der „*formenden Kraft seiner Linie*“ erklärt wird<sup>14</sup>, so übersieht Kurth, daß in diesem Thema mit Ausnahme der ersten volltaktigen Terz 1–3 lauter starke Intervalle als Melodiesprünge vorkommen, nämlich Terzen abwärts, Quarte und Sext aufwärts. Ohne diesen wurzelhaften Einschlag des Harmonischen — der allerdings nicht als statische Figuration gegebener Akkordflächen, sondern von der Bewegung, vom

<sup>10</sup> Im Fall von Beispiel 11d könnte man sich beispielsweise gut die Tonika als gedachtes Zwischenfundament und Regulativ der Stimmführung vorstellen, vgl. Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Stuttgart und Berlin 1906, S. 316 f.

<sup>11</sup> *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig 1898, S. 476 f.

<sup>12</sup> A. a. O., S. 474.

<sup>13</sup> *Grundlagen des linearen Kontrapunktes*, Berlin 3/1922, S. 138 ff.

<sup>14</sup> A. a. O., S. 45.



Harmonieschritt her zu verstehen ist — wäre die zwingende Kraft dieses Themas dahin. Man vergleiche etwa, um dies zu beobachten, eine Fassung, die die „lineare Anlage“ unverändert läßt und lediglich die zweite Note des Themas mit der fünften Note vertauscht (Beispiel 12). Mag man dieser Fassung, wenn man will, mancherlei

12

## veränderte Fassung



ästhetische Besonderheiten zubilligen, sie als „eckig“, „eigenwillig“ charakterisieren, melodisch im Bachschen Sinne ist diese Tonfolge niemals<sup>15</sup>. Das eigenartige Durchfließen melodischer Kraft, das Kurth in den Begriff der „kinetischen Energie“<sup>16</sup> zu fassen sucht, hat zweifellos eine, von Kurth nicht erkannte, harmonische Wurzel, die allerdings in der Vorstellung figurierter Akkorde noch nicht erfaßt ist.

Das Dilemma Riemann-Kurth läßt sich — in vielleicht etwas überspitzter, aber deutlicher Form — fassen als das Dilemma einer rein akkordischen Einstellung, die dem Akkord keinen Trieb zur horizontalen Entfaltung zugesteht oder jedenfalls dieses Moment nicht deutlich entwickelt, und einer rein melodischen Einstellung, die die Linien erst nachträglich zu akkordischen Strukturen sich zusammenfinden läßt<sup>17</sup>.

Alle melodische Energetik bleibt aber ein vager Begriff, wenn sie nicht mit der harmonischen Natur der Intervalle in Verbindung gebracht werden kann. Die primär akkordische Auffassung wiederum kann sich nicht deutlich gegen eine passive, impressionistische Klangauffassung abgrenzen (die jedenfalls der dur-moll-tonalen Harmonik nicht adäquat ist). Die Vorstellung eines Gerichtetseins der melodischen Intervalle, das mit den grundlegenden, die Tonart erzeugenden Harmoniebewegungen zusammenhängt, könnte geeignet sein, die beiden Extreme in Verbindung zu bringen, die melodische Energetik an die Harmonik zu binden, und damit zum tieferen Verständnis der Eigentümlichkeiten des dur-moll-tonalen Satzes beitragen.

<sup>15</sup> Kirnberger bringt im zweiten Teil seiner *Kunst des reinen Satzes* S. 80 die sehr ähnliche Tonfolge c'—d'—a'—e'—h'—g'—d' und bemerkt dazu: „Hier ist jede einzelne Fortschreitung von Note zu Note richtig und singbar; der ganze Satz aber ist äußerst hart und wiederig, weil er keine natürliche harmonische Folge [!] fühlen läßt.“ In seinen anschließenden Ausführungen über bestimmte melodische Gänge kommt Kirnberger den Beobachtungen dieser Studie sehr nahe.

<sup>16</sup> A. a. O., S. 9.

<sup>17</sup> Für Kurth ist das Zusammenwirken der beiden Auffassungen nur in der Weise eines „Kräftespiels . . . zweier heterogener Momente“ denkbar; a. a. O., S. 67.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## Abecedar-Sequenzen

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART

Peter Wagner bietet in seiner *Einführung in die Gregorianischen Melodien*<sup>1</sup> ein Beispiel für die „Endzeit“ der mittelalterlichen Sequenz mit der „*Sequentia de beata Virgine secundum alphabetum*“. Deren Verfasser geht im ersten Teil das „ganze Alphabet so durch, daß jedes neue Wort mit einem neuen Buchstaben des Alphabets anfängt; sie scheint auch unvollständig überliefert zu sein, wenigstens besitzt sie keinen rechten Schluß“. Dieses Argument ist nicht stichhaltig, denn in derselben Handschrift — heute Bistumsarchiv Trier, Signatur Abt. 95 Nr. 404 — steht eine zweite Sequenz, die nach demselben Schema gefertigt ist. Die *Analecta hymnica* (AH), die den Text dieser wie der anderen Sequenz abdrucken, sprechen von der Wahrscheinlichkeit, daß sie der gleiche Unbekannte verfaßt habe<sup>2</sup>. Wir geben anschließend diese Sequenz, die in der Melodie andere Wege geht (eine direkte musikalische Vorlage konnte nicht ausfindig gemacht werden):

Item

1. A-l-t-i-s-s-i-m-us a-d-i-u-t-or a-g-n-us b-e-n-i-g-n-us c-l-e-m-en-s d-e-us e-x-c-e-l-s-us

f-a-v-o-r-a-b-i-l-is g-e-n-i-t-us h-u-m-i-l-is. 2a. I-m-m-o-l-a-t-us K-a-r-i-s-s-i-m-us  
2b. V-e-r-us X-p-i-s-t-us y-s-c-h-i-r-as z-e-

l-e-g-is m-a-n-d-a-t-or n-o-b-i-l-is o-c-c-i-s-us p-a-c-i-e-ns q-ui r-e-s-u-r-g-en-s  
l-a-t-or e-t e-s-t t-i-t-u-l-us c-o-n-s-o-l-a-t-or o-m-n-i-um f-i-d-e-l-i-um

s-a-n-c-t-us t-r-i-u-m-p-h-a-t-or. 3a. N-os d-i-g-n-e-t-ur e-x-a-u-d-i-r-e  
r-ex e-t c-o-n-s-e-r-v-a-t-or. 3b. U-t m-e-r-e-a-n-t-ur a-d p-a-t-r-i-

r-e-c-o-n-c-i-l-i-a-t-os a-d e-x-t-r-e-m-um i-u-d-i-c-i-um v-e-n-i-r-e s-i-c  
m-o-n-i-um n-o-b-i-s C-h-r-i-s-t-i s-a-n-g-u-i-n-e a-c-q-u-i-s-i-t-um c-um b-e-n-e-d-i-c-

(Es folgt: ymnus de beata virgine maria.  
Ave ancilla domini...)

r-e-g-n-um i-n-t-r-o-i-r-e.  
t-is g-a-u-d-e-n-t-er r-e-d-i-r-e.

<sup>1</sup> Band 3, Leipzig 1921, S. 500.

<sup>2</sup> Band 42, Leipzig 1903, Nr. 12.



Dieses Beispiel stammt aus dem 14. Jahrhundert<sup>3</sup>. Es hängt textlich eng mit einer Gattung zusammen, die unter dem summierenden Begriff Reimgebet ein oberflächliches Dasein in Hand- und Lehrbüchern fristet. Wenn gesagt wird: „Mit dem *Stabat mater* hat die Sequenzenform den Übergang zur Liedform vollzogen und die letzten Spuren ihrer Herkunft abgeschüttelt“<sup>4</sup>, so heißt dies: Reimgebete und Leselieder, die nicht für den liturgischen Gebrauch, sondern zur privaten Andacht und häuslichen Erbauung bestimmt sind, bringen solche Dichtungen und Lieder hervor, die sich die Liturgie später aneignet<sup>5</sup>. So ist die Vertauschbarkeit gegeben, denn Liturgisches und Außerliturgisches sind in ihrer Funktion austauschbar. Man wird also nicht von einem Abgesang oder einer Endzeit der Sequenz im Sinne eines ausschließlichen Niederganges sprechen dürfen, sondern von einem neuen Weg. Immerhin wissen wir bis heute noch sehr wenig von dieser Entwicklung. Wir können dies vorläufig nur als Anregung aussprechen.

„Poetische Spielerei“ im wahren Sinne des Wortes ist dagegen eine Sequenz, die als Nachtrag sich in der Stuttgarter Handschrift HB VI 113, fol. 81v, findet<sup>6</sup>. Ihr Anfang zeigt den ins Extrem gesteigerten Abecedar-Charakter:

*Ave abitans astris alma Maria*  
*Beata benedicta bona benignis Maria*  
*Celata Christi cella celsis clarata Maria* usf.

Die Überschrift zu diesem Text lautet: „*Hec sequentia cantetur de sancta Maria sicud: Sancti spiritus asit (!) nobis gracia. Alleluia sicud: Veni sancte spiritus*“. Dies mag Hans Walther zu dem Eintrag Nr. 20 090 seiner *Initia carminum*<sup>7</sup> veranlaßt haben: „*Veni sancte Maria, reple nos tua gratia (Abecedar. Mariensequenz): Stuttgart HB VI 113 (s. XIII.) f. 81v*“. Entgegen Walther zeigt das Incipit doch eindeutig den Anfang des vorausgehenden Allelujaverses, der laut Überschrift wie „*Veni sancte spiritus*“ (heute 2. Alleluja am Pfingstsonntag) zu singen ist. Die eigentliche abecedarische Mariensequenz beginnt jedoch mit dem bereits mitgeteilten Anfang.

Auf dieses einzigartige Phänomen als Ganzes haben, soweit ich sehe, einzig Walter Lipphardt und Heinrich Schauerte in dem ausgezeichneten Artikel *Abecedarien* im *Lexikon der Marienkunde*<sup>8</sup> (ohne Kenntnis dieses Falles) hingewiesen. Die beiden Verfasser glauben in einem Beispiel mit dem Anfang „*Ave Benedicta Caritate . . .*“<sup>9</sup> das Künstliche im Abecedar vorangetrieben zu sehen, „daß jedes Wort zum Träger des alphabetischen Akrostichions wird“. Unser Beispiel treibt das Artistische noch viel weiter, weil es in jeder Verszeile die auf A, B, C usf. beginnenden Anfänge durchhält bis Z und das Ganze noch in ein Notkersches Schema preßt! Ein vollständiger Abdruck des Textes erübrigt sich wohl (man würde dieser Kuriosität zuviel Ehre damit antun), aber zur Verdeutlichung, wie es gesungen wurde, soll die Unterlegung dieses Textes unter die Sequenz<sup>10</sup> veranschaulicht werden:

<sup>3</sup> P. Wagner, a. a. O., Band 2, Leipzig 1912, S. 325 spricht vom 13.—14. Jahrhundert. Die Datierung für diese Nachträge, die nicht in Metzger Notation geschrieben sind, ist (mit AH) etwas später anzusetzen.

<sup>4</sup> P. Wagner, a. a. O., Band 3, S. 499.

<sup>5</sup> Man vergleiche auch AH Band 15, Leipzig 1893, Einleitung.

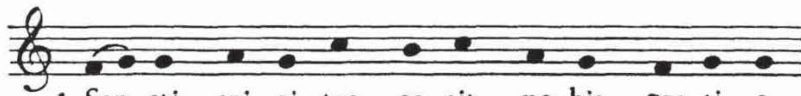
<sup>6</sup> Die Handschrift enthält Pönitentialtexte. Sie kam nach der Säkularisation aus dem Benediktiner-Kloster Weingarten nach Stuttgart. Ihre Heimat ist jedoch Rätien (Pfäfers oder Chur); dort wurde sie Ende 9. Jahrhundert geschrieben (der Sequenznachtrag etwa 13.—14. Jahrhundert). Vgl. die eingehende Beschreibung durch J. Autenrieth, *Die Handschriften der Württ. Landesbibliothek Stuttgart*, Reihe 2, Band 3, Wiesbaden 1962 (im Druck).

<sup>7</sup> Göttingen 1959, S. 1054.

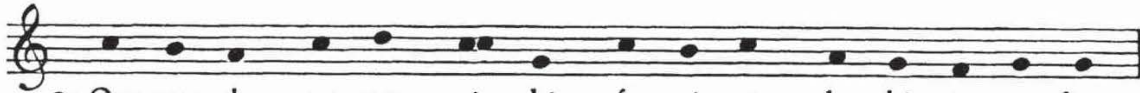
<sup>8</sup> Lieferung 1, Regensburg 1957, Sp. 17—19 (Ein 1. Band ist noch nicht vollständig).

<sup>9</sup> AH Band 48, Leipzig 1905, 357.

<sup>10</sup> Die Melodie ist entnommen: *Le Prosaire d'Aix-la-Chapelle*, Rouen 1961, S. 27 der Tafeln (*Monumenta Musicae Sacrae*, 3.).



1. San-cti spi-ri-tus as-sit no-bis gra-ti-a.  
1. A - VE A - BI-TANS A-STRIS AL-MA MA-RI - A



2a. Que cor-da no-stra si-bi fa-ci-at ha-bi-ta-cu-lum.  
2b. Ex-pul-sis in-de cun-ctis vi-ci-is spi-ri-ta-II-bus.  
2a. BE - A - TA BE - NE - DIC-TA BO-NA BE - NI-GNIS MA-RI - A.  
2b. CE - LA-TA CRI-STI CEL-LA CEL-SIS CLA - RA-TA MA-RI - A.

u.s.f.

Das Beispiel lehrt, wie wenig wir, im ganzen gesehen, noch von der Endzeit der Sequenz wissen!

## Beiträge zur Erforschung der Lautentabulaturen des 16.-18. Jahrhunderts

VON HANS RADKE, AROlsen

An Hand des erhaltenen Tabulaturmaterials läßt sich feststellen, daß im 16. Jahrhundert die sechschörige, elfsaitige Laute in der Stimmung Quarte — Quarte — große Terz — Quarte — Quarte bis in die zweite Hälfte allgemein gebräuchlich war. W. Boetticher (L 360 f., 362)<sup>1</sup> erwähnt, daß im deutschen Sprachgebiet und in Frankreich die Stimmung A d g h e' a' gegolten habe. Die alten Theoretiker und Lautenisten geben für den Normaltyp aber zwei Stimmungshöhen an: A d g h e' a' (= A-Stimmung) und G c f a d' g' (= G-Stimmung). Daß die Lautenisten mit einer dieser beiden Stimmungen rechneten, geht auch aus Intavolierungstabellen, Angaben über die Tonart der Stücke und Anweisungen über das Umstimmen der später hinzugekommenen tiefen Baßchöre<sup>2</sup> hervor.

A-Stimmung: S. Virdung 1511, H. Judenkünig 1523, O. Fineus (Finé) 1530, H. Gerle 1532, G. M. Lanfranco 1533, M. Carrara 1585, M. Mersenne, *Harmonie universelle* II, 1637, *Traité des instrumens*.

G-Stimmung: M. Agricola 1529 (1528), P. Phalèse, *Des Chansons*, 1545 (1547), M. de Barberis, *Libro VI*, 1546, A. Le Roy 1574, M. Newsidler 1574, V. Galilei 1584, M. Carrara 1585, E. Hadrianus (Adriaensen) 1592, A. Denss 1594, M. Reymann 1598, S. Cerreto 1601, J. B. Besard 1603, 1617, J. Dowland 1610, G. L. Fuhrmann 1615, M. Praetorius, *Syntagma II*, 1618 („Recht Chorist- oder Alt-Laute“), M. Mersenne II, 1637.

Auch bei Liedern mit Lautenbegleitung läßt sich die Stimmung aus der in Mensuralnoten notierten Singstimme ermitteln, wenn diese nicht transponiert ist, um Akzidentien zu vermeiden. Nach Boetticher (L 362, N 1646) soll P. Attaignant 1529 die A-Stimmung haben. Schon O. Körte<sup>3</sup> macht darauf aufmerksam, daß die Laute bei Attaignant, nach den Liedern mit Lautenbegleitung zu urteilen, in G gestanden habe. A. Verchaly<sup>4</sup> untersuchte etwa 1009 *Airs* mit Lautenbegleitung, die in französischen Sammlungen von 1603 bis 1643 enthalten sind. 670 *Airs* fordern die A-, 292 die G-Stimmung.

<sup>1</sup> Abkürzungen: L = MGG VIII, Artikel *Laute* B; N = MGG IX, Artikel *Notation* C II; St = *Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. und 17. Jh.*, Habilitationsschrift Berlin 1943 (Maschinenschr.).

<sup>2</sup> J. B. Besard 1617: *accorderur 8 chorus in Elami duro* (= E).

<sup>3</sup> *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jh.*, Leipzig 1901, 65. — Vgl. die Tabulatur und Übertragung in L. de La Laurencie, A. Mairy, G. Thibault, *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle*, Paris 1934.

<sup>4</sup> *La tablature dans les recueils français pour chant et luth (1603—1643)* in J. Jacquot, *Le luth et sa musique*, Paris 1958, 155 ff.



Die angegebenen Stimmungen haben nur relativ Geltung, da die tatsächliche Stimmung von der Mensur des Instruments und der Dicke und Güte der Saiten abhing. Zahlreiche Anleitungen zum Stimmen der Laute enthalten die Vorschrift, zuerst die höchste Saite (Quintsaite) nur so hoch zu ziehen, wie sie es verträgt<sup>5</sup>. Nach Mersennes Anweisung<sup>6</sup> soll zuerst die Oktavbegleitsaite des 6. Chors („*la petite sixiesme corde*“) in einen beliebigen, aber weder zu hohen noch zu tiefen Ton eingestimmt werden, darauf die dicke Baßsaite („*la grosse*“) eine Oktave tiefer. Der Spieler soll also darauf achten, bei welcher Saitenspannung das Instrument gut anspricht, die Stimmung aber nicht so in die Höhe treiben, daß das Saitenmaterial darunter leidet.

Boetticher (L 363) sagt, die Chöre der Laute seien außer dem höchsten doppelt, also im Einklang oder „*in der Unteroktave*“ besaitet gewesen. Die Chöre 4 bis 6 waren jedoch wie auch die später hinzugekommenen tiefen Baßchöre durch Begleitsaiten in der Oberoktave verdoppelt<sup>7</sup>, z. B. A a d d' g g' h h e' e' a'. Im Laufe der Zeit machten sich auch Schwankungen in der Besaitung bemerkbar. So erwähnt A. Le Roy 1574<sup>8</sup>, daß der Italiener F. Dentice und seine Anhänger die paarweise angeordneten Saiten im Einklang und nicht in Oktaven stimmten. Bei M. Carrara<sup>9</sup> sind alle acht Chöre im Einklang verdoppelt. Nach J. Dowlands Vorschrift<sup>10</sup> sollen die beiden Saiten des 6. Chors („*Bases*“) von gleicher Dicke sein. Die Gewohnheit, eine dünnere und dickere Saite zusammen aufzuziehen, hätten erfahrene Musiker aufgegeben. Man muß daher annehmen, daß Dowland auch die Chöre 5 und 4 im Einklang verdoppelt. Dagegen haben bei Mersenne<sup>11</sup> der 6. und 5. Chor noch Begleitsaiten in der höheren Oktave, über die Besaitung des 4. Chors spricht er sich nicht aus. Die deutsche Tabulatur wurde für ein 5chöriges Instrument ersonnen. Boetticher (N 1645) glaubt, daß der 6. Chor A bzw. G „*um 1510*“ hinzugefügt wurde. Der 6. Chor muß aber schon früher aufgekommen sein, da S. Virdung 1511 bereits siebenchörige Lauten erwähnt. Die Lautenisten, die sich der deutschen Tabulatur bedienten, bezeichneten auch nicht, wie man aus Boettichers Beschreibung (L 361) annehmen muß, den 6. Chor und dessen Bünde in einheitlicher Weise, sondern recht verschieden<sup>12</sup>. Wegen der vielen Notationsvarianten des gegen Ende des 15. Jahrhunderts hinzugekommenen 6. Chors ist die deutsche Tabulatur verwirrt und nicht, weil sie Ziffern und Buchstaben verwendet. Die italienische und französische Tabulatur sind anschaulicher als die deutsche und geben dem Spieler eine größere technische Stütze. Als Vorzug der deutschen Tabulatur hebt K. Gerhartz<sup>13</sup> hervor, daß „*jeder Ton hier seinen eigenen Namen*“ habe. „*Die deutsche Lautentabulatur*“ sei „*eigentlich die geistreichste Art der Notierung, da sie . . . gleichzeitig den Ton . . . wie den Griff bezeichnen konnte.*“ Auch K. Dorfmueller<sup>14</sup> sieht den Wert der deutschen Tabulatur in ihrer Doppelfunktion als Griff- und Tonschrift. Weiter behauptet Gerhartz, daß auch „*die Stimmführung ungemein plastisch*“ hervortrete, „*da durch die Aufzeichnung der Stimmen in übereinander gelagerten Reihen von Buchstaben oder Zahlen die Anzahl sowie die Bewegung der Stimmen sofort in Erscheinung*“ trete. Die meisten deutschen Lautenisten weisen nicht den einzelnen Stimmen durchgängig bestimmte Zeilen zu, sondern ziehen die Stimmen

<sup>5</sup> M. Agricola 1529, H. Newsidler 1536, M. Waissel 1592, J. Dowland 1610, Basel F. IX. 11 u. F. IX. 23, Berlin Mus. Ms. 40588, Wolfenbüttel Ms. Ph. Hainhofer.

<sup>6</sup> *Harmonie universelle* II, Paris 1637, *Traité des instrumens*, Livre 2e, 86 f.

<sup>7</sup> S. Virdung 1511, M. Agricola 1529, 1545, P. Attaingnant, Introduction, 1529, H. Gerle 1532, G. M. Lanfranco 1533, M. de Barberiis VI 1546, A. Le Roy 1574, M. Waissel, Lautenbuch, 1592, O. Körte, a. a. O., 9 f.

<sup>8</sup> *A briefe and plaine Instruction*, London 1574, Bl. 41'.

<sup>9</sup> B. Disertori, *Intavolatura di Liuto di Michele Carrara* 1585, Florenz 1957.

<sup>10</sup> *Necessary observations* in R. Dowland, *Varietie of Lute-lessons*, London 1610, Bl. D'. Vgl. W. Nagel in *MfM* XXIII, 1891, 157.

<sup>11</sup> a. a. O., 86 f.

<sup>12</sup> J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* II, Leipzig 1919, Tafel zu S. 40: Tabelle für die Bezeichnungen der tieferen Chöre.

<sup>13</sup> K. Gerhartz, *Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik* in *ZfMw* VIII, 1925/1926, 423.

<sup>14</sup> *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jh.*, Diss. München 1952, Maschinenschr., 71 f.

zusammen und reihen eine Stimme in Lücken einer anderen ein, damit die Zugehörigkeit der Griffe zu den rhythmischen Wertzeichen klar hervortritt. Dagegen ist H. Newsidler bestrebt, die Stimmführung annähernd bildlich darzustellen, und S. Ochsenkhun gibt ein partiturartiges Bild mit Stimmkreuzungen und Einklängen<sup>15</sup>. Das von Boetticher gebrachte Beispiel (L Abb. 13) aus S. Virdungs *Musica getutscht* ist keine eigentliche Lautentabulatur. Abgesehen davon, daß die rhythmischen Zeichen nicht in einer Zeile oberhalb der Griffzeichen angeordnet sind, sondern über jedem einzelnen Griffzeichen wie in den Orgeltabulaturen, ist Virdungs Intavolierung auf der Laute unspielbar. So bedenkt Virdung z. B. nicht, daß eine leere Saite nicht erklingen kann, wenn zu gleicher Zeit auf ihr ein Ton gegriffen wird. Schon A. Schlick<sup>16</sup> macht ihm den Vorwurf, er habe „*vnmöglich griff gesetzt vnd gelert*“.

Boetticher (L 362) nennt nur das Fünfliniensystem der älteren französischen Tabulatur. Man vermißt die Angabe, daß das Sechsliniensystem zur Herrschaft gelangte, als ein siebenter Chor aufkam (zuerst bei E. Hadrianus 1584). In der Besprechung der Laute im deutschen Sprachgebiet führt er (L 361) die Vokalbearbeitungen von G. L. Fuhrmann, A. Denss und J. Rude an. Da er bisher nur die deutsche Tabulatur erwähnt, hätte er angeben müssen, daß sich diese Lautenisten der französischen Tabulatur bedienen. Die Kopenhagener Handschrift, von der er eine Seite im Faksimile bringt (L Abb. 20), ist keine Lauten-, sondern eine Gitarrentabulatur. V. Greff Bakfark benutzt nicht 1565, wie Boetticher (N 1647) behauptet, das französische Tabulatursystem, sondern er bedient sich 1552 und 1565 der italienischen Tabulatur<sup>17</sup>. Ferner betont Boetticher (L 365), daß in polnischen Tabulaturen das französische Griffsystem „*in umgekehrter Darstellung der Saiten durch Linien*“ vorkomme. Bis jetzt ist nur eine einzige polnische Handschrift (ehemals im Besitz von A. Polinski) bekannt geworden, in der die Linien der französischen Tabulatur wie bei der italienischen umgekehrt angeordnet sind<sup>18</sup>. So bildet es auch eine Ausnahme, wenn in zwei Handschriften der Stadtbibliothek Vesoul die italienische Tabulatur in einer Abart auftritt, bei der die oberste Linie wie bei der französischen die höchste Saite bezeichnet<sup>19</sup>. In den französischen Lautentabulaturen kommen außer den von J. Wolf<sup>20</sup> mitgeteilten Notierungsarten der tiefen Baßchöre noch folgende vor: 7. und 8. Chor: J. van den Hove 1612  $\text{e} \text{e} \text{e}$ ; 7.—9. Chor: J. B. Besard 1603  $\text{e} \text{A} \text{U}$ , R. Dowland 1610  $\text{a} \text{a} \text{a}$ ; 7.—10. Chor: Besard 1617  $\text{a} \text{a} \text{a} \text{a} \text{a}$ , L. de Moy 1631  $\text{e} \text{e} \text{e} \text{e} \text{e}$ , M. Galilei 1620  $\text{a} \infty 9 \text{X}$ . In der Erklärung des italienischen Tabulatursystems sagt Boetticher (N 1647): „*Seit etwa 1550 werden fast ausschließlich sechs Linien gebraucht.*“ Wir kennen bis heute keine italienische Lautentabulatur mit fünf Linien. Schon die Lautenisten der Petrucci-Drucke 1507—1511 benutzen das Sechsliniensystem<sup>21</sup>. Die tiefen Baßchöre bezeichnete man nicht nur, wie Boetticher (N 1647) angibt, mit den Ziffern 7, 8, 9 etc., sondern auch auf folgende Art: S. Molinaro 1599: 7. und 8. Chor  $\text{e} \text{e}$ ; G. G. Kapsperger 1611: 7.—11. Chor  $\text{e} 8 9 \text{X} \text{ij}$ , das Umstimmen des 8. Chors nach E fordert  $\text{X} 8$ . Boetticher (N 1648) vertritt die Ansicht, daß „*die Musik für die . . . Chitarrone sowohl im italienischen System als auch im alfabeto der Gitarre notiert*“ vorkomme und führt Villanellen von J. H. Kapsberger an<sup>22</sup>.

15 O. Körte, a. a. O., 27 ff. — K. Dorf Müller, a. a. O., 74 ff., 79 ff., 92 ff. — Derselbe, *La tablature de luth allemande et les problèmes d'édition* in J. Jacquot, a. a. O., 247 ff.

16 *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein*, Mainz 1512. Vgl. O. Chilesotti, *Di Hans Newsidler* in RMI I, 1894, 51 f. — H. H. Lenneberg, *Sebastian Virdung and his Controversy with Arnold Schlick* in JAMS X, 1957, 1 ff.

17 Vgl. das Faksimile in DTÖ, Bd. 37, S. X.

18 J. Wolf, a. a. O., 88 Faksimile. — K. Wilkowska-Chominska, *A la recherche de la musique pour luth (Expériences polonaises)* in J. Jacquot, a. a. O., 196.

19 M. Brenet, *Notice sur deux manuscrits de musique de luth de la Bibliothèque de Vesoul* in *Revue d'histoire et de critique musicales* I, Paris 1901, 441, II, 1902, 18.

20 a. a. O., 83 ff.

21 Vgl. die Faksimiles in J. Wolf, a. a. O., 52, 55, und in G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin-Wilmersdorf 2/1930, 398.

22 MGG V, 191. — Vgl. das Faksimile in J. Wolf, a. a. O., Tafel zu S. 194.



Aus dem Titel (*con l'intaulatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra Spagnola*) geht klar hervor, daß das *Alfabeto* nur für die Gitarre, aber nicht für den Chitarrone gilt. Ferner erklärt Kapsberger die Akkordbedeutung der Buchstaben des *Alfabeto*. In ein Fünf-liniensystem sind die entsprechenden Akkordgriffe auf der Gitarre mit Ziffern eingetragen. Boetticher (N 1645) nimmt an, daß der Chorbestand „seit etwa 1600“ erneut erweitert worden sei. Siebenhörige, dreizehnsaitige Lauten kennen schon S. Virdung 1511 und H. Judenkünig 1523<sup>23</sup>. Sie waren damals aber noch nicht allgemein gebräuchlich, da die Tabulaturdrucke noch lange nur ein sechshöriges Instrument berücksichtigen. Wohl zum ersten Male treten Sätze für die siebenhörige Laute in H. Gerles *Musica Teusch* 1532 auf. Nach seinen Angaben wurde der 7. Chor auf zwei verschiedene Arten eingestimmt, entweder eine große Sekunde oder eine Quarte unter den 6. Chor. Nur die letzte Stimmung läßt er gelten. Dagegen macht M. Agricola 1545, der die G-Stimmung hat, den Vorschlag, wegen der Beschwerlichkeit des Spiels im „Abzug“ (bei dem der 6. Chor einen Ganzton herabgestimmt wird) einen 7. Chor F hinzuzufügen. Dieser Chor soll also einen Ganzton unter dem sechsten stehen. Wie aus der folgenden Übersicht hervorgeht, bediente man sich aber erst nach 1560 allgemeiner einer siebenhörigen Laute.

1. Der siebente Chor steht eine große Sekunde unter dem sechsten und wird z. T. übergriffen, z. T. auch nur leer angeschlagen. V. Greff Bakfark 1565, M. Newsidler 1574, E. Hadrianus 1584, S. Kargel 1586, A. Denss 1594, F. Caroso 1600, C. Negri 1602, G. C. Barbetta 1603, A. Valerius 1626.
2. Der siebente Chor ist eine Quarte unter dem sechsten gestimmt und wird übergriffen. H. Gerle 1532, Barbetta 1582, G. Krengel 1584, H. Vecchi 1590, S. Verovio, *Canzonette*, 1591, Ph. Rosseter 1601, G. F. Anerio (s. a., 1607?).
3. Beide Einstimmungen werden verlangt.  
G. A. Terzi I 1593, II 1599, S. Verovio, *Lodi della Musica*, 1595.

Einige Lautenisten, wie V. Galilei 1548 und M. Waissel 1591, 1592, berücksichtigen noch die sechshörige Laute. Im Laufe der Zeit machte sich aber immer mehr das Bestreben bemerkbar, den Umfang des Instruments durch weitere Baßchöre zu vergrößern. Es ist beachtenswert, daß die tiefen Baßchöre der acht- und neunhörigen Laute z. T. sprungweise angeordnet sind.

#### Achthörige Laute

1. Der siebente Chor (F) steht eine große Sekunde, der achte (D) eine Quarte unter dem sechsten (G), der achte wird auch nach Es oder E umgestimmt.  
E. Hadrianus 1592, S. Molinaro 1599, J. Rude 1600, J. van den Hove 1601, 1612.
2. Der siebente Chor (D) ist eine Quarte, der achte (C) eine Quinte unter dem sechsten (G) gestimmt.  
M. Carrara 1585<sup>24</sup>, M. Reymann 1598, J. Rude 1600 (einige Sätze), S. Cerreto 1601, M. Praetorius, *Syntagma II*, 1618.

Die Bezeichnung der tiefen Baßchöre ist bei Hadrianus, Rude und van den Hove 1601 sehr fehlerhaft, da selbst in ein und demselben Stück durch  $\text{♭}$  sowohl der siebente als auch der achte Chor verlangt wird.

#### Neunhörige Laute

Stimmung der Bässe (bei G-Stimmung der Laute): C D F. Der 8. Chor wird auch nach Es oder E umgestimmt.

<sup>23</sup> Vgl. O. Körte, a. a. O., 51, 63.

<sup>24</sup> B. Disertori, a. a. O.

A. Francisque 1600, J. B. Besard 1603, G. Bataille, Livre I—V, 1608—1614, M. Reymann 1613, E. Mertel 1615, G. L. Fuhrmann 1615, J. van den Hove 1616, M. Praetorius 1618. Das Umstimmen des 8. Chors nach Es zeigt Besard an durch die Bemerkung: „*accordetur 8. chorus ad Notam E lami.*“ Fuhrmann sagt dafür: „8 *respondet b in 2.*“ Der 8. Chor soll nach dem Griff b des 2. Chors (= es') nach Es eingestimmt werden. Fuhrmann gibt zwar an, er habe die „*Chori inferiores*“ folgendermaßen bezeichnet: 7 8 9 10. Die Sätze er-

$\alpha$   $a$   $\acute{a}$   $\grave{a}$

fordern aber nur ein neunhöriges Instrument; die Bezeichnung der Bässe ist oft inkorrekt. Stimmung der Bässe bei R. Dowland, *Varietie*, 1610: C(D), E(Es), F. Doch verlangen manche Stücke nur einen 7. Chor F und einen 8. D.

#### Zehnhörige Laute

Die tiefen Baßchöre schließen sich stufenweise an den 6. an und werden tonartgemäß umgestimmt, der zehnte C auch nach B.

R. Ballard 1611, G. Bataille V 1614 (einige Sätze), N. Vallet I 1615, II 1616, J. B. Besard 1617, M. Galilei 1620, J. D. Mylius 1622, L. de Moy 1631, M. Mersenne 1637.

In Vallets Tabulaturen ist bei den einzelnen Stücken angegeben, ob sie mit 7, 8, 9 oder 10 Chören gespielt werden können: A 7, A 8 usw.<sup>25</sup>, im Inhaltsverzeichnis des I. Buches außerdem noch, wie die Chöre 8—10 eingestimmt werden sollen, z. B. „*met acht snaren. d'achtste moet gestelt worden op de c van de tweede*“, der 8. Chor soll nach dem Griff c des 2. Chors, also in E gestimmt werden, „*met 9. d'achtste op de b*“, der 8. Chor nach dem Griff b des 2. Chors in Es. Vallet berücksichtigt in der Tabulatur gewissermaßen drei Instrumente, ein acht-, ein neun- und ein zehnhöriges. Daher wechseln die Zeichen für die tiefen Baßchöre öfters ihre Tonbedeutung, z. B.  $\acute{a}$  = D oder C,  $\grave{a}$  = E oder Es oder D. Auch die Sätze in Mylius' Tabulatur sind für ein neun- und ein zehnhöriges Instrument geschrieben:  $\acute{a}$  oder  $\grave{a}$  = C.

#### Elfhörige Laute

Der 11. Chor ist in B gestimmt (bei G-Stimmung der Laute). G. G. Kapsperger 1611, E. Reusner sen. 1645.

Nach Boetticher (L 361) war bei den „*inzwischen hinzugetretenen Baßsaiten . . . eine Verkürzung auf Bündeln nicht erforderlich*“. Einige Lautenisten, wie z. B. G. G. Kapsperger und L. de Moy, übergreifen zwar nicht die tiefen Baßchöre. Bei den meisten Instrumenten liefen aber diese Chöre wenigstens zum Teil noch über das Griffbrett und konnten daher durch Griffe verkürzt werden. So übergreifen z. B. den siebenten Chor Ballard, Vallet, M. Galilei, den siebenten und achten Reymann 1598, Francisque, Besard 1603, van den Hove 1612, 1616, Fuhrmann, Mylius, den siebenten bis neunten R. Dowland, Mertel. In dem von Boetticher angeführten hs. Lautenbuch von 1619 (Musikbibl. der Stadt Leipzig II. 6. 15) sind auch Sätze enthalten, die ein Übergreifen der tiefen Baßsaiten fordern<sup>26</sup>.

#### Dreizehn- und vierzehnhörige theorbierte Laute

Das Bestreben, den Tonumfang nach der Tiefe zu vergrößern und den Klang der tiefen Baßsaiten durch Verlängerung durchdringender zu gestalten, führte in Italien gegen Ende des 16. Jahrhunderts zur Ausbildung der theorbierten Laute. Bei ihr liefen die tiefsten Baßchöre wie bei der Theorbe neben dem Griffbrett zu einem zweiten Wirbelkasten, der an dem verlängerten Halse angebracht war. A. Piccinini bezeichnet sich 1623 als den Erfinder des „*Arciliuto*“, der von vielen auch „*Liuto Attiorbato*“ genannt werde<sup>27</sup>. Das erste Modell

<sup>25</sup> MGG II, 1011, *La Chacona* A. 7. Faksimile. Es handelt sich also nicht um die Übertragung einer Orchester-Chaconne, wie dort vermutet wird.

<sup>26</sup> J. Wolf, a. a. O., Tafel zu S. 40.

<sup>27</sup> G. Kinsky, *Alessandro Piccinini und sein Arciliuto* in AMI X, 1938, 108 f.



ließ er nach seinen Angaben 1594 in Padua in der Werkstatt Chr. Heberles bauen. Die theobierte Laute muß in Italien sehr beliebt gewesen sein, da nach 1610 kaum noch Tabulaturen für die gewöhnliche Laute erschienen.

#### Tabulaturen für die theorbierte Laute

C. Saracini, *Le Musiche*, Venedig 1614<sup>28</sup>; P. P. Melii da Reggio, *Intavolatura di Liuto attiorbato, Libro II, IV*, Venedig 1616; A. Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro I*, Bologna 1623; derselbe, *Intavolatura di Liuto (II), Raccolte da L. M. Piccinini*, Bologna 1639; B. Gianoncelli detto il Bernardello, *Il Liuto*, Venedig 1650.

Die tiefen Baßchöre, die nicht übergriffen werden, schließen sich, stufenweise bis G bzw. F absteigend, an den sechsten Chor G an und werden der Tonart gemäß umgestimmt. Piccinini 1623 berücksichtigt meist ein dreizehnhöriges Instrument und stimmt den 13. Chor G auch in Fis oder Es. Zwei Sätze fordern einen 14., in Fis bzw. Cis eingestimmten Chor. Melii wendet in seinem *Libro III*, 1616, folgende „Cordatura“ an: G As B C D E F G c e g h e'. J. Wolf<sup>29</sup> verzeichnet die Tabulaturen Saracinis, Meliis und Gianoncellis unter den Theorbentabulaturen und hält irrtümlich Piccininis Tabulatur 1639 für eine Chitarrone-tabulatur. Gianoncelli bedient sich auch nicht, wie Wolf<sup>30</sup> angibt, der französischen Tabulatur, sondern wie die anderen Italiener der italienischen.

Nach dem Zeugnis des M. Praetorius 1618<sup>31</sup> war damals auch in Deutschland die theorbierte Laute (*Testudo Theorbata, Laute mit Abzügen*) sehr verbreitet: „Jetzo hat man meistentheils Lauten mit einem langen Kragen/ der Theorben fast gleich/ hat uffm Halse/ doruff die Bünde liegen/ (der Griff genant) 8. oder 7. Chor mit doppelten Saiten/ vnd außwärts vff dem lengsten Theorbenkragen oder Halse/ 6. entzelne Saiten/ welche dann den Paß trefflich sehr zieren/ vnnnd prangend machen.“ Nach ihm besteht der Unterschied zwischen der theorbierten Laute und der Theorbe darin, daß die Theorbe „durch vnnnd durch nur einfache Saiten“ hat und „die Quint vnd Quart“, der 1. und 2. Chor von oben, „vmb eine Octav tieffer“ gestimmt sind. Mersenne 1637<sup>32</sup> bringt die Abbildung einer 11hörigen, 21saitigen „Luth à double manche“. Bei dieser theorbierten Laute bestehen auch die im oberen Wirbelkasten befestigten vier Baßchöre aus doppelten Saiten. Öfters ist eine Berichtigung Mersennes<sup>33</sup> übersehen worden, in der er sagt, daß die Abbildung keine Theorbe, sondern eine „Luth à double manche“ darstelle. Die Theorbe unterscheide sich von der „Luth à double manche“ dadurch, daß sie bedeutend größer und jeder Chor nur mit einfachen Saiten bezogen sei.

Außer dem sogenannten „Abzug“ (*Linto discordato, à corde avalée*), dem Herabstimmen des 6. Chors um einen Ganzton, treten in den Tabulaturen des 16. Jahrhunderts nur selten andere Umstimmungen auf. Sie wurden z. T. angewandt, um besondere Klangwirkungen zu erzielen.

H. Newsidler 1544 II, Nr. 51 *Der Juden Tantz*: (A) e e h e' gis'. Newsidlers Angaben über das Umstimmen der Chöre sind etwas unklar<sup>34</sup>. A. Kocirz<sup>35</sup> nimmt folgende Stimmung an:

(A) e' e' e' e' gis'.  
 (1) (2) (3) (4) (5)

<sup>28</sup> H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* II, 2, Leipzig 1912, 294.

<sup>29</sup> a. a. O., 117 f., 120.

<sup>30</sup> a. a. O., 100.

<sup>31</sup> *Syntagma* II, 50 f.

<sup>32</sup> *Traité des instrumens, Livre 2e*, 46.

<sup>33</sup> *Livre 7e*, 77.

<sup>34</sup> Faksimile in DTÖ, Bd. 37, S. VII.

<sup>35</sup> ebenda, 125.



Die dicken Darmsaiten d und g der Chöre ① und ② können aber nicht mit dem Chor ④ e' in Einklang gebracht werden, sondern nur ins Oktavverhältnis. Ferner erwähnt Newsidler nicht, daß die Mittelsaite („Großsangsaite“), der Chor ③ h, umgestimmt werden soll. Zur Melodie, die sich fast ausschließlich auf den beiden höchsten Chören bewegt, werden die Chöre ① bis ④ als Begleitung leer angeschlagen. Es soll das Spiel der Drehleier (Radleier) nachgeahmt werden, bei der die Begleitsaiten, die nicht verkürzt werden, ständig im gleichen Ton mitklingen.

W. Heckel, *Tenor Lautten Buch* 1556, S. 168 ff. drei Tänze im „leyer zug“: A d fis a d' g'. Wie schon der Name sagt, ermöglicht auch diese Stimmung, das Drehleierspiel nachzuahmen. Als Begleitung wird immer der D-dur-Akkord angeschlagen, in den die Chöre außer dem höchsten eingestimmt sind.

M. de Barberis, *Opera intitolata Contina*, 1549, Bl. Ff ii' *Fantasia*: F B (f?) a d' g' (der 4. Chor von oben wird nicht benutzt), Bl. Ff iii' *Fantasia discordata*: G d g a d' g', Bl. Ff iii *Fantasia discordata*: G c f a e' a'.

Nach J. Wolf<sup>36</sup> und W. Boetticher<sup>37</sup> soll Joan (Giovanni) Maria da Crema (*Intabolatura de Lauto, Libro I, Venedig 1546, A. Gardane*) die accordatura E F G c e g c' e' fordern. Doch enthält diese Tabulatur nur Sätze für ein 6chöriges Instrument in der Normalstimmung. Verschiedene Tabulturen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts bringen einige Stücke, meist Branles, für eine abweichende Lautenstimmung, die „Luth à cordes avalées“ genannt wird: A. Francisque 1600 B Es F G B f b d' g', J. B. Besard 1603 B Es F B f b d' g'. J. Wolf<sup>38</sup> vermerkt unter den Lautenstimmungen die *cordatura del Signor Paolo Virgo*: A H c d f h g d' e'. Dies ist aber keine Lautenstimmung. In einem *Balletto concertato* für neun Instrumente von P. P. Melii (IV 1616) wird diese *Cordatura* für die Citara Tiorbata gefordert. Bald machte sich eine Vorliebe für die Scordatur bemerkbar. Die französischen Lautenisten ersannen weitere abweichende Lautenstimmungen, die von der alten durch Umstimmen der zwei bzw. drei höchsten Chöre abgeleitet wurden. So kommen in Tabulaturdrucken aus den dreißiger Jahren<sup>39</sup> folgende „accords nouveaux“ vor: A d g h d' g', A d g h d' fis', A d g h d' f', A d g b d' f' (oder alle einen Ganzton tiefer). Hinzu treten vier tiefe Baßchöre. Von der letzten Stimmung wurde wieder die sogenannte neufranzösische d-moll-Stimmung A d f a d' f' abgeleitet, die nach Th. Mace um 1635 aufkam. Unter den „neueren“ Stimmungen, die in Frankreich beliebt waren, führt Boetticher (L 363) auch D G c e a d' an. Diese Stimmung ist aber die alte, von D aus gerechnet. Ferner sagt er, daß man „A d g h e' a' als ‚veil ton' jetzt verwarf“. Die alte Stimmung hielt sich aber trotz des Aufkommens der neueren noch in den *Airs de cour* mit Lautenbegleitung von A. Boesset 1628, 1632, 1643, E. Moulinié 1629, 1633, 1635 und F. Richard 1637<sup>40</sup>. Der letzte italienische Druck, der die alte Lautenstimmung berücksichtigt, stammt aus dem Jahre 1650 (B. Gianoncelli, *Il Liuto*). Doch erwähnt Boetticher nicht die neufranzösische d-moll-Stimmung, die die alte und die anderen „accords nouveaux“ verdrängte. Auch außerhalb Frankreichs, so besonders im deutschen Sprachgebiet, gelangte sie zur Herrschaft. Nach übereinstimmender Angabe von Perrine 1679 (1682), Th. B. Janowka<sup>41</sup> und J. Chr. Beyer 1760 bestehen bei Lauten in dieser Stimmung die zwei obersten Chöre aus je einer einzelnen Saite, die Chöre 3—5 aus zwei im Einklang gestimmten Saiten, vom 6. Chor an sind die Baßsaiten durch eine Begleitsaite in der höheren Oktave verdoppelt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die 11chörige Laute der Normaltyp. Seit etwa 1720 fand mehr und mehr die 13chörige Laute

<sup>36</sup> a. a. O., 63.

<sup>37</sup> MGG V, 154.

<sup>38</sup> a. a. O., 64.

<sup>39</sup> *Tablature de Luth de differens auteurs, sur les accords nouveaux*, Paris 1631, P. Ballard. — Pierre Gaultier, *Les Oeuvres*, Rom 1638. — *Tablature de Luth de differens auteurs, sur les accords nouveaux*, Paris 1638, P. Ballard. (Anderer Inhalt als der des Sammeldrucks 1631.) — Die Kenntnis dieser Tabulatur und einiger anderer verdanke ich Herrn Dr. Josef Klima, Maria Enzersdorf bei Wien.

<sup>40</sup> Verchaly, a. a. O., 155 f.

<sup>41</sup> *Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae*, Alt Prag 1701, 284.



Eingang. So rechnen 1719 datierte Sätze von S. L. Weiß (BM London Ms Add. 30387) bereits mit 13 Chören. Nicht selten enthalten Tabulaturen aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts und noch aus späterer Zeit Kompositionen für vier und mehr abweichende Stimmungen, z. B. P. Gaultiers Druck 1638 sechs und Ms. Basel F. IX. 53 sieben verschiedene Stimmungen. Auch als sich schon A d f a d' f' als Normalstimmung durchgesetzt hatte, wurde gelegentlich die Scordatur verlangt, selten jedoch in Tabulaturen des 18. Jahrhunderts. Sie sollte nicht nur das Spiel in gewissen Tonarten erleichtern, sondern auch bestimmte Tonwirkungen erzielen. In der folgenden Übersicht der Lautenstimmungen sind die von der alten Stimmung abgeleiteten „accords nouveaux“ in zwei Stimmungshöhen notiert, da Mersenne für den „accord ordinaire“ oder „vieil ton“ die A- und G-Stimmung angibt.

## Lautenstimmungen des 17. und 18. Jahrhunderts

A d g h e' a'	G c f a d' g'	Lautenstimmung von Anfang des 16. Jh. bis zur Mitte des 17. Jh., letztes Vorkommen in folgenden Tabulaturen: A. Boesset, <i>Airs de cour</i> XVI, 1643; E. Reusner sen. 1645; B. Gianoncelli 1650; Basel UB F. IX. 53; Berlin StB Mus. Ms. 40068.
G B f b d' g'		A. Francisque 1600; J. van den Hove 1601; Berlin Mus. Ms. 40165; Danzig, Stadtbibl. Ms. 4022.
F B f b d' g'		J. B. Besard 1603; Berlin Mus. Ms. 40165; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Ms. Ph. Hainhofer, Tl. XI.
G c g a d' g'		Kassel LB Mus. 4° 108 Nr. 1 <sup>42</sup> .
G c e g h e'		P. P. Melii III 1616; Hamburg StB Ms. ND VI 3238.
A d g h d' g'	G c f a c' f'	P. Gaultier 1638; B. Gianoncelli 1650; Basel F. IX. 53: <i>Ton de la harpe par b dur</i> ; Berlin Mus. Ms. 40264; London BM Eg. 2046.
A d g b d' g'	G c f a s c' f'	Basel F. IX. 53: <i>Ton de la harpe par b mol</i> ; London Eg. 2046: <i>Harpe way, Tuning flat way or Lawrence</i> .
A d g h d' fis'	G c f a c' e'	P. Ballard, <i>Tablature de Luth de differens auteurs</i> 1631, 1638; M. Mersenne 1637: <i>Accord nouveau ou extraordinaire par h quatre</i> ; P. Gaultier 1638; Basel F. IX. 53; Paris BN Vm <sup>7</sup> 6211; London Eg. 2046: <i>Tuning Gautier</i> ; Prag, Nationalmuseum IV. E. 36 (I. Gelinek).
A d g h d' f'	G c f a c' es'	Mersenne 1637; P. Ballard 1638; P. Gaultier 1638; Basel F. IX. 53; London Eg. 2046; Paris Vm <sup>7</sup> 6211.
A d g b d' f'	G c f a s c' es'	P. Ballard 1631, 1638; Mersenne 1637: <i>Accord nouveau ou extraordinaire par b mol</i> ; P. Gaultier 1638; Th. Mace 1676: <i>Flat-French-Tuning H e a c' e' g'</i> ; Basel F. IX. 53; Berlin Mus. Ms. 40068, 40264; London Eg. 2046; Nürnberg, Germ. Museum Ms. 33748 <sup>VI</sup> u. <sup>VIII</sup> ; Paris BN Vm <sup>7</sup> 6211; Rostock UB Mus. saec. XVII. 18. 54.
As d g b d' f'	Ges c f a s c' es'	P. Gaultier 1638.
A d f a d' f'		Lautenstimmung von etwa 1635 bis Ende des 18. Jh., erstes Auftreten in folgenden Tabulaturen: P. Gaultier 1638; P. Ballard 1638; Basel F. IX. 53; Berlin Mus. Ms. 40068: <i>Ton B mol En Rume</i> , 40264; Paris BN Vm <sup>7</sup> 6211: <i>Ton a rumay</i> . R. Milleran (Paris Cons. Rés. 823) nennt diese Stimmung: <i>L'Acord ordinaire qui est toujourns en b. qui s'apelle Eurhumé</i> .

<sup>42</sup> Unbezeichnetes Stück (Branle). Als Begleitung der Melodie werden abwechselnd die leeren Chöre c und g angeschlagen.

As d f a d' f'	Brüssel, Bibl. Royale Ms. II 4087 E. G. Baron, <i>Sonata à Liuto solo Dis-Dur</i> ; Leipzig, Musikbibl. Ms. III. 11. 5. J. S. Bach, <i>Partita al Liuto c-Moll</i> .
B d f a d' f'	E. Reusner jun. 1667, Suite XII—XV, 1676, Suite I—IV; J. Kremberg 1689; Berlin Mus. Ms. 40068, 40601, 40620, 40626; Kremsmünster, Stiftsbibl. L 79; Paris Cons. Rés. 1110; Rostock Mus. saec. XVII. 18. 52 <sup>2</sup> , XVII. 18. 54: <i>accord Mercure</i> ; Schwerin LB Mus. 641; Wien NB Ms. 18760 J. Th. Herold, <i>Partita III</i> , 1702; Ms. Burwell <sup>42a</sup> . Berlin Mus. Ms. 40601; London Sloane 2923; Rostock Mus. saec. XVII. 18. 54; Schwerin Mus. 641; Ms. Burwell: <i>Trumpet Tuning</i> .
B d f b d' f'	Berlin Mus. Ms. 40601.
B des f b des' f'	Prag, Museum IV. E. 36.
A d fis a d' f'	J. Kremberg 1689.
H d fis a d' f'	Berlin Mus. Ms. 40068: <i>Accordo B Duro</i> , 40264: <i>Acord New beduhr</i> ; Berlin, ehemals Bibl. W. Wolffheim, Versteigerungskat. II Textbd. Nr. 53 <sup>43</sup> ; Brünn, Mährisches Museum (ehemals Raigern) HAM A 13. 268 (Comes à Verdenberg et Namischt); Göttweig, Stiftsbibl. II. hs. Lautenbuch; Kremsmünster L 77; London Sloane 2923; Nürnberg Ms. 33748 <sup>VI</sup> ; Paris Cons. Rés. 1110; Prag UB (ehemals Raudnitz) II Kk 49 (Saint Luc) <sup>44</sup> ; Prag, Museum (ehemals Strahow) hs. Lautenbuch: <i>englischer Ton</i> ; Rostock Mus. saec. XVII. 18. 54: <i>Accord Dur</i> ; Schwerin Mus. 641; Wien Ms. 18761. Diese Umstimmung erwähnt noch J. F. B. C. Majer 1732.
A d fis a d' fis'	Berlin Mus. Ms. 40165.
A d f a c' e'	E. Reusner jun. 1676, Suite VII; Kremsmünster L 79; Paris BN Vm <sup>7</sup> 6212; Rostock Mus. saec. XVII. 18. 54.
A d fis a cis' e'	Berlin Mus. Ms. 40264; Brünn (ehemals Raigern) HAM A 371; Paris Cons. Rés. 823; Prag, Museum Ms. IV. E. 36; Rostock Mus. saec. XVII. 18. 54.
A cis e a cis' e'	Paris BN Rés. Vm <sup>7</sup> 370; Prag, Museum IV. E. 36; Prag UB II Kk 49 <sup>45</sup> .

Der Brauch der damaligen Zeit, einmal festgelegte Instrumentenarten chorisch auszubauen, erstreckt sich auch auf die Laute, und so finden wir in den Tabulaturen für die ältere Stimmung Kompositionen für zwei bis vier Lauten verschiedener Größe. Einige Tabulaturen bringen nur Angaben über das Einstimmen der Instrumente. J. Wolf<sup>46</sup> ist der Ansicht, V. Galilei gebe in seinem „Fronimo“ 1584 außer G noch, E, F, H, c und d als Ausgangspunkt der Quart-Terz-Stimmung an, ferner O. Fineus 1530 außer A noch G, E, D. H. Sommer<sup>47</sup> weist nach, daß es sich in beiden Fällen um Übertragungstabellen handelt, die das Transponieren von Tonsätzen besorgen. Meist wird nicht die absolute Stimmung der verschiedenen

<sup>42a</sup> Th. Dart, *Miss Mary Burwell's Instruction Book for the Lute* in The Galpin Society Journal XI, 1958, 3 ff.

<sup>43</sup> StMw 5, 1918, 83 ff.

<sup>44</sup> DTÖ, Bd. 50, 89, Anm. 3.

<sup>45</sup> DTÖ, Bd. 50, 89.

<sup>46</sup> a. a. O., 63, 73.

<sup>47</sup> H. Sommer, *Lautentraktate des 16. und 17. Jh. im Rahmen der deutschen und französischen Lauten-tabulatur*, Diss. Berlin 1923, Maschinenschr., 44, 57.



Lautentypen angegeben, sondern nur das Intervallverhältnis, in dem die Lauten zueinander stehen, z. B. bei zwei Lauten: „*Ad secundam*“, „*Questo lauto vole esser' acordato una voce più alto del campagno*.“ Deutsche Tabulaturen enthalten die Vorschrift, daß ein bestimmter Chor eines Lautentyps nach einem anderen Chor eines anderen Lautentypes einzustimmen ist. Wird z. B. der 1. Chor (die Quintsaiten) der großen Laute mit dem 2. Chor (der Gesangsaiten) der kleinen Laute in den Einklang gebracht, so beträgt der Abstand der beiden Lautenstimmungen eine Quart.

#### I. Zwei verschiedene Lauten (Diskant- und Tenorlaute, *Testudo minor* und *major*)

Der Abstand der beiden Lautenstimmungen beträgt

##### 1. Eine große Sekunde.

M. de Barberis, *Contina*, 1549, H. J. Wecker 1552; W. Heckel 1556; J. Matelart 1559 (Sieben Recercate concertate: Zu Fantasien von Francesco Milanese u. einem Recercar von Joan Maria da Crema schrieb Matelart eine kontrapunktische zweite Lautenstimme.); P. Phalesius, *Luculentum Theatrum musicum*, 1568; derselbe, *Theatrum musicum*, 1571; E. Hadrianus 1584; J. van den Hove 1601; J. B. Besard 1603 (Er gibt für die *testudo major* die F- u. für die *testudo minor* die G-Stimmung an.); G. L. Fuhrmann 1615; P. P. Melii II 1616 (Drei Canzonen f. *Lauto corista* u. *Lauto più grande un tasto*); A. Piccinini I 1623 (Toccata).

##### 2. eine Quarte.

H. Judenkünig 1523 (Angabe über das Einstimmen); H. Gerle 1532 (Angabe über das Einstimmen, 8 Tafeln für das Übertragen von Vokalmusik); H. J. Wecker 1552; W. Heckel 1556; P. Phalesius, *Hortus Musarum*, 1552; derselbe 1568; derselbe 1571; M. Weissel, *Tabulatura Guter gemeiner Deudtscher Tentze*, 1592; G. A. Terzi I 1593; derselbe II 1599 (*Canzone a otto voci . . . overo fantasia* f. 2 Corist- u. 2 Tenorlauten); J. B. Besard 1617.

##### 3. eine Quinte.

H. Gerle 1532 (Angabe über das Einstimmen, 8 Tafeln für das Intavolieren); P. Phalesius 1552; derselbe 1568.

##### 4. eine Oktave.

M. de Barberis, *Contina*, 1549 (Fantasia f. Soprano u. Tenor).

#### II. Drei verschiedene Lauten

1. Die Tenorlaute steht eine Quarte unter der Diskantlaute, die Baßlaute eine Sekunde unter der Tenorlaute (= eine Quinte unter der Diskantlaute).

Anleitungen für diese Einstimmung enthalten folgende Tabulaturen: Berlin StB Mus. Ms. 40141; Basel UB Ms. F. X. 11 (L. Iselin); Karlsruhe LB Te 12, hs. Anhang zum Sammelbd. Ochsenkhun — Jobin.

2. Die mittlere Laute ist eine große Sekunde, die Baßlaute eine Quinte unter der kleinen Laute gestimmt.

E. Hadrianus 1584: 3 Carmina; P. P. Melii IV 1616: *Balletto . . . concertato con nove Instrumenti, Clavicembalo, Lauto corista, Lauto più grande un tasto, Lauto alla quarta bassa, Citara tiorbata, Alpa doppia, un Basso de Viola, Violino Primo soprano, Flauto Secondo soprano*; A. Piccinini 1623: Canzone f. *Liuto piccolo, Liuto mezzano, Liuto grande*; A. Valerius 1626: *Pavane d'Espagne, Almande Monsieur*.

3. Die *nova Testudo* steht eine Oktave über der *Testudo minor*, die *Testudo maior* eine Quarte unter der *Testudo minor*.

J. B. Besard 1617: 12 Tänze und Gesänge. Zwei oder drei Stimmen in Mensuralnoten sind noch für andere Instrumente hinzugefügt. Die *Testudo minor* ist die gewöhnliche Laute in der G-Stimmung. Die von Besard erfundene *nova Testudo*, die eine ziemlich kleine Form hat, ist

in g' c' f' a' d' g' gestimmt, und alle Saiten sind im Einklang verdoppelt. Wie Besard hervorhebt, unterscheide sie sich in der Stimmung nur wenig von der Theorbe. Wegen der höheren Stimmung sei es unmöglich, den 2. Chor eine Quart über den 3. Chor zu stimmen, dieser ist also der höchste. Die *Testudo maior*, ungefähr eine Handbreit größer als die *Testudo minor* und am Griff (Hals) wie eine Theorbe verlängert, hat die D-Stimmung.

### III. Vier verschiedene Lauten

E. Hadrianus 1584; 2 Carmina, Stimmungsverhältnis nach der Tabulatur: Canto A-, Alto G-, Tenore E-, Basso D-Stimmung. — N. Vallet II 1616: 7 Tänze und Lieder, Stimmungsverhältnis: Superius d-, Contra A-, Tenor G-, Bassus D-Stimmung. — Berlin StB Mus. Ms. 40143: Anleitung für das Einstimmen, Diskant d-, Alt A-, Tenor E-, Baß D-Stimmung.

M. Praetorius (*Syntagma* II, 1618) kennt Lauten der verschiedensten Größe und gibt an, wie die Quint, der höchste Chor, beim Zusammenspiel gestimmt sein soll: 1. *Kleine Octavlaut d''* oder *c''*, 2. *Klein Discantlaut h'*, 3. *Discant Laut a'*, 4. *Recht Chorist- oder Alt Laute g'*, 5. *Tenor Laute e'*, 6. *Der Baß d'*, 7. *Die Groß Octav Baß Laut g*.

Die überlieferte Literatur für mehrere Lauten in der neufranzösischen Moll-Stimmung ist spärlich. Es handelt sich fast ausschließlich um Kompositionen für zwei im Einklang gestimmte Instrumente. W. L. Freiherr von Radolt verwendet 1701 drei „*unterschiedliche*“ Lauten in seinem „*Concert à Quatro auß den D. mit der 3<sup>a</sup>: minor*“ für kleine, größere und große Laute, drei Geigen und Baß. Die erste Laute, ein sehr kleines Instrument, „*wird wenigstens umb einen halben Thon höher, alß Cornet gestimmt*“. Die zweite, eine mittlere Laute, soll einen ganzen Ton und die dritte, „*ein recht große ordinari Lautten*“, zwei ganze Töne und einen halben Ton tiefer als die erste Laute gestimmt werden. Das Concert sei à Quatro gemacht, jede Laute führe ihre besondere Stimme, doch alle zusammen einen Baß, „*gehet also zu einer ieglichen Lautten sein Geigen Stimm*“. Wegen der hohen Stimmung wäre es gut, wenn man „*halb Geigel*“ und ein „*kleines Bassel*“ nähme. Geigen und Baß sollen nach der kleinen Laute gestimmt werden<sup>48</sup>.

Boetticher (L 361) sagt, „*aus greiftednischen Gründen*“ habe man die Vokalvorlagen „*um eine Quart tiefer*“ transponiert. Das ist nicht die Regel, denn in vielen Fällen würde durch das Tiefertransponieren um eine Quart der Baß den Tonumfang der 6hörigen Laute nach der Tiefe überschreiten. Anweisungen über das Übertragen von Vokalstücken und Intavolierungstabellen bringen H. Judenkünig 1523, O. Fineus 1530, H. Gerle 1532, A. Le Roy 1574, V. Galilei 1584, E. Hadrianus 1592 und G. L. Fuhrmann (nach A. Francisque) 1615. A. Koczirz<sup>49</sup> erläutert die Intavolierungsmethode Judenkünigs, H. Sommer<sup>50</sup> bespricht die anderen außer der Le Roys und J. Ward<sup>51</sup> die des Bartholomeo Lieto Panhormitano 1559. Die Intavolierungstabellen zeigen an, welche Tabulaturzeichen für die Mensuralnoten der Vorlage gesetzt werden sollen. Alle Anweisungen enthalten Tabellen für ein tongleiches „*Absetzen*“, z. B. die erste bei Fineus, Gerle, Galilei und Fuhrmann. Aus den Tabellen geht hervor, daß Fineus und Gerle mit der A-, Galilei und Fuhrmann mit der G-Stimmung rechnen. Durch Vergleich von übertragenen Liedsätzen mit den Originalen kann man feststellen, daß H. Newsidler und S. Ochsenkun von der A-Stimmung ausgehen<sup>52</sup>. Ist der

<sup>48</sup> Radolt macht genaue Angaben über die Ausführungsmöglichkeiten des Konzerts. Der Sopran, d. i. die kleine Laute, soll allezeit stärker besetzt sein, so bei zweifacher Besetzung der zweiten und dritten Laute wenigstens dreifach, bei einfacher Besetzung der zweiten und dritten Laute doppelt. Es mache einen besonders guten Effekt, wenn jeder Teil zuerst von allen Instrumenten gespielt, darauf unter Stillschweigen der übrigen Instrumente von den drei Lauten wiederholt würde. Obwohl das Concert à quatro sei, könne man die erste Laute allein spielen oder mit zwei Lauten. Es könne auch das Concert mit Geigen oder Hautbois ohne Lauten oder nur mit Lauten ohne Geigen aufgeführt werden.

<sup>49</sup> DTÖ, Bd. 37, S. XXII.

<sup>50</sup> a. a. O., 18 ff., 44, 50 ff., 56 f., 64.

<sup>51</sup> *Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI<sup>e</sup> siècle* in J. Jacquot, a. a. O., 173 f. — Siehe auch J. Wolf, a. a. O., 64 f.

<sup>52</sup> O. Körte, a. a. O., 65.



Vokalsatz in einer für die Laute günstigen Lage notiert, so kann er tongleich abgesetzt werden. Ein Höhertransponieren ist nötig, wenn der Baß des Vokalsatzes sich unter dem tiefsten Chor der 6hörigen Laute bewegt. Die Tabellen Judenkünigs, Fineus' und mit einer Ausnahme die Gerles berücksichtigen nur das Transponieren in die Höhe. Liegt der tiefste Baßton der Vokalvorlage einen Ganzton unter dem 6. Chor, so wird auch das Transponieren durch den „Abzug“ oder durch Verlegung dieses Baßtones in die höhere Oktave umgangen. Vokalsätze, die in einer hohen Lage notiert sind, werden tiefer transponiert, um ein unbequemes Lagenspiel zu vermeiden. A. Le Roy hat in seiner *Instruction* die Intavolierungstabellen wie E. Hadrianus nach Kirchentonarten angeordnet. Für jede der acht Tonarten, die er kennt, sind ein oder zwei Tabellen vorgesehen, im ganzen zwölf. Wenn Le Roy sagt (Bl. 3' f., 22'), daß im ersten Kirchenton für G sol re ut der zweite leere Chor, im zweiten Kirchenton aber der erste leere Chor (*the Treble open*) dienen soll, ferner im sechsten für F fa ut der erste leere Chor, so sind dies nur theoretische Betrachtungen. Es soll nicht die Laute umgestimmt werden. Vier Tabellen (Nr. 2, 3, 6, 11) setzen bei G-Stimmung der 6hörigen Laute tongleich ab, die anderen transponieren in die Tiefe. Kommt bei der Transposition der tiefste Baßton einen Ganzton unter dem 6. Chor zu liegen, so wird er in die höhere Oktave versetzt, z. B. in Tabelle 1, die für den in die Oberquart transponierten 1. Kirchenton bestimmt ist und in die Unterquart transponiert. Auch die Tabellen Fuhrmanns und mit einer Ausnahme die Hadrianus' sowie die meisten Galileis transponieren in die Tiefe. Eine Laute mit tiefen Baßchören, wie sie Hadrianus und Fuhrmann verwenden, erlaubt natürlich das Tiefertransponieren in einem größeren Umfang als ein 6höriges Instrument.

H. Sommer sind einige Irrtümer unterlaufen.

S. 20 H. Gerle: Die 6. Tabelle transponiert nicht den Satz in die „Obersekte“, sondern in die Unterterz, die 7. nicht in die „obere Oktave“, sondern setzt tongleich ab, berücksichtigt aber eine höhere Lage des Basses.

S. 51 E. Hadrianus: Tabelle 13 transponiert in die Obersekunde.

S. 57 V. Galilei: Tabelle 3 und 4 transponieren nicht in die „untere Quarte“ sondern in die untere Sekunde, 5 und 6 nicht in die „Untersekunde“, sondern in die Unterquarte. Sommer ist es entgangen, daß drei Tabellen auch in die Höhe transponieren, 9 in die Oberterz, 10 in die Obersekunde und 12 in die Oberquint. Nicht nur die 4. und 6. Tabelle, sondern auch die 2., 8., 10. und 12. sind für Vokalsätze mit *b*-Vorzeichnung bestimmt.

S. 65 A. Francisque (Fuhrmann): Die letzte Tabelle transponiert in die Unterquint und nicht in die „Unterquarte“.

Bei der Bearbeitung von vierstimmigen Vokalmodellen soll nach Boettichers Angabe (L 361) „anfangs der Diskant und Alt“ entfallen sein. Die deutschen Lautenisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ließen bei Intavolierungen vierstimmiger Vokalsätze in der Regel den Alt aus, den Diskant und Alt aber nur in Bearbeitungen, die für den ersten Unterricht bestimmt waren<sup>53</sup>. In den ältesten Bearbeitungen mehrstimmiger Vokalkompositionen für Gesang mit Laute wird der Diskant gesungen, die Laute übernimmt den Tenor und Baß, z. B. bei A. Schlick 1512 und z. T. bei Franciscus Bossinensis 1509.

Boetticher (L 361) meint, schon H. Judenkünig gebe „genaue Fingersatzbezeichnung der linken Hand (1—4 Punkte)“. Dieser bezeichnet in seinen Stücken nicht den Fingersatz der linken Hand, sondern den Anschlag mit dem Zeigefinger der rechten durch einen an dem rhythmischen Wertzeichen angebrachten Sporn. Dagegen macht H. Newsidler 1536 in vielen Stücken für den Anfänger den Fingersatz der linken Hand durch 1—4 Punkte kenntlich, ebenso H. Gerle 1552 in einer kurzen Spielanweisung. J. Wolf<sup>54</sup> nimmt irrtümlich an, daß 1—4 Punkte bei H. Newsidler, H. Gerle und P. Attaignant 1529 auf den Fingersatz der „rechten“ Hand zielten. N. Vallet 1615 setzt die Punkte für den Fingersatz der linken Hand

<sup>53</sup> E. Radecke, *Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jh.* in *VfMw* VII, 1891, 294 ff., 311.

<sup>54</sup> a. a. O., 42, 74.

links neben die Tabulaturbuchstaben, da er die Zeichen für die Anschlagshand unter die Buchstaben notiert. Ferner sagt Boetticher (N 1644): „Erst nach 1660 setzte sich ein einheitliches System für die Finger der linken Hand (• •• •• •••) sowie die Zeichenreihe 1—5 für die rechte Hand durch.“ Doch dienen neben den Punkten auch die Ziffern 1—4 zur Bezeichnung des Fingersatzes der linken Hand, z. B. bei Th. Mace 1676, Ch. Mouton, Radolt 1701, E. G. Baron 1727, J. Ch. Beyer 1760.

Nach Boetticher (L 364) soll Mace „der Spieltechnik mit (vorbereiteten) Kreuzgriffen (crossed stop, frz. barré) neue Anregung gegeben“ haben. In der deutschen Literatur wird diese Grifftechnik mit „Überlegen“ (M. Waissel 1592, E. G. Baron 1727), „Überlage“ (J. Ch. Beyer 1760) oder „Quergriff“ bezeichnet<sup>55</sup>, da der Zeigefinger quer über mehrere Chöre im gleichen Bundfeld gelegt wird. In den ältesten Spielanweisungen wird der Quergriff noch nicht erwähnt. Doch war er schon früh bekannt, da in den Tabulaturen F. Spinacinos 1507 Akkorde vorkommen, die nur mit Quergriff gespielt werden können, z. B. in *Palle de ysach* (Lib. II, Bl. 16):



Beispiele für Akkorde im Quergriff mit Angabe des Fingersatzes bringen P. Phalesius 1545 (1547), H. Gerle 1552, A. Le Roy 1574, M. Waissel 1592, J. B. Besard 1603, 1617, E. G. Baron 1727. Unter „vorbereiteten Kreuzgriffen“ versteht Boetticher, daß Töne, die mit Quergriff gegriffen werden, nicht gleichzeitig angeschlagen werden. Das ist aber nichts Besonderes. Schon H. Gerle 1552 verzeichnet „clauseln“, „da mustu alweg den zeigfinger auff dem kragen vber zwerch stilhalten / in dem bundt / da der buchstab mit dem sternlein \* jnen stet“. M. Waissel, Lautenbuch 1592, bringt „Exempel / da man im vberlegen stille halten muß“, und J. B. Besard 1603 Beispiele für das „Überlegen“ des Zeigefingers bei Läufen. Boetticher (St 81) behauptet, daß bei N. Vallet ein Beleg für die „Kreuzgriffpraxis“ völlig fehle. Er hat einen Nachtrag am Ende der Tabulatur 1615 übersehen: Ein in der Tabulatur auftretendes Sternchen bedeute, „dat men de vingher moet plat legghen“. Auch bei Vallet kommen „vorbereitete Kreuzgriffe“ vor.

Boetticher (St 55) meint, „daß die germanische Praxis zur Mitte des 17. Jahrhunderts mit einem Lagenspiel am sechsten Chor nicht mehr rechnete“. Natürlich war auch nach 1650 ein Lagenspiel auf dem 6. Chor üblich. So fordert E. Reusner 1667 in der *Paduana* Bl. 7 die Griffe i und g, in der *Courante* Bl. 12 erstreckt sich der große Quergriff im 5. Bunde f noch über die Chöre 6—8. In Maces Aufstellung der in der *Flat Tuning* und *New Tuning* möglichen Akkorde (S. 192 ff.) wird das Lagenspiel auf dem 6. und 7. Chor gefordert. Bei S. L. Weiß kommt öfters der Griff k auf dem 6. Chor vor.

In den älteren italienischen und französischen Tabulaturen tritt als Fingersatzzeichen für die rechte Hand nur der Punkt auf. Steht er unter einem einzelnen Griffzeichen, so deutet er den Anschlag mit dem Zeigefinger an. N. Vallet 1615 macht den Zeigefinger durch einen Punkt, den Mittelfinger durch zwei Strichelchen unter dem Tabulaturbuchstaben kenntlich. In deutschen Tabulaturen wird der Anschlag mit dem Zeigefinger verschieden bezeichnet. H. Newsidler setzt einen Punkt über das Griffzeichen. Andere markieren den Zeigefingeranschlag durch eine besondere Form der rhythmischen Wertzeichen. H. Judenkünig bringt an dem oberen Querstrich der Zeichen (Semiminima, Fusa) einen Sporn an<sup>56</sup>. Bei W. Heckel

<sup>55</sup> Vgl. J. Zuth, *Handb. der Laute und Gitarre*, Wien (1926/1928), Schlagwort Quergriff.

<sup>56</sup> Vgl. das Faksimile in DTÖ, Bd. 37, S. VI.



1556 ist der obere Querstrich eines einzeleinstehenden Zeichens nach oben, in „*Leiterlein*“ der senkrechte Schaft nach links abgebogen<sup>57</sup>. Sind unter einer dieser Formen der rhythmischen Zeichen mehrere Griffzeichen angeordnet, so sollen sie „*über sich*“, also ohne Daumen geschlagen werden. In italienischen Tabulaturen werden ohne Mitwirkung des Daumens, also bloß mit zwei oder drei Fingern anzuschlagende Akkorde mit einem Punkt hinter jeder Ziffer oder mit einem einzelnen Punkt unter den zusammengehörigen Ziffern bezeichnet, in französischen Tabulaturen mit einem Punkt unter den übereinanderstehenden Buchstaben, z. B. bei A. Le Roy 1574, N. Vallet 1615, Basset (Mersenne 1637). Boetticher (St 40) nimmt irrtümlich an, daß die Punkte neben den Tabulaturziffern in den italienischen Tabulaturen „*wohl auf ein Harpeggiospiel mit dem Zeigefinger*“ hindeute, und H. Sommer<sup>58</sup>, daß Vallet durch den Punkt unter einem Akkord „*das Schrumpfen, d. i. das Herabfahren mit dem Daumen über alle Chöre*“ anzeige. Schon Koczirz<sup>59</sup> hat die Bedeutung der Punkte bei Akkorden richtig erklärt. Für die Finger der rechten Hand setzte sich nicht, wie Boetticher (N 1644) angibt, nach 1660 „*die Zeichenreihe 1–5*“ durch. In verschiedenen Tabulaturdrucken, z. B. bei D. Gaultier, J. Gallot, E. Reusner, Ch. Mouton, Ph. F. Lesage de Richée, wird nur der Daumen durch einen kleinen senkrechten Strich und der Zeigefinger durch einen Punkt unter dem Griffzeichen kenntlich gemacht. Der Daumen wird meist nur bezeichnet, wenn er die höheren Chöre bis zum 4. oder 5. anschlagen soll. Nach Reusner und Lesage erfordert der 5. Chor gewöhnlich den Daumenanschlag (sofern nicht eine noch tiefere Stimme vorhanden ist). Mitunter wird noch der Mittelfinger durch zwei, selten aber der Ringfinger durch drei Punkte angedeutet. Boetticher (L 364) erklärt: „*Mace war um einen Ausgleich des belasteten Zeigefingers bemüht und bezog auch den 4. und 5. Finger mit ein.*“ In der Regel wurde der kleine Finger nicht zum Anschlag gebraucht, sondern auf die Resonanzdecke gestützt. Dies fordert auch ausdrücklich Mace (S. 71 f.). Boettichers Zählung der Finger ist nicht beim Lautenspiel üblich, der Zeigefinger gilt als erster Finger.

H. Gerle 1532 läßt außer dem kleinen Finger auch den Goldfinger (Ringfinger) auf die Decke setzen. Boetticher (St 57) folgert, daß damals „*an eine Beteiligung des Ringfingers*“ beim Anschlag „*noch nicht zu denken*“ sei. Gerle kann auch den Ringfinger auf die Decke setzen lassen, da seine Tabulatur nur dreistimmige Sätze enthält. In Lautenbüchern aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts treten aber schon vierstimmige Akkorde auf, zu deren Anschlag auch der Ringfinger herangezogen werden muß, z. B. bei F. Spinacino 1507 und H. Judenkünig 1523. H. Newsidler 1536 erwähnt in der Erklärung der Tabulatur nicht, daß drei übereinanderstehende Griffzeichen mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger angeschlagen werden, da er das für selbstverständlich hält. Er sagt nur: „*Die zwick mit den fingern in der rechten hand / fein ordenlich / die ziffer vund buchstaben fein gleich zusammen.*“ H. Sommer<sup>60</sup> glaubt, „*daß Newsidler merkwürdigerweise auch für das dreistimmige Spiel nur Daumen und Zeigefinger zum Zupfen benutzt sehen will*“. Das von Sommer angeführte Beispiel (Bl. c') steht in der Erklärung des bei Läufen angewandten Wechselschlags zwischen Daumen und Zeigefinger. Hier beginnt der Lauf mit einem dreistimmigen Akkord. Da dessen Töne nicht auf benachbarten Chören liegen, kann er nicht mit zwei Fingern angeschlagen werden. Newsidler will darauf hinweisen, daß das auf den Akkord folgende Griffzeichen nicht mit dem Daumen „*abwertz*“, sondern, wie durch den Punkt angedeutet ist, mit dem Zeigefinger „*vbersich*“ geschlagen werden muß. Der Daumen soll beim Wechselschlag immer auf die schweren, der Zeigefinger auf die leichten Taktzeiten fallen. Boetticher (St 57), der sich auf Newsidler beruft, nimmt irrtümlich an, es bestehe die Neigung, „*bei mehr als dreistimmigen Akkorden den Zeigefinger zweymal nacheinander vbersich gehen' zu lassen*“.

<sup>57</sup> Vgl. das Faksimile in MGG VI, 15.

<sup>58</sup> a. a. O., 67 f.

<sup>59</sup> DTÖ, Bd. 37, S. LII.

<sup>60</sup> a. a. O., 24.

Schon im 1. Drittel des 16. Jahrhunderts verwandten die Lautenisten alle Finger der rechten Hand mit Ausnahme des kleinen zum Anschlag.

H. Judenkünig, *Introductio* (1515–1519): „Außerdem muß man dich aufmerksam machen, daß du die einzelnen Saiten der Buchstaben und Ziffern, soviel reihenweise unter den rhythmischen Zeichen stehen, mit je einem Finger besonders berührst und anschlägst (falls sie nicht etwa die Zahl der Finger der rechten Hand überschreiten) oder, wenn es mehr als vier sind und sie die Zahl der Finger überschreiten, indem du mit einem Daumenschlag zugleich (alle) streifst“<sup>60a</sup>.

H. Judenkünig, *Underweisung* 1523: „Vnd wann du die Tenntz lernen wild / so steen offt vier oder fünf puechstaben oder Ziffer vber ainander / die straiß mit dem Dawmen durch auß.“

5- und 6stimmige Akkorde sollen also mit dem Daumen durchgestrichen werden, in Tänzen auch vierstimmige, doch ist dies in Judenkünigs Hoftänzen oft nicht möglich, da Chöre frei gelassen sind. Auch F. Spinacinos vierstimmige Intavolierungen von Vokalmusik 1507 enthalten Akkorde, die nur mit vier Fingern angeschlagen werden können. Boetticher (L 364) glaubt hervorheben zu müssen, daß „die rechte Hand . . . seit etwa 1600 auch in England den Mittelfinger“ und Th. Mace 1676 den 4. Finger (Ringfinger) mit einbezogen hätten. Das war doch schon längst der Fall. Das englische Lautenspiel wurde durch A. Le Roys *Instruction* stark beeinflusst, da von ihr zwei englische Ausgaben bekannt sind (1568, 1574). Auch hier werden alle Finger außer dem kleinen zum Anschlag herangezogen, ebenso bei M. Waissel 1592, J. B. Besard 1603, 1617, Basset (Mersenne 1637).

Erst nach 1550 wird in Spielanweisungen, so bei A. Le Roy 1574, M. Waissel 1592 und J. B. Besard 1603, 1617, das Streifen von zwei Chören mit dem Zeigefinger erwähnt. Bei 6stimmigen Akkorden streift der Daumen den 6. und 5. Chor, der Zeigefinger die Chöre 3 und 4 in entgegengesetzter Richtung zu der des Daumens, der Mittelfinger schlägt den 2. und der Ringfinger den höchsten Chor an. Ist der Akkord 5stimmig, so schlägt entweder der Daumen zwei Chöre und der Zeigefinger einen Chor an, oder der Daumen übernimmt einen Chor und der Zeigefinger zwei. Dagegen fordert Basset (Mersenne 1637), daß bei 5- bzw. 6stimmigen Akkorden der Daumen zwei bzw. drei Chöre streift.

Den Anschlag 4- und mehrstimmiger Akkorde nur mit Daumen und Zeigefinger beschreibt Basset (Mersenne 1637)<sup>61</sup>. Während der Daumen den Baßton anschlägt, streift der Zeigefinger die oberen, auf benachbarten Chören liegenden Akkordtöne. In Frankreich wurde diese Anschlagsart sehr beliebt. E. G. Baron sagt 1727 (S. 87), es werde bei den Franzosen „auf der Lauten vor eine grosse Zierde gehalten, die Accorte nach der Art der Cithar mit der rechten Hand zurück zu streiffen“. Th. Mace 1676 (S. 101) nennt diese Anschlagsart, die er als modern („fashionable“) bezeichnet, „Raking Play“. Boetticher (St 65) irrt sich also, wenn er meint, daß das Raking Mersenne „wohl fremd geblieben“ sei.

In den meisten Spielanweisungen des 16. Jahrhunderts wird verlangt, daß Läufe und melodische Gänge abwechselnd mit dem Daumen (abwärts, unter sich, in giù) und Zeigefinger (über sich, in su) geschlagen werden (Wechselschlag), z. B. noch bei M. Waissel 1592. A. Le Roy 1574 sagt, daß Buchstaben ohne Punkt mit dem Daumen abwärts, mit Punkt von einem der Finger, der am besten paßt, aufwärts geschlagen werden sollen. Nach H. Newsidler 1536 ist das richtige Abwechseln „die gröst kunst am lauten schlagen“. Während der gewöhnliche Akkordanschlag verhältnismäßig leicht zu erlernen ist, erfordert die glatte Ausführung schneller Passagen im Wechselschlag beträchtliche Übung. Auch andere Lautenisten legen auf die richtige Ausführung des Wechselschlags großen Wert und bezeich-

<sup>60a</sup> Lateinischer Text bei O. Körte, a. a. O., 25.

<sup>61</sup> *Traité des instrumens*, Livre 2e, 84, Précepte VI, VII.



nen in ihren Tabulaturen den Zeigefingeranschlag. H. Sommer<sup>62</sup> behauptet: „*Abweichend von allen bisher gehörten Lehrern läßt Mace die schnellen Passagen auch nur mit dem Zeige- und Mittelfinger ausführen.*“ Ihm ist entgangen, daß J. B. Besard 1603 neben dem Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger auch den zwischen Mittel- und Zeigefinger erwähnt und 1617 Beispiele bringt. Der Mittelfinger übernimmt die Rolle des Daumens, schlägt also die schweren Taktzeiten an. Nach Besards Meinung eignet sich der Wechselschlag zwischen Mittel- und Zeigefinger besonders zum Spiel von Koloraturen, bei denen Bässe stehen, da auf diese Weise sich die Koloratur leichter ausführen lasse und unschickliche Bewegungen des Armes vermieden würden. Auch außerhalb der Koloraturen gebrauchten viele den Mittelfinger statt des Daumens, dem er an Stärke ähnlich sei (*Isagoge* 1617). Wenn aber keine Bässe vorhanden sind und die Diminutionen zu schnell laufen, hält er es für besser, den Daumen und Zeigefinger zu gebrauchen, ebenso, wenn die Diminutionen auf dem 4., 5. oder 6. Chor liegen. Beide Arten des Wechselschlags wendet N. Vallet 1615 an. In zahlreichen Sätzen hat er außer dem Fingersatz für die linke Hand sorgfältig den Wechselschlag zwischen Mittel- und Zeigefinger bezeichnet. Kommen aber im gleichen Stück Läufe in der Baßstimme vor, so hat er nur den Zeigefingeranschlag durch einen Punkt kenntlich gemacht. Diese Läufe sollen also abwechselnd mit dem Daumen und Zeigefinger gespielt werden, da nach der Spielanweisung ein Buchstabe ohne Punkt den Daumen fordert. In vielen Stücken hat Vallet aber bei allen Läufen nur den Zeigefinger angedeutet. Da in diesen Stücken auch der Fingersatz für die linke Hand fehlt, wollte er es dem geübten Spieler überlassen, welchen Wechselschlag er wählt. Sicher haben die hinzugekommenen tiefen Baßchöre dazu beigetragen, daß der Wechselschlag zwischen Mittel- und Zeigefinger die ältere Wechselschlagstechnik verdrängte. Da dem Daumen in der Tiefe ein reiches Betätigungsfeld zugewiesen wurde, mußte er einen Teil seiner Aufgaben an den Mittelfinger übergeben. Der Daumen ist bei Mersenne (Basset) nicht auf den 4. bis 10. Chor beschränkt, wie Boetticher (St 64) annimmt, sondern wird auch zum Anschlag der höheren Chöre verwandt (S. 85 Beisp. 3 u. 10). So sollen zwei übereinanderstehende Buchstaben ohne besonderes Zeichen stets mit Daumen und 2. Finger (= Mittelfinger) angeschlagen werden (S. 84 Précepte X). Nach H. Sommers Ansicht hat Th. Mace „*den Daumen ausschließlich für die Bässe vorbehalten.*“ Derselben Meinung ist auch Boetticher (St 44), der noch erklärt: „*Es waren Ausnahmefälle, in denen der Daumen auch den vierten oder fünften Chor bediente.*“ Das ist aber keineswegs der Fall. Der Daumen soll dann den 5. und 4. Chor anschlagen, wenn die unterste Stimme, so der Baß von dreistimmigen Akkorden (S. 101), auf ihnen zu liegen kommt. In den Präludien Nr. 2 und 3 (S. 116 f., 119) wird der Daumen sogar auf höheren Chören wie dem zweiten beschäftigt. Eine häufigere Anwendung des Daumenschlags auf den Spielchören verlangen D. Gaultier, J. Gallot und Ch. Mouton in ihren Tabulaturdrucken. Oft muß daher der Daumen größere Sprünge von den Baßchören zu den Spielchören ausführen.

H. Sommer<sup>63</sup> irrt sich, wenn er meint, daß „*die französischen und niederländischen Lutinisten ... bedeutend früher als die deutschen sich kleinster Notenwerte bedient, d. h. das elegante, brillierende Passagenspiel gepflegt haben.*“ So koloriert H. Newsidler stark im II. Teil seines Lautenbuchs 1536 und wendet häufig Semifusen an. Schon O. Körte<sup>64</sup> und E. Radecke<sup>65</sup> betonen, daß Newsidler Zweiunddreißigstel in unserem Sinne gebrauche. Boetticher (L 361 f.) glaubt, daß „*die ältere, etwas starre Tonumschreibung*“ vom „*Vortragsstil der Tasteninstrumente angeregt worden war.*“ H. Newsidler führt zwar auf dem Titel von 1536 II an, daß die Stücke „*auff die Organistisch art gemacht vnd coloriert*“

<sup>62</sup> a. a. O., 89.

<sup>63</sup> a. a. O., 49.

<sup>64</sup> a. a. O., 93.

<sup>65</sup> a. a. O., 302.

seien. Tonwiederholungen und Tonumschreibungen waren aber bei der Laute instrumentgemäß. W. Merian<sup>66</sup> stellt fest, daß die Laute zunächst „die Koloratur in weitaus größerem Maße als die Tasteninstrumente“ anwende, „vor allem als Mittel, den schnell abklingenden Ton in irgendeiner Form zu verlängern“. Die Koloratur tritt bereits in den ersten italienischen Tabulaturdrucken (1507, 1508) auf. So hebt Körte<sup>67</sup> hervor, daß in den Vokalbearbeitungen der Petrucci-Drucke die Koloratur öfters „das kontrapunktische Gewebe völlig“ überwuchere. Da bei J. A. Dalza 1508 in den Sätzen für zwei Lauten die Diskantlaute zum großen Teil als kolorierendes Melodieinstrument gebraucht wird, hält es K. Dorf Müller für wahrscheinlich, daß das ornamentale Melodiespiel „eine elementare Form der Lautenpraxis“ darstelle. Newsidler habe, wie aus dem Titel 1536 II hervorgehe, die „organistisch art vnd coloratur“ nur deswegen angeführt, weil die „hochberühmten“ Organisten in einem größeren Ansehen standen als die Lautenschläger<sup>68</sup>. Die Lautenkoloratur umspielt nicht nur Töne einer Stimme, sondern kreuzt auch die Stimmen. Schon P. P. Borrono 1536 (A. Casteliono), 1546 und A. Rotta 1546<sup>69</sup> benutzen in ihren Tänzen die Koloratur als Variationsmittel (*alio modo*).

Boetticher (L 362) weist darauf hin, daß im 17. Jahrhundert die deutsche Praxis im Banne des französischen Lautenspiels stand, das eine neue Vortragsart, „die geschmeidige Akkordbrechung“, vermittelte. Als einer der ersten deutschen Lautenisten wendet E. Reusner d. J. in seinen Suitenwerken 1667 und 1676 den französischen „gebrochenen“ Stil (*style brisé*) an. Schon K. Koletschka<sup>70</sup> stellt fest, daß in fast allen Stücken die „*Separatio*“ durchgeführt sei. Als Vertreter dieser jüngeren Entwicklungsstufe führt Boetticher S. L. Weiß an. Dessen Wirken fällt in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er hat den gebrochenen französischen und den cantablen italienischen Stil in durchaus eigener Art verschmolzen. Die Tiefe und Fülle der Gedanken, die weite Spannung der Melodiebildung und der ausgedehnte Gebrauch von Sequenzen erinnern an J. S. Bach<sup>71</sup>.

Das Lauten-Ensemble „verdrängte“ nicht, wie Boetticher (L 362) meint, „das solistische Spiel“. Denn viele Lautenisten schrieben neben Kammermusik auch Solosätze, z. B. F. I. Hinterleithner, J. G. Weichenberger, J. de Saint Luc, S. L. Weiß, E. G. Baron, A. Falckenhagen, J. Kropffganß, B. J. Hagen. In den ersten Lautenkonzerten um 1700 wird lediglich Melodie und Baß der Laute von den Streichern verdoppelt<sup>72</sup>, die Lautenstimme, die meist eine reichere Verzierung sowie Stimmbrechungen aufweist, kann daher auch für sich allein gespielt werden. So betonte Freiherr von Radolt 1701, es täuschten sich „*Jene, So glauben möchten, daß . . . man nicht ein jedes Stuckh allein zu Seiner Zeit-Vertreibung Schlagen Könnte*“, denn dies „*allein zuschlagen*“ sei sein „*erstes absehen gewesen*“<sup>73</sup>.

Mit Perrine soll nach Boetticher (L 363) die Laute in Frankreich bereits ihre Eigenart verloren und im Schatten der Clavecin-Kunst gestanden haben, die „*hier in den Tabulaturbeispielen*“ rivalisiert habe. Perrine erwähnt in der Vorrede zu seinem *Livre de Musique pour le Lut*<sup>74</sup> 1679 (1682), daß viele das Lautenspiel aufgaben, weil die Beherrschung dieses „*Royal instrument*“ zuviel Mühe und Arbeit verursachte. Schuld daran sei nur die Tabulatur. Seine Methode will den Schüler dahin bringen, jede Art von Musikstücken aus den Mensuralnoten abzuspielen und nach einem gegebenen Generalbaß zu begleiten. Als einziges Musikstück bringt er „*Le Canon ou Courante de Mr Gaultier*“ in Tabulatur und Übertragung. Perrines *Pieces de Luth en Musique* 1680 enthalten Übertragungen von Sätzen Denis' und

66 *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, 12.

67 a. a. O., 93.

68 a. a. O., 128, 147.

69 A. Malecek, *Der Paduaner Lautenmeister Antonio Rotta*, Diss. Wien 1930, Maschinenschr., 147.

70 *StMw XV*, 1928, 37 f.

71 Vgl. H. Neemann, *Die Lautenistenfamilie Weiß* in *AfMf IV*, 1939, 170 f. — Derselbe in *RD*, Bd. 12, S. VI f. — W. S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959, 276.

72 Vgl. *DTÖ*, Bd. 50.

73 *StMw V*, 1918, 59.

74 H. Sommer, a. a. O., 97 ff. eingehende Beschreibung.



Ennemond Gaultiers, sie sind zum Spielen sowohl auf der Laute als auch auf dem „Clavesin“ bestimmt.

Boetticher (L 364) sagt, „gegenüber dem ‚seperationes‘-Stil der Franzosen (Arpeggio)“ hätten die Engländer noch lange „an dem Vortrag in Akkordblöcken (bei Mace: Cracle)“ festgehalten. In Maces Sätzen kommen zwar Stellen vor, wo Akkorde aufeinander folgen, doch bricht er auch die Akkorde, so häufig in den „Tattle de Moy“ genannten Suitensätzen. Seine Stücke enthalten aber auch zweistimmige Stellen. In den ersten sieben Präludien (S. 88 ff.) herrscht der zweistimmige Satz vor. Der Ausdruck „Crackle“, der in einigen Sätzen bei dreistimmigen Akkorden mit dem Wertzeichen J steht, bedeutet eine Art des Abdämpfens. Nach Maces Erklärung (S. 175) muß die Greifhand sofort nach dem schnellen Arpeggio-Anschlag, der von Daumen, Zeige- und Mittelfinger auszuführen ist, den Druck auf die Saiten soweit vermindern, daß der Klang plötzlich erstirbt. Die Saiten sollen also nicht durch Auflegen der rechten flachen Hand abgedämpft werden, wie Boetticher an einer anderen Stelle (St 50) annimmt.

Die meisten neueren Lehrwerke, die Boetticher (L 371 f.) verzeichnet, befassen sich nicht mit dem Spiel der historischen Laute, sondern sind Schulen für die Gitarre und „moderne“ Laute in Gitarrenstimmung (Lautengitarre), z. B. auch H. D. Brugers Schule. Das Spiel nach der französischen Tabulatur lehren F. J. Giesbert und H. Neemann.

## *Erstdrucke der Musik in periodischer Literatur*

VON OTTO ERICH DEUTSCH, WIEN

Es scheint der Mühe wert, die in Zeitschriften und Almanachen erschienenen Erstdrucke der Musik von den gesonderten Erstaussgaben zu unterscheiden. Jene Erstdrucke sind fast immer den meist umfangreicheren Erstaussgaben vorangegangen und noch seltener geworden als diese. Im Folgenden wird versucht, eine kleine Liste solcher Erstdrucke, meist Liedern, aufzustellen, soweit sie durch ihre Komponisten von besonderem Interesse und zu deren Lebzeiten erschienen sind. Drucke in periodisch erscheinenden Sammelheften der Musik werden dabei nicht berücksichtigt<sup>1</sup>.

Purcell. Fünfzehn Lieder, die zwischen Januar 1692 und November 1694 in der Londoner Zeitschrift *Gentleman's Journal* erschienen. Sie sind in Edith B. Schnappers *British Union Catalogue of Early Music*, London 1957, Band II, Seite 863 f., vollzählig verzeichnet.

Händel. Das Lied „Stand round, my brave boys“, geschrieben „for the Gentlemen Volunteers of the City of London“ wurde zuerst in *The London Magazine*, November 1745, gedruckt. (Der junge Thronbewerber Charles Stuart, gegen den sich dieses Aufgebot wandte, war Mitte Juli von Frankreich aus in Schottland gelandet.) Das Lied erschien dann am 15. November gesondert bei John Simpson.

Gluck. Sechs Lieder, darunter fünf nach Klopstock, im *Musenalmanach*, Göttingen bei Diederich: *Schlachtgesang* im Jahrgang für 1774, *Wir und Sic* auch für 1774; *Die frühen Gräber* für 1775 und ebenso *Der Jüngling*, erste Fassung; *Die Sommernacht*, zweite Fassung, in Vossens *Musenalmanach* für 1785, Hamburg. Das Lied *Die Neigung* nach Haschka im *Deutschen Museum*, Leipzig, Dezember 1787. *Der Jüngling* wurde 1790 in der schwedischen Zeitschrift *Musikaliskt Tidsfördrif* nachgedruckt.

Haydn. Die österreichische Volkshymne erschien 1797 als vierseitiger Einblattdruck, aber nicht als Beilage eines Periodikum, sondern separat, und zählt deshalb nicht in unserer Reihe.

<sup>1</sup> Hingewiesen sei auf Arthur Goldschmidts Leipziger Dissertation über die Musik in deutschen Almanachen (1935, Maschinenschrift).

Mozart. Fünf in Wien erschienene Lieder: „*Daphne, deine Rosenwangen*“ und *An die Freude* (KV 52 und 53) Anfang Dezember 1768 gedruckt in Rudolf Gräffers *Neuer Sammlung zum Vergnügen und Unterricht*; *Lied der Freiheit* (KV 506) im *Wiener Musenalmanach* für 1786; *Die kleine Spinnerin* (KV 531) Ende 1788 in dem Wochenblatt *Angenehme und lehrreiche Beschäftigung für Kinder*, herausgegeben vom Taubstummen-Institut; und *Lied beim Auszug ins Feld* (KV 552) ebenso. Auch das Lied *Des kleinen Friedrich Geburtstag* (KV 529) scheint zuerst als Beilage erschienen zu sein, aber bisher ist kein Exemplar davon gefunden worden.

Beethoven. Acht Lieder, vier Kanons und ein Klavierstück: *Sehnsucht* (Goethe), erste Fassung, in der Wiener Zeitschrift *Prometheus*, Anfang 1808; *Als die Geliebte sich trennen wollte* in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Leipzig, 22. November 1809; *Der Bardengeist* im *Wiener Musenalmanach* für 1814; *An die Geliebte*, zweite Fassung, in der Wiener Zeitschrift *Friedensblätter*, 12. Juli 1814; *Merkenstein*, erste Fassung (für eine Singstimme) im *Wiener Almanach Selam* für 1816; *Das Geheimnis* in der *Wiener Modenzeitung*, 29. Februar 1816; *So oder so* ebendort, 15. Februar 1817; der Kanon *Das Schweigen* in der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 6. März 1817; *Resignation* in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 31. März 1818; *Abendlied unterm gestirnten Himmel* ebendort, 28. März 1820; der Kanon „*Edel sei der Mensch*“ (Goethe) ebendort, 21. Juni 1823; das Klavierstück in B-dur in der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 8. Dezember 1824 (nachgedruckt 1825 in der Londoner Zeitschrift *The Harmonicon*); der Kanon für Schwencke in der *Cäcilia*, Mainz, April 1825; und der Kanon für Hoffmann ebenso. — Das Lied *Ruf vom Berge* erschien als Beilage in *Friedrich Treitschkes Gedichten*, Wien, Juni 1817, also keinem Periodikum.

Schubert. Elf Lieder: *Am Erlafsee* im *Mahlerischen Taschenbuch* für 1818, Wien; *Die Forelle* in der *Wiener Zeitschrift . . .*, 9. Dezember 1820; *Widerschein*, erste Fassung, im *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* für 1821, herausgegeben von Kind, Leipzig bei Göschen; *An Emma* in der *Wiener Zeitschrift . . .*, 30. Juni 1821; *Der Blumen Schmerz* ebendort, 8. Dezember 1821; *Die Rose* ebendort, 7. Mai 1822; *Der Wachtelschlag* ebendort, 30. Juli 1822; *Drang in die Ferne* ebendort, 25. März 1823; *Auf dem Wasser zu singen* ebendort, 30. Dezember 1823; *Lied an den Tod* in der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 26. Juni 1824; *Der Einsame* in der *Wiener Zeitschrift . . .*, 12. März 1825; *Wandrer's Nachtlied* (II.) und *Trost im Liede* ebendort, 23. Juni 1827; *Der blinde Knabe* ebendort, 25. September 1827; und *Im Frühling* ebendort, 16. September 1828. — Die Zwei-Seiten-Beilagen der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, alle in Typendruck, wurden auch gesondert ausgegeben, auf je vier Seiten Querfolio, deren erste den Titel trägt und deren letzte leer blieb.

Mendelssohn. Zwei Lieder: *Ersatz für Unbestand* (für vier Männerstimmen) im *Deutschen Musenalmanach* für 1840, Leipzig bei Tauchnitz; und *Lied von Victor Hugo* („*Wozu der Vöglein Chöre belauschen*“) im *Almanach Orpheus* für 1840, Wien bei Riedl.

Schumann. Zwei Lieder: *Blondels Lied* im *Almanach Orpheus* für 1842, Wien bei Riedl; und *Sommerruh* im *Deutschen Musenalmanach* für 1850, Nürnberg.

Wagner. *Der Tannenbaum* in der Zeitschrift *Europa*, Stuttgart, Dezember 1839.

Brahms. Zwei Fugen für die Orgel und zwei Kanons: Fuge in As-dur in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Leipzig, 20. Juli 1864; Kanon „*Töne, lindernder Klang*“ (Faksimile des Autographs) im *Musikalischen Wochenblatt*, Leipzig, 19. Januar 1872; Kanon „*Mir lächelt kein Frühling*“ ebendort, 28. April 1881; Choral-Preludium und Fuge in a-moll ebendort, 13. Juli 1882. — Der Kanon „*Wann? wann?*“ erschien in Emil Naumanns *Illustrierter Musikgeschichte*, Berlin-Stuttgart 1880—1885, also nicht in einem Periodikum.



## Die gesammelten Briefe und Tagebücher Joseph Haydns

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Joseph Haydns Briefe und Tagebücher lagen — abgesehen von gelegentlichen Veröffentlichungen einzelner Briefe — bis vor kurzem nur in verschiedenen Teilausgaben vor: in Theodor Georg Ritter von Karajans Studie über *Joseph Haydn in London 1791 und 1792*<sup>1</sup>, in Ludwig Nohls *Musiker-Briefen*<sup>2</sup>, in den im Jubiläumsjahr 1909 erschienenen Publikationen von Joh. Ev. Engl, *Joseph Haydns handschriftliches Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London 1794 und 1795*<sup>3</sup>, Franz Artaria und Hugo Botstiber, *Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria*<sup>4</sup> sowie von Hermann von Hase, *Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel*<sup>5</sup>, neuerdings in Arisztid Valkós Veröffentlichungen von Haydn-Akten und Briefen<sup>6</sup> der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest (ehemals Esterházy'sche Sammlung). Während W. A. Mozart<sup>7</sup> und Beethoven<sup>8</sup> schon viel früher ihre Briefausgaben erhalten hatten, mußte dagegen eine Ausgabe der gesammelten Briefe Haydns bis zum großen Haydn-Jubiläumsjahr 1959 warten. H. C. Robbins Landon hat dankenswerterweise diese empfindliche Lücke durch seine mit Faksimiles reich ausgestattete Veröffentlichung *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*<sup>9</sup> geschlossen. Diese Ausgabe gehört zweifellos zu den bedeutenden musikwissenschaftlichen Publikationen des Jahres 1959<sup>10</sup>. Der Haydn-Forscher, -Kenner und -Liebhaber kann sich hier zum ersten Male einen vollständigen und gesicherten Einblick in Haydns Charakter, wie er sich gerade in seinen eigenhändig geschriebenen Briefen spiegelt, verschaffen: so lernt er etwa seine väterliche Sorge um seine ihm anvertrauten Musiker und Schüler, seine menschlichen Gefühle, wie sie sich in den Briefen an Luigia Polzelli und besonders an Frau von Genzinger zeigen, seine klare, nüchterne und entschiedene Art im Umgang mit seinen Verlegern und seine persönliche verbindliche Höflichkeit in seinen Bemühungen um den Vertrieb seiner Kompositionen kennen. Den größten Raum nimmt die Korrespondenz mit dem Wiener Verleger Artaria ein, dann die Briefwechsel mit seinen Fürsten und mit Frau von Genzinger. Vielfach erhalten geblieben sind auch die Mitteilungen an seine anderen Verleger Forster in London, Thomson in Edingburgh, Breitkopf in Leipzig und Sieber in Paris. Ein Zeugnis besonderer Art sind die von Haydn selbst in seinem Londoner Tagebuch von 1792 kopierten Briefe der Rebecca Schroeter. Aber auch mit bedeutenden Männern seiner Zeit hat Haydn vereinzelt Briefe gewechselt, so mit Charles Burney, Max von Droste-Hülshoff, dem König von Preußen Friedrich Wilhelm II., August von Kotzebue, Johann Caspar Lavater, Antonio Salieri, Johann Salomon, F. S. Silverstolpe, Baron Gottfried van Swieten und Carl Friedrich Zelter. Über die weiteren Personen, mit denen Haydn einmal korrespondiert hat, gibt Landon in der übersichtlichen Tabelle am Schluß seines Buches Auskunft, wie überhaupt diese Briefausgabe durch mehrere Register gut erschlossen wird. Sehr wahrscheinlich hätte eine vollständige Heranziehung und Auf-

<sup>1</sup> Wien 1861 und im *Jahrbuch für Vaterländische Geschichte* 1. Jg. Wien 1861, S. 47—166.

<sup>2</sup> Leipzig 1867; 2. (erweiterte) Auflage 1873.

<sup>3</sup> Leipzig 1909.

<sup>4</sup> Wien 1909.

<sup>5</sup> Leipzig 1909.

<sup>6</sup> *Zeneiudományi tanulmányok*, hrsg. von Bence Szabolczi und Dénes Bartha, Bd. VI, Budapest 1957, S. 627—667 und Bd. VIII, Budapest 1960, S. 527—668.

<sup>7</sup> L. Schieder mair: *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe*. München u. Leipzig 1914.

<sup>8</sup> A. Ch. Kalischer: *Beethovens sämtliche Briefe, kritische Ausgabe mit Erläuterungen*. Berlin und Leipzig 1906—1907.

<sup>9</sup> London, Barrie and Rockliff, 1959; 367 Seiten.

<sup>10</sup> Vgl. auch die folgenden Besprechungen: *Österreichische Musikzeitschrift* 14. Jg. 1959, S. 536—538 (Willi Reich); *The Musical Times* Vol. 100 1959, S. 462 f. (Ros. Hughes); *Notes* 17. Bd. 1959, S. 43 f. (Jan La Rue); *Neue Züricher Zeitung* vom 13. 3. 1960, Nr 836 (Friedrich Blume); *Music and Letters* 41. Bd. 1960, S. 68—69 (J. A. Westrup).

zählung der Literatur einschließlich der Kataloge, die Auskünfte über Haydn-Briefe geben bzw. Haydn-Briefe abdrucken oder faksimilieren, diesen Anhang noch wertvoller gemacht.

Neben Londoner Tagebüchern bringt Landon entsprechend seiner eigenen Definition nur Briefe, die Haydn eigenhändig geschrieben oder wenigstens unterschrieben und die er selbst erhalten hat. Nicht berücksichtigt sind Haydns gelegentliche Stammbucheintragungen und selbstverständlich zu Protokoll genommene Berichte<sup>11</sup>. Auch Quittungen — „*receipts are certainly not letters*“<sup>12</sup> — hat Landon bis auf eine vom 29. 4. 1773 (S. 16 f. und mit unvollständigen, bzw. fehlerhaften Datierungsangaben auf S. 318, drittletzter Brief) ausgelassen, da diese eine kurze Mitteilung (Verzicht auf weitere Forderungen) enthält. In diesem Sinne verdient aber auch die Quittung vom 31. 1. 1773<sup>13</sup> in die Reihe der Briefe aufgenommen zu werden. Darüber hinaus sind sogar drei Schreiben, die weder von Haydn abgeschickt noch an ihn gerichtet sind, aber in Beziehungen zu Haydn stehen, bei Landon abgedruckt; es ist bedauerlich, daß Landon darauf verzichtet hat, ähnlich geartete Briefe von Straton und von Fries & Co. an Thomson und vor allem die Korrespondenz Griesingers, die er im Auftrage des Komponisten mit Breitkopf & Härtel geführt hat, zu übernehmen<sup>14</sup>. Es tröstet nur wenig, daß Landon eine gesonderte Herausgabe dieser Griesinger-Briefe verspricht<sup>15</sup>. Nicht ganz überzeugend sind die Belege, die Landon für die Unechtheit<sup>16</sup> der Morzin-Briefe an Haydn anführt. Im Gegensatz zu Landons Ausführungen steht in den Briefen Morzins vom 10. 1. 1782 keineswegs, daß Haydn eine Oper *Flora* komponiert habe; es heißt dort lediglich; „*Sein Fürst erhielten von mir ein Schreiben, daß er mir die Oper Flora für einige Wochen überlasse*“. Es ist möglich, wenn auch zur Zeit nicht belegbar, daß hier eine der Opern gemeint ist, die Haydn in sein Eszterházy-Repertoire aufnehmen wollte, daß sie also unter einem anderen Namen zu suchen ist. Die Bitte in dem Schreiben vom 2. 12. 1779 „*Seine Opera Alceste habe ich als Gast seines gnädigen Fürsten in Wien gehört, und würde ich wünschen ein solches italienisches Marionettentheater selber zu besitzen,*“ bleibt allerdings rätselhaft<sup>17</sup>. Die Verwendung des Wortes „Streichquartett“ ist jedoch erst dann als ein Beweis für die Unechtheit der „Morzin-Briefe“ anzusehen, wenn nachgewiesen ist, wann diese Bezeichnung zum ersten Mal benutzt worden ist und daß sie also damals unmöglich angewendet worden sein kann. Inhaltliche Erwägungen allein führen in der Frage der Unechtheit dieser Briefe nicht zum Ziel. Erst nach den noch ausstehenden diplomatischen Untersuchungen des Papiers und des Schreibers, also durch einen Vergleich mit echten Morzin-Briefen, ist hier eine endgültige Klärung zu erwarten.

Landon hat in seiner Ausgabe 70 neue Briefe veröffentlicht und 25 Briefe vervollständigen können. Also schon die große Zahl der neu aufgefundenen Briefe läßt ahnen, welche immense Sucharbeit von H. C. Robbins Landon und seiner Frau Christa geleistet werden mußte; trotzdem sind z. B. die Briefe Haydns an Boccherini<sup>18</sup> und an den Hofkammerrat

11 s. z. B. C. F. Pohl: *Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät*. Wien 1871, S. 23.

12 S. VII. 13 A. Valkó, *Zenetudományi tanulmányok* Bd. VIII, S. 558.

14 Zum großen Teil ist der Briefwechsel Griesingers mit Breitkopf & Härtel bereits veröffentlicht oder berücksichtigt bei Reinhold Bernhard: *Der für die Sünden der Welt gemarterte Jesus. Eine Händel-Partitur aus Joseph Haydns Besitz*. Die Musik XXI/4, Januar 1929, S. 249 ff.; Adolf Sandberger: *Neue Haydniana. I Zu Haydns Briefwechsel*. Peters-Jb. 1933, S. 28–35 und bei Carl Maria Brand: *Die Messen von Joseph Haydn*. Würzburg 1941; im Nachlaß des verstorbenen Dr. Brand befinden sich offenbar die von ihm ehemals angefertigten Kopien der Griesinger-Briefe, die vor dem Krieg noch der Verlag Breitkopf & Härtel in seinem Archiv aufbewahrte.

15 Einleitung S. XXIII.

16 S. VII.

17 vgl. Dénes Bartha-László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*. Budapest 1960, S. 391; H. C. Robbins Landon: *Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterházy Castle*. Haydn-Jahrbuch 1962, S. 111–197, speziell S. 112 ff. und 189 f.

18 Haydns „*Music ist nicht etwa nur bloß in der Mode; nein; man strebt recht mit Wuth darnach; er erhält unablässig Aufträge aus Frankreich, Engelland, Rußland, Holland u. s. w. sowohl von einzelnen Personen, als von Musikalienhändlern; und vielleicht war es ein solche Gelegenheit, durch die der Briefwechsel und die Freundschaft zwischen ihm und den berühmten Boccherini in Spanien entstand.*“ (C. Fr. Cramer: *Magazin der Musik* 2. Jg. 1784, Hamburg, S. 594.)



von Mastiaux in Bonn<sup>19</sup> verschollen geblieben. Landon selbst erwähnt (auf S. V) als Beispiel für die vielen verlorenen Briefe, daß Haydn in dem Schreiben vom 22. 3. 1789 an Eybler bemerkt, er schreibe heute schon den 10. Brief: aber nur dieser eine Brief an Eybler ist davon erhalten geblieben. Landon führt dann weiter aus: „*Several letters were sold by antiquarian booksellers and have since disappeared, and there are several others of which we have only the contents, or extracts. On the other hand, it is highly doubtful if more than a handful of undiscovered letters still exists, and thus the title 'Collected Correspondence' is as justified as is possible in the present circumstances.*“ Trotz Landons eifriger Bemühungen sind ihm folgende bereits veröffentlichte, erwähnte oder seit 1959 aufgetauchte Briefe unbekannt geblieben:

(Bei der Wiedergabe der Texte wurde die originale Orthographie beibehalten, in den beiden im Autograph, bzw. Original vorliegenden Briefen Nr. 2 und 11 auch die Zeileneinteilung. Worte und Silben, die in Antiqua geschrieben wurden, werden kursiv, abkürzende Schlußschnörkel bei einzelnen Worten als volle Silben wiedergeben. Die kleinen Striche unter hochgestellten Buchstaben sind aus drucktechnischen Gründen weggelassen worden. Ergänzungen stehen in eckigen, Kommentare in runden Klammern.)

1. Befehl-Schreiben des Capel-Meisters an *Melchior* Griebler Bassisten und Violinisten aus Wienn den 4<sup>ten</sup> Merzen 762.

Wohl Edler  
Gehrter Herr

Nachdeme des Fürsten Durchlaucht den vorigen ganzen Sommer dahier gewesen, folglich des Herrn seine Dienste leistung nur in der dortigen *Chor-Musique* bestanden, als wolle nun hochdieselbe zu dero *Cammer-Musique* dem Herrn, Lauth hinaus gegebener *convention*, dahier Er brauchen, und also habe den befehl erhalten dem Hr<sup>n</sup> zu schreiben, das derselbe nach empfang des Brieffes, sich hieher verfügen, auch auf etliche monath |: das ist zu verstehen, so lang bis die hohe Herrschaft nach Eisenstadt wird abgehen :| mit *quartier*, und Kost versehen solle.

Welches zu folge des mir ertheilten befehls hiemit berichte, und verbleibe  
des Hr<sup>n</sup>

Bereitwilligster diener  
Heydn Capell-  
Meister.

Wienn den 4<sup>ten</sup> Merzen 762.

2. *An heute zu Ende gesezten Dato und Jahr ist auf Genemhaltung S.<sup>r</sup> Durchlaucht des Heiligen Römischen Reichsfürsten und Herrn Herrn Nicolai Eszterházy v. Gallantha, ErbGrafens zu Forchtenstein, Ritter des Goldenen Vlieses, Comendeur des millitarischen Maria Theresia Ordens, Ihrer Kays. Königl. und Apostolischen Maitt: Camerers und würcklichen geheimen Raths, Generalld Feldmarschals, Obrist und Inhabers eines Hung. Regiments zu Fuß, Capitaine der Hungarischen Adelichen Leib-Garde, wie auch der Oedenburger Gespanschaft würcklicher Erb und OberGespäns mit dem als Officier anzusehenden Capelmeister Herrn Joseph Haydn folgender Contract geschlossen worden.*

<sup>19</sup> Herr Hofkammerrath von Mastiaux „besitzt einen grossen Vorrath an guten Musicalien, und so viel Instrumente, daß er fast ein vollständiges Orchester damit etabliren kann. Jeder Musiker ist sein Freund, ist ihm willkommen. Von Joseph Haiden ist er ein Anbeter und wechselt mit ihm Briefe.“ [Neefe:] *Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn* . . . in C. Fr. Cramers Magazin der Musik 1. Jg. 1783, Hamburg, S. 389.

*Primo:* Solle Herr *Haydn* einen auferbaulichen Christlichen Gott gefälligen Lebenswandel führen

*Secundo:* Wird Herr *Capell*-Meister seine *Subalternen* jederzeit mit aller güte und Glimpflichkeit *tractiren*.

*Tertio.* Solle Herr *Contrahent* aller Orthen, und zu allen zeiten wo, wozu, und wann es S.<sup>r</sup> Durchlaucht gefahlen wird, sich allenthalben in der *Musique* nach seiner Arth und Gattung gebrauchen zu lassen verbunden seyn.

*Quarto:* Solle Herr *Contrahent* ohne besonderer Erlaubnus S.<sup>r</sup> Durchlaucht seinen Dienst nicht verabsaumen, noch von dem Orth, wo S.<sup>e</sup> Durchlaucht die *Musique* haben, sich entfernen

*Quinto:* Wird beyden *Contrahirenden* Theilen eine wechselseithige viertljährige Aufkündigung vorbehalten.

*Sexto:* Wird Herr *Capell*-Meister alle zwey Jahr einen Winter und einen Sommer *Uniform* wechselweis nach beliebigen S.<sup>r</sup> Durchlaucht überkomen, und weithers nachstehende *Coveation*, ausser dieser aber sonst Nichts weder in Geld noch in *Natura* zu empfangen haben, und zwar

Alß CapellMeister

In Baaren	—	—	—		782 f 30 X. <sup>r</sup>
Officier Weine in <i>Eszterház</i>				—	9 Emer
gutes authentisches Breñholtz in <i>Eszterház</i>					6 Klafter

Alß Organista

Waitzen	—	—	—	4	} Metzen
Kohrn	—	—	—	12	
Greißl	—	—	—	<sup>3</sup> / <sub>4</sub>	
Rintfleisch	—	—	—	300.	} Pfundt
Saltz	—	—	—	50.	
Schmaltz	—	—	—	30.	
Kertzen	—	—	—	36.	
Weine	—	—	—	9	} Emer
Krauth und Rüben	—	—	—	1	
zusammen	—				
Schwein	—	—	—	1	} Stuck
gutes Brennholz	—	—	—	6	} Klafter

dann auf 2 Pferd die benöthigte *fourage*.

Schließlichen seynd zwey gleichlautende *Exemplaria* dieses *Contracts* errichtet, und gefertigter gegen ein ander ausgewechslet worden, und werden dahero alle vorhinige *Acselationes*, *Conventiones*, und *Contracte* hiemit *Cassiret*. Schloß *Eszterház* den 1<sup>ten</sup> Jenner 779.

*Josephus Haydn mpria*

Mit obigem Deputat und denen 100 f. welche letzteren zwar hieroben nicht mitbegriefen, doch eben in Eisenstadt ausgezahlet werden, hat es die Bewandtnus, daß ich, wann ich in Eisenstadt nicht selbst die Orgel schlagen kann, davon einen eigenen *Organisten* aufsuchen, und unterhalten, aber bezahlen müsse.

*Josephus Haydn mpria*



(Nur die beiden Unterschriften sind Autograph, der Text ist von einem Kopisten geschrieben.)

3. [Einlage in dem Brief vom 18. 10. 1781 an Artaria]

In etwelchen Tügen werde ich 3 andere [Lieder] übersenden, und so fort trachten die noch übrigen baldigst einzuhändigen: wegen der *Dedication* müssen Eu. Edelg. 10 oder 12 Tage noch warten, indem ich zu Ende dieses Monaths selbst auf 6 Wochen nach Wienn komme: ich schreibe eben neue *quartetten*, und sind deren 4 schon fertig und eben diese haben mich in etwas aufgehalten.

4. [Brief an Artaria, datiert Estoras, den 23.<sup>te</sup> Nov. 781]

Ein langer und seltsam abgefaßter Brief („A long and quaintly-expressed letter“). Original verschollen.

5. [Zusatz zu dem Brief an Artaria vom 2. 8. 1787]

Auf e beil. Zettel v anderer Hand ist d. Ordng. 1 in C 2 in G 3 in Es 4 in B 5 in D 6 in A (Diese Reihenfolge entspricht der endgültigen Ordnung des Artaria-Druckes der Pariser Sinfonien.)

6. [Brief an Artaria]

Estoras 29 Aug. 1788. [Inhaltsangabe:] Er bittet das Freyle von Käsger [??] 2 Arien aus dem *Oratorio* mitzuteilen.

7. [Vertrag mit Artaria vom 13. Juni 1790] Original verschollen.

8. [Billet Nicolaus Simrocks an Jos. Haydn vom 20. Oct. 1797] Nehmen Sie Schätzbarer Mann dies Exempl. gütig auf, es soll Sie nur von der vollkommenen Ergebenheit überzeugen womit ich unveränderlich bin  
N.[icolaus] S.[imrock]

9. [Brief an Artaria vom 6. Oct. 1800] Original verschollen.

10. [Betrifft Gehaltserhöhung des Tomasini]

In Rücksicht der gegenwärtigen Theurung der Lebensbedürfnissen werden dem *Supplicanten* zu seinem dermaligen Gehalt annoch jährlich *Einhundert Fünfzig* Gulden als eine Zulage in Gnaden *resolviret*. Wien, am 7<sup>ten</sup> December 801.

Nicolaus Fürst Esterházy mpria

11. [Brief an Herrn von Kotzebue]

VerEhrungswürdigster Herr von Kotzebue.

Schon seit vielen meiner Jüngern Jahren war stets mein heisser Wunsch etwas von Ihrer erhabnen *Poesie* in *Music* setzen zu können da ich nun aber ein 70<sup>zig</sup> jähriger im̄er kräncklicher alter Knabe bin, und derowegen mich nicht getraue mit jenen mir angezeigten grossen Meistern in einen *Musicalischen* Wettstreit einzulassen |: in welchen ich sehr leicht unterliegen könnte :| so muß ich leyder diesen meinen wunsch gänzlich entsagen, und Sie Edler Mann um Vergebung bitten, daß ich Ihnen hierinfals nicht dienen kan indessen bin ich mit vorzüglichster Hochachtung

Ihr  
gehorsamster Diener

Wienn den 24<sup>ten</sup>: Februar 802

Joseph Haydn pria

12. Über nebenliegende Bitschriften der *Discantistin* Barbara Pilhoferin, des zweiten Chor-Bassisten Johann Bader, dann der Magdalena und Josepha *Schöringer*, werden der Pilhoferin zu ihrem dermaligen Gehalt annoch jährlich fünfzig Gulden, dem Bader jährlich

fünf und zwanzig Gulden, und denen *Schöringerischen* Töchtern Magdalena und Josepha einer Jedweden fünf und zwanzig Gulden jährlich als eine Zulage in Gnaden *resolviret*, und bei meiner G[ene]ral Kasse zahlbar angewiesen.

Eisenstadt am 18<sup>mo</sup> 9ber 803.

exp. F Esterhazy mpria

(Haydns Gutachten steht bei Landon auf S. 221 und bei Valkó auf S. 624.)

13. *Ihro Hochfürstliche Durchlaucht!*

Der Unterzeichnete lebte schon lange in der angenehmen Hofnung, von der Güte seines Fürsten eine Zulage zu erhalten, und er schmeichelt sich auch, daß es ihm nicht abgeschlagen wird, wann er itzt mit größter Ergebenheit schriftlich darum bittet. Die Rechtfertigung dieser Bitte ist seine eigene Uiberzeugung, daß er unter der Zeit seiner Dienstjahre jede Schuldigkeit auf das genaueste erfüllte, und in den zwey Jahren seines Hierseyns sich selbst nach den Zeugnisse des Herrn Kapellmeisters Haydn im musikalischen Satze viel gebildet habe, daß er besonders durch die im verflossenen Jahre verfertigte Kantate, einer Meße, *Clavier-Sonaten*, und andern kleinen Arbeiten, wie auch der Instrumentirung mehrerer, vorher ohne Begleitung der Harmonie gewesener Meßen beinahe immer beschäftigt gewesen. Wie schwer es ist, mit dem ersten Gehalte auch in der itzigen Zeit auszukomen zeigt nicht allein, die immer wachsende Theurung, sondern auch jede Gelegenheit, wañ ein neues Mitglied in *Euer Durchlaucht* Dienste zu kommen sucht. Da Unterzeichneter nebst diesen angeführten Gründen, selbst in der *Composition* hier ohne allen Nebenverdiensten ist, so hofft er mit eben der Zuversicht die Erfüllung seiner Bitte, mit der in aller Ehrfurcht ist

*Euer Hochfürstlich Durchlaucht*  
unterthänigst gehorsamster  
Johann Fuchs  
VKapellmeister

20. Apr. 804

(Haydns Befürwortung dieses Gesuches steht bei Landon auf S. 227 und bei Valkó auf S. 627.)

14. [Brief an das Conservatoire in Paris]

Vienne, le 6 mars 1806.

Messieurs,

M. Chérubini, en me remettant la médaille que vous m'avez envoyée, a été témoin de la vive satisfaction avec laquelle je l'ai reçue. La lettre dont elle étoit [!] accompagnée, en m'apprenant, avec des expressions flatteuses pour moi, que les membres du Conservatoire de France me regardent désormais comme leur collègue, a mis le comble à mes souhaits.

Je vous prie, Messieurs, de recevoir mes remercimens, et de les faire agréer aux membres du Conservatoire, au nom desquels vous avez eu la bonté de m'écrire; ajoutez-leur que tant qu'Haydn vivra, il portera dans son coeur le souvenir de l'intérêt et de la considération qu'ils lui témoignés.

J'ai l'honneur de vous saluer, Messieurs,  
Signé Joseph Haydn.

(Dieser Brief wurde von Cherubini nach seiner Rückkehr dem Pariser Conservatoire überbracht und von Landon auf S. 238 unvollständig wiedergegeben.)



Nr. des Briefes	Besitzernachweis	Veröffentlicht, bzw. erwähnt in	Benutzte Quelle
1.	Nationalbibliothek Széchényi, Budapest	Valkó (s. Fußnote 6), Bd. VIII, S. 536	Akteneintragungen
2.	Dr. Paul Esterházy	<i>Joseph Haydn und seine Zeit. Ausstellung Schloss Petronell Niederösterreich 1959</i> , Wien 1959, Faks. 8	Faksimile
3.	ehemals Artaria	Abschrift in Jahns Nachlaß* (Deutsche Staatsbibliothek Berlin)	Abschrift in Jahns Nachlaß
4.	ehemals Artaria	<i>An Illustrated Catalogue . . .</i> (s. Fußnote 37), London 1909, S. 318	Londoner Ausstellungskatalog
5.	ehemals Artaria	Abschrift in Jahns Nachlaß	Abschrift in Jahns Nachlaß
6.	ehemals Artaria	Abschrift in Jahns Nachlaß	Abschrift in Jahns Nachlaß
7.	ehemals Artaria	<i>An Illustrated Catalogue . . .</i> London 1909, S. 318	Londoner Ausstellungskatalog
8.	?	Alfred Chr. Kalischer: <i>Ein Kopierbuch der Simrock'schen Musikhandlung in Bonn vom Jahre 1797</i> . Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 4. Jg. 1902/03, S. 536	Kalischer
9.	ehemals Artaria	<i>An Illustrated Catalogue . . .</i> London 1909, S. 318	Londoner Ausstellungskatalog
10.	Nationalbibliothek Széchényi, Budapest	Valkó, Bd. VIII, S. 615	Akteneintragungen
11.	Zentrales Historisches Staatsarchiv, Moskau	Sovetskaja Muzyka, 1960, Heft 5, S. 81—82 mit Faksimile	Faksimile
12.	Nationalbibliothek Széchényi, Budapest	Valkó Bd. VIII, S. 624	Akteneintragungen
13.	Nationalbibliothek Széchényi, Budapest	Valkó Bd. VIII, S. 627	Akteneintragungen
14.	?	<i>Mercure de France, littéraire et politique</i> . Bd. 24 Paris 1806, S. 25; ferner Fr. Lesure: <i>Haydn en France. Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns Budapest 1959</i> . (ersch. 1961), S. 80.	<i>Mercure de France</i> .

Einige Lesefehler sind bei Landon stehengeblieben. So muß es in dem Schreiben Haydns an Artaria vom 23. 6. 1787 „*Fi — lius*“ statt „*Fr — lim*“ heißen<sup>20</sup>. Da in Artarias Druckausgabe der Sieben Worte (Orchesterfassung) an dieser Stelle eine Stichkorrektur vorgenommen worden ist, besteht kein Zweifel mehr wegen dieser Berichtigung. — Nohl<sup>21</sup> gibt Haydns Brief vom 18. 10. 1781 wie folgt wieder: „P. T.: in gröster Eyle mache ich Ihnen zu wissen,

\* Diese Abschriften werden im Versteigerungskatalog: *Otto Jahn's Musikalische Bibliothek und Musikalien-Sammlung*, Bonn 1869 unter der Nummer 280 angeführt: „*Joseph Haydn's Briefe. 63 Briefe und Billete in authentischer Abschrift. Größtentheils noch nicht publicirt.*“ Diese Abschriften werden wieder in dem Auktionskatalog von Kubasta & Voigt (Wien 28. 4. 1884): *Verzeichniß der Bücher- und Musikalien-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Dr. Franz Gehring* auf S. 65 unter der Nummer 2262 angeboten: „*Haydn, Abschriften von 60 Briefen Jos. Haydn's, zumeist an d. Kunsthandlung Artaria & Co in Wien gerichtet. 4.*“ Diese Abschriften werden jetzt in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin unter der Signatur Mus. ms. theor. 344 aufbewahrt.

<sup>20</sup> Vgl. den Kritischen Bericht zur Haydn-Gesamtausgabe, Reihe IV.

<sup>21</sup> *Musiker-Briefe* 2. Aufl. Leipzig 1873, S. LIII.

daß ich künftigen Montag die Correctur samt 6 neuen Liedern übermachen werde: eine kleine vorige und die dermahlige Bearbeitung 6 neuer quartette so in 3 Wochen fertig seyn werden, hielt mich von den Liedern ab“. In Landons Übersetzung heißt es<sup>22</sup>: „Sir, In great haste I inform you that next Monday I shall send you the proofs together with 6 new *Lieder*. Some small matters, and the 6 new Quartets which must be ready in 3 weeks, kept me from the *Lieder*.“ In Wirklichkeit heißt es<sup>23</sup>: „P:T: in gröster Eyle mache ich Ihnen zu wissen, daß ich künftigen Montag die *correctur* samt 6 neuen Liedern übermachen werde, eine kleine reise und die dermahlige bearbeitung 6 neuer *quartette* so in 3 wochen fertig seyn werden, hielten mich<sup>24</sup> von den Liedern ab.“ — Die von Haydn sehr dick durchgestrichene Zeile am Schluß seines Briefes vom 2. 1. 1802 an Thomson, den Edinburger Verleger der Schottischen Lieder, übersetzt Landon:<sup>25</sup> „*To tell you the truth, I am proud of this work.*“ Wenn Haydn dies tatsächlich geschrieben hätte, aus welchem Anlaß hätte er dann diese Zeile ausgestrichen? Eine solche Aussage schmeichelt doch dem Edinburger Verleger. Haydn hatte etwas ganz anderes geschrieben, nämlich<sup>26</sup>: „*ma perdere la verità sono stanco di questo lavoro*“. Landon hätte also übersetzen müssen: „*To tell you the truth, I am tired about this work*“. Diese Richtigstellung ist aber schon deshalb von Bedeutung, da Landon selbst in seiner Einleitung<sup>27</sup> auf den von ihm aufgefundenen Brief Haydns vom 3. April 1803 an Neukomm aufmerksam macht und die Frage nach den Helfern Haydns bei der Bearbeitung der Schottischen Lieder aufwirft<sup>28</sup>. Wie wir aus einem Brief Griesingers an Breitkopf vom 20. 1. 1801 wissen<sup>29</sup>, wollte Haydn im Jahre 1802 mit der Bearbeitung der Schottischen Lieder aufhören. Dieser gestrichene Satz in dem Brief an Thomson vom 2. 1. 1802 bezeichnet vielleicht den Wendepunkt, von dem ab möglicherweise sein Schüler Neukomm bei der Bearbeitung der Schottischen Lieder behilflich war. Dies wäre dann eventuell auch die Erklärung dafür, daß Haydn trotz seines Verdrusses wegen dieser Bearbeitungen bereits etwa eine Woche später an Thomson 10 weitere Lieder schicken konnte: in dem dazugehörigen Begleitbrief schreibt nun Haydn — vermutlich um vielleicht auftauchenden Schwierigkeiten wegen des durchgestrichenen Satzes in dem vorangegangenen Brief vorwegzukommen — als Nachsatz „*mi vanto di questo lavoro*“ (bei Landon S. 199).

Landon übersetzt die originalen Texte häufig recht frei, trifft aber den Sinn und den Stil Haydns im allgemeinen sehr gut. Vereinzelt gibt er bei schwer zu übertragenden Einzelausdrücken ergänzend das originale Wort in Parenthese an. Bei Haydns Brief vom 5. 12. 1801 an Thomson wäre es wünschenswert gewesen, wenn er bei seiner Übersetzung „*I now send you the rest of the songs . . .*“ ebenfalls das originale Wort für *songs* ergänzt hätte, da Karl Geiringer dies so überträgt<sup>30</sup>: „*I am hereby sending you the rest of the Trios . . .*“ und darauf hinweist, daß Haydn bei der Vertonung nur die Melodie ohne den Text bei seiner Bearbeitung der Schottischen Lieder zugrunde legen konnte.

Die Kommentierung der Texte hat Landon dankenswerterweise kurz, instruktiv und sachgerecht gehalten. Der Hinweis auf S. 21 „*Carl Ditters von Dittersdorf . . . was a*

<sup>22</sup> S. 32.

<sup>23</sup> Nach dem Autograph im Kestner Museum, Hannover.

<sup>24</sup> Original: *nich*.

<sup>25</sup> S. 98.

<sup>26</sup> Mr. Alan Tyson machte mich freundschaftlicherweise zuerst darauf aufmerksam.

<sup>27</sup> S. XXIV f.

<sup>28</sup> S. 216. Rochlitz schreibt über die Beteiligung Neukomms: „*Ueber seine letzten Arbeiten, besonders die Jahreszeiten, besprach sich H.[aydn] mit ihm [Neukomm], nicht wie mit einem Schüler, sondern wie mit einem treuen Kunst- und Haus-Freunde; und mehreres Kleinere, was Vater H. um diese Zeit aufgetragen wurde, was ihm weniger zu Sinne war und von grössern Werken abgezogen hätte, überliess er N.'n auch wol ganz, und that nur etwa hin und wieder noch etwas von seinem Eigenen dazu — wie dies z. B. besonders mit der, oft sehr schwierigen und häkelichen, harmonischen Bearbeitung der bekannten, reichen Sammlungen alter und nicht-alter schottischer, irischer und englischer Balladen, Volkslieder etc. der Fall war. Da dies H. so wenig zum Nachtheil gereicht, als Rubens' und andern grossen Malern älterer Zeit, die ein Gleiches thaten; N.'n aber zur Ehre: so darf es wol unverholen gemeldet werden.*“ (AmZ XV. Jg. 1813, S. 233 f.)

<sup>29</sup> C. M. Brand: *Die Messen von Joseph Haydn*, S. 451.

<sup>30</sup> *Haydn and the Folksong of the British Isles*. Musical Quarterly 1949, S. 179–208; speziell S. 185.



*celebrated and prolific composer*“ dürfte sich wohl für den Benutzer dieser Briefausgabe erübrigen. Die Ansicht Neukomms, Haydn sei bei der Rückkehr von seiner zweiten Londoner Reise über Passau gekommen, ist jetzt aufzugeben. Haydn ist über Hamburg nach Dresden und von dort sicherlich direkt über Prag nach Wien gereist. Haydn dürfte, wie bereits Pohl bemerkt hat<sup>31</sup>, die Friebertsche Bearbeitung 1794 bei seiner Fahrt nach London in Passau kennengelernt haben. Das Datum des Briefes von Jerningham an Forster lese ich als „August 24<sup>th</sup> 1781“ (ich gebe jedoch zu, daß am Ende die Zahl 1 der Zahl 7 sehr ähnelt und die Lesung 1787 möglich ist). Dieser Brief würde damit an den Anfang von Forsters Verbindung mit Haydn rücken. Der Claviermeister Fuchs im Brief des Fürsten Esterházy an Haydn vom 2. 6. 1801 ist nicht mit Johann Nepomuk Fuchs identisch, sondern es handelt sich dabei um Johann Georg Fuchs<sup>32</sup> (s. S. 359, Stichwort Fuchs), auf S. 182 wäre also eine erläuternde Fußnote angebracht gewesen. Ergänzend zu dem Kommentar auf S. 55 (Fußnote 1) wäre jetzt auch Alan Tysons einleuchtende Erklärung heranzuziehen<sup>33</sup>.

Bei folgenden Briefen sind als Vorbesitzer zu ergänzen:

5. 4. 1789 Caroline Pichler (geb. von Greiner) → Goethe → Goethe- und Schillerarchiv, Weimar<sup>34</sup>  
 11. 1. 1794 J. Weigls Enkel, Wien<sup>35</sup>  
 28. 8. 1802 Haydn-Museum, Wien<sup>36</sup>, vorher wahrscheinlich J. Ludwig<sup>37</sup>

Nach den Aufzeichnungen aus dem Jahn-Nachlaß waren wahrscheinlich die folgenden Briefe noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz Artarias:

25. 2. 1780	1. 3. 1784	7. 3. 1787
c. 25. 8. 1782	20. 11. 1784	2. 5. 1787
29. 9. 1782	10. 12. 1785	10. 8. 1788
20. 10. 1782	14. 2. 1787	17. 8. 1788
8. 4. 1783	27. 2. 1787	22. 9. 1788
18. 6. 1783		17. 8. 1805 <sup>38</sup>

Der Brief vom 20. 3. 1783 ist bei Stargardt 1961<sup>39</sup> versteigert worden und ist jetzt im Besitz von Dr. Grumbacher, Basel; das Schreiben vom 30. 7. 1802 gehört dem Dommusikarchiv in Salzburg<sup>40</sup>. Cantor F. Friedrich hat den Brief vom 1. 11. 1803 sicherlich nur in einem der vielfach vorhandenen Faksimiles besessen. (Das Musikhistorische Museum in Stockholm hatte lange Zeit das Faksimile dieses Briefes für ein Original gehalten<sup>41</sup> und die Stadtbibliothek in Leipzig nahm das gleiche bis vor kurzem an.) Landons Bemerkung „ditto“ beim Brief vom May 1804 Burney (richtiger wohl an Salomon), bezieht sich nicht auf die Angaben beim Brief vom May (?) 1804 an Karner, sondern an Hammersley<sup>42</sup>.

<sup>31</sup> *Joseph Haydn*. 2. Bd. Leipzig 1882, S. 217.

<sup>32</sup> Siehe C. M. Brand a. a. O. S. 319.

<sup>33</sup> *Haydn and two stolen Trios*. The Music Review Vol. XXII, 1961, S. 25 f.

<sup>34</sup> August Sauer: *Goethe und Österreich. Briefe mit Erläuterungen*. 2. Theil. Weimar 1904, S. 255 ff. und Caroline Pichler: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben 1769—1843* hrsg. v. Emil Karl Blümml. München 1914 1. Bd. S. 628.

<sup>35</sup> *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Wien 1892. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn*. Wien 1892 S. 248 Nr. 74.

<sup>36</sup> Ferdinand Scherber: *Das Haydn-Museum in Wien*. Die Musik 31. Bd., 8. Jg. 3. Quartalbd., S. 258.

<sup>37</sup> *An Illustrated Catalogue of the Music Loan Exhibition . . . by the Worshipful Company of Musicians at Fishmongers' Hall June and July, 1904*. London Novello 1909, S. 318.

<sup>38</sup> ebenda.

<sup>39</sup> Kat. 554 Nr. 86.

<sup>40</sup> Constantin Schneider: *Führer durch die Musikausstellung im Salzburger Dom Juni bis September 1928*, S. 28 Nr. 324. Dieser Brief ist auch jetzt noch im Dommusikarchiv.

<sup>41</sup> C. F. Hennerberg: *Schwedische Haydn-Handschriften in Haydn-Zentenarfeier*. III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft Wien, 25. bis 29. Mai 1909, Wien-Leipzig 1909, S. 429 f. Die Geschichte dieses Briefes ist überhaupt etwas merkwürdig und undurchsichtig.

<sup>42</sup> S. 343.

In Faksimiles liegen durch Valkós Veröffentlichung<sup>43</sup> jetzt auch folgende Briefe vor:

29. 4. 1773	Oct. od. Nov. 1800	3. 5. 1806
6. 7. 1776	[7. 12. 1801]	[Dez. 1806]
31. 7. 1790	14. 6. 1802	22. 12. 1808

ferner der Brief des Fürsten Esterházy an Haydn vom 28. (bei Landon 26.) 9. 1801.

Außerdem sind auch von folgenden Briefen Haydns Faksimiles vorhanden:

23. 1. 1790 bei K. Geiringer: *Joseph Haydn*, Potsdam 1932, S. 98 und MGG Artikel *Haydn*.
20. 6. 1790 bei R. Tenschert: *Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern*, Mannheim 1959.
23. 11. 1793 bei R. Petzoldt: *Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern*, Leipzig 1959 Nr. 80 (Teilphotographie).
28. 4. 1801 bei [K. Geigy-Hagenbach:] *Nachtrag III zur Autographen-Sammlung von K. Geigy-Hagenbach*, Basel 1933. (Ebenda ist auf S. 227 auch ein Auszug des Briefes vom 3. 8. 1800 abgedruckt.)
6. 12. 1802 in *Revue Musicale Mensuelle. Bulletin de la Société Française des Amis de la Musique (S.I.M.)*, Paris 1910.
28. 9. 1804 bei K. Benyovsky: *J. N. Hummel*, Preßburg 1934, Tafel 4 (u. S. 55) sowie bei J. Klampfer: *Joseph Haydn und die Haydn-Gedenkstätten in Eisenstadt*, Wien 1959 (Österreich-Reihe Bd. 69/70).

An weiteren einzelnen Bemerkungen sind noch anzuführen: Haydns Brief vom 10. 8. 1801 ist bereits in der AmZ 3. Jg., S. 867—868 veröffentlicht und beim Schreiben Haydns vom 22. 9. 1802 fehlt der Hinweis auf den Aufsatz *Ein Brief von Joseph Haydn* in der AmZ 1844, 46. Jg., S. 145—148, der über die Vorgeschichte dieses Briefes Auskunft gibt. Der Applausus-Brief liegt jetzt auch in der Österr. Musikzeitschr. (14 Jg. 1959, S. 14—16) vor.— Haydns Schreiben vom 3. 3. 1803 ist sicherlich nicht an J. J. Knecht, sondern an den Breslauer Verleger Barth gerichtet gewesen, was nicht nur aus dem Inhalt, sondern auch aus der Vorrede der Musikalischen Blumenlese<sup>44</sup> hervorgeht. Haydns Brief an die Petersburger Philharmonie vom 28. 7. 1808 wurde 1959 in einem Druckabzug (?) in der Moskauer Haydn-Ausstellung gezeigt<sup>45</sup>. Der Schreiber der Urkunde über die Abtretung der ersten sechs Londoner Sinfonien vom 13. 8. 1795 ist Salomon<sup>46</sup>.

Einige aufgefallene sinnentstellende Druckfehler seien hier noch angeführt: S. 320 muß der Besitzer des Briefes vom 18. 10. 1781 Kestner- (statt Kästner) Museum heißen, S. 338 Bayreuther statt Bayrenther Musikantiquariat, S. 351 bei Hummel: 28. Sept. statt 8. Sept. 1804, S. 352 bei Traeg: 8 Mar 1789 statt 1759. Im General Index gehört die Angabe 240n. nicht zu J. J., sondern zu Joh. Nep. Hummel. Jermingham schreibt sich in den Originalen „Jerningham“, der Name fehlt im General-Index unter dem Buchstaben J und wird statt dessen als Germingham geführt.

Abschließend darf noch einmal darauf hingewiesen werden, daß trotz der hier vorgebrachten Einwände, Verbesserungen und Ergänzungen die Landon-Ausgabe von Haydns Briefen und Tagebüchern eine notwendige und begrüßenswerte Publikation ist, die aber zugleich den Wunsch nach einer kritischen Ausgabe der Haydn-Briefe in ihrer Originalgestalt wach werden läßt, eine Veröffentlichung, die mit anderen und zum Teil erheblich größeren Schwierigkeiten, nämlich mit denen der originalgetreuen Orthographie und der Wiedergabe der verbesserten und verschiedenen Lesarten, fertig werden müßte.

<sup>43</sup> a. a. O. Bd. VIII, Budapest 1960.

<sup>44</sup> 2. Jg. H. 4 (Nachwort auf der letzten Seite) hrsg. von Barth, Breslau 1803

<sup>45</sup> *Joseph Haydn [1732—1809] Ausstellung des Kultusministeriums der UdSSR und des Zentralstaatlichen Museums der Musikwissenschaft mit Namen Glinka* (in russischer Sprache). Moskau 1959.

<sup>46</sup> H. Unverricht: *Die Simrock-Drucke von Haydns Londoner Sinfonien in Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes II. Festschrift zum 60. Geburtstag von K. G. Fellerer*. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Bd. 52) hrsg. von H. Drur, K. W. Niemöller und W. D. Thoene, S. 239 f.



## *Die vierte Tagung der nordischen Musikforscher Stockholm-Upsala, August 1962*

VON SÖREN SÖRENSEN, AARHUS

Eine Zusammenarbeit der nordischen Musikforscher in wissenschaftlichen Tagungen hat sich ganz von selbst in dem Maße entwickelt, in dem die Musikwissenschaft als Fach an den nordischen Universitäten allmählich Fuß gefaßt hat; das erste Ordinariat wurde 1926 in Kopenhagen errichtet, dann folgten 1946 Aarhus, 1947 Upsala, 1954 ein zweites Ordinariat in Kopenhagen, 1957 Oslo und schließlich Helsinki und Åbo 1957 und 1961, nachdem man nach der Jahrhundertwende an den meisten dieser Hochschulen einen musikgeschichtlichen Unterricht mehr privater Art begonnen hatte.

Die Initiative zur Abhaltung nordischer Musikforschertagungen ergriffen kurz nach dem zweiten Weltkrieg Jens Peter Larsen (Kopenhagen), Carl-Allan Moberg (Upsala) und Olav Gurvin (Oslo). Die erste Tagung fand 1948 in Oslo statt; darauf folgten Tagungen in Stockholm-Upsala 1954 und in Kopenhagen 1958. Im August 1962 fand die vierte nordische Tagung, wiederum in Stockholm-Upsala, diesmal in Verbindung mit dem sechsten internationalen Kongreß der AIBM, statt.

Etwa 70 Musikwissenschaftler aus Schweden, Norwegen, Dänemark und Finnland nahmen an der Tagung teil, die von Professor Ingmar Bengtsson (Upsala) geleitet wurde. Die Zusammenarbeit mit dem AIBM-Kongreß beschränkte sich weitgehend auf organisatorische Einzelheiten und offizielle Anlässe, so auf die Empfänge der Universität und der Stadt Upsala, wie auch beide Kongresse einer Aufführung der Haydn-Oper *L'infedeltà delusa* im historischen Drottningholm-Theater bei Stockholm beiwohnten.

Die nordische Musikwissenschaftlertagung war diesmal auf drei Hauptthemen konzentriert:

1. Hauptlinien in der nordischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts.
2. Das musikalische Formenstudium — methodologische, terminologische und pädagogische Probleme.
3. Die nordische Nationalromantik und ihre Voraussetzungen.

Hauptthema I wurde von Jens Peter Larsen (Kopenhagen) geleitet. Die Einleitungsvorlesungen waren folgende:

Bo Lundgren (Lund) sprach zum Thema *Welche Möglichkeiten kirchenmusikalischer Ausführung existierten im letzten Teil des 17. Jahrhunderts im Norden, und was wissen wir über das Repertoire?* Der Redner machte auf noch unerforschtes Quellenmaterial aufmerksam, und von seinen eigenen Geist-Studien ausgehend verweilte er besonders bei dem Material der deutschen Kirche in Stockholm aus der Zeit, als Gustaf Düben Organist war. Søren Sørensen (Aarhus) las über *Stilistische Voraussetzungen der nordischen Kantatenkomponisten* und wies die enge stilistische Verbindung zwischen Monteverdis venezianischen kirchenmusikalischen Werken und dem Kantatenstil Buxtehudes nach, wobei anzunehmen sei, die Vermittlung sei durch die Danziger Komponisten, vor allem Kaspar Förster jun., zustande gekommen. Den dritten Einführungsvortrag hielt Gunnar Larsson (Upsala) über *Kirchenmusik und Stilverbindungen des Ostseebereichs im 17. Jahrhundert*, und er gab auf Grund umfassender Archivstudien sozusagen eine kleine kirchenmusikalische Geographie mit einem Nachweis, in wie hohem Grade es möglich sei, zwischen den Städten im alten hanseatischen Raum Verbindungslinien aufzuzeigen. An der Debatte im Rahmen des ersten Hauptthemas nahmen außer den einführenden Referenten Carl Allan Moberg (Upsala) und Olav Gurvin (Oslo) teil.

Als Fortsetzung des ersten Hauptthemas folgten drei Vorträge, in denen neue Untersuchungen zu Themen aus dem 17.—18. Jahrhundert vorgetragen wurden. Bjørn Hjelm-

borg (Kopenhagen) las über das Thema *Die venezianische Aria in den 1630er und 1640er Jahren*, und im Anschluß an den Vortrag brachte Opernsänger Uno Ebrelius einige der betreffenden (ungedruckten) Arien früh-venezianischer Opernkomponisten zu Gehör. Zwei junge Musikwissenschaftler gaben die wichtigsten Ergebnisse ihrer Spezialabhandlungen zur Erlangung ihres Universitätsgrades (der deutschen Dissertation entsprechend) bekannt: Bodil Ellerup (Aarhus) berichtete über *Marc-Antoine Charpentiers Oratorien* und Niels Karl Nielsen (Kopenhagen) über *Händels Orgelkonzerte*.

Hauptthema II wurde von Olav Gurvin (Oslo) geleitet. Die vier einführenden Vorträge waren: Ingmar Bengtsson (Upsala): *Einige Gesichtspunkte zum Begriff der musikalischen Form und Struktur*; der Redner vermißte eine klare Terminologie in der Musikwissenschaft und trat für eine Unterscheidung zwischen der „Handwerkslehre“ mit ihren technologischen Vorschriften und der eigentlichen Musiktheorie ein, unter der musikalische Wissenschaftstheorie zu verstehen sei. Er schlug auch vor, den Terminus *Formenlehre* durch die Bezeichnung *Strukturanalyse* zu ersetzen. Nils-Eric Ringbom (Helsinki) sprach über *Methodologische Unterscheidungen im Formenstudium* und betonte die theoretische Unterscheidung zwischen dem Begriff *Funktion* (Ausdruck des bewußten Gedanken- und Willensaktes) und dem Begriff *Ausdruck* (dem spontanen, individuellen Ausdruckscharakter); dadurch werde es möglich, zwischen dem Analysierbaren und dem nur Deutbaren in der Musik eine Grenze zu ziehen.

Jens Peter Larsen (Kopenhagen) sprach über die *Formenlehre und Musikgeschichte* und verweilte besonders bei der barocken Fugenform und der Sonatenform der Wiener Klassik, die ihm beide in der traditionellen Musikgeschichtsschreibung allzu eng schematisiert schienen. Es wurde nachgewiesen, wie der Expositionsteil der Sonatenform im 18. Jahrhundert ebenso häufig nach einem dreiteiligen wie nach dem in der Formenlehre festgestellten zweiteiligen Plan angelegt sei. Bo Wallner (Stockholm) sprach über *Das musikalische Strukturstudium unter pädagogischem Gesichtswinkel* und wies darauf hin, wie ein immer größer werdender Teil der musikgeschichtlichen Forschung und des musikgeschichtlichen Studiums — auch auf Elementarstufen — aus Strukturanalysen bestehe. Eine Zusammenlegung der Disziplinen Formenlehre und Musikgeschichte sei jedoch nach Ansicht des Redners nicht ratsam, und der Grund für die Erhaltung der Formenlehre als einer selbständigen Disziplin sei vor allen Dingen ein pädagogischer. Der Redner begründete darauf diese Gesichtspunkte mit seinem Erfahrungsmaterial als Lehrer an der Musikhochschule in Stockholm.

Nach diesen Einleitungen folgten vorbereitete Diskussionsbeiträge von Bo Alphonse (Upsala) speziell mit Hinblick auf Symbolfunktionen, von Erik Götlind (Upsala) über *Wissenschaftstheorie* und von Jan Maegaard (Kopenhagen) über *Möglichkeiten und Begrenzung der Formenanalyse*.

Hauptthema III wurde von Nils Schiørring (Kopenhagen) geleitet, und die vier Einleitungsvorlesungen hatten als gemeinsamen Leitfaden den Untertitel *Grundbegriff und Periodisierung*. Für Norwegen sprach Olav Gurvin (nationale Hauptkomponisten: Walde mar Thrane und — besonders — Edvard Grieg), für Dänemark Sven Lun n (Hauptkomponisten: Gade und Hartmann), für Finnland John Ros a s, Åbo (Hauptkomponist: Jean Sibelius, das Kalevala-Epos als die große Inspiration der finnischen Nationalromantik), und für Schweden Bo Wallner (Hauptkomponisten: Berwald, Söderman, und — aus der Zeit nach 1900, immer noch mit nationalromantischer Haltung — Stenhammar, Alfvén, Sjögren und Petersson-Berger).

Im Anschluß an das dritte Hauptthema wurden folgende Vorträge gehalten: Kjell Skyllstad (Oslo): *Über die Form in Griegs Klavierkonzert*, Axel Helmer (Upsala) über *August Söderman und seine Studien in Leipzig*, Martin Tegen (Stockholm) über *Nationalromantik in den Opern Ivar Hallströms*, und Erik Tawaststjerna (Helsinki) über *Stilkomponenten in Sibelius' Jugendwerken* (mit Tonbandaufnahmen von ungedruckten Kammermusikwerken



des jungen Sibelius). Ferner berichtete Niels Martin Jensen über einige Ergebnisse seiner preisgekrönten Spezialabhandlung für die Universität Kopenhagen über die Voraussetzungen der dänischen Romanze im 19. Jahrhundert, deren Hauptkomponisten C. E. F. Weyse und Peter Heise sind.

Außerhalb der Themenkreise hielt Knud Jeppesen (Aarhus) eine Vorlesung *Über italienische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in der die Komponisten und Werke behandelt wurden, die Knud Jeppesen in seine neue Sammlung *Italia Sacra Musica* aufgenommen hat. Ein Messesatz von Jacopo Fogliano aus dieser Sammlung wurde von einem Doppelquartett des schwedischen Rundfunks vorgetragen.

Am Sonntag, dem 18. August, wurde in Verbindung mit der Tagung im Dom von Upsala ein nordischer Hauptgottesdienst gehalten, bei dem der Gemeindegesang nach dem nordischen Choralbuch ausgeführt wurde. Dieses Buch wurde auf Grund von Erörterungen bei der zweiten nordischen Musikwissenschaftlertagung 1954 von einem Choralbuchkomitee ausgearbeitet, um im Bereich des lutherischen „Kerngesangs“ in den nordischen Ländern gemeinsame Melodieformen einzuführen. *Nordisk Koralbog* erschien 1961 (Musikverlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen) und enthält etwa 100 Melodien, jede mit norwegischem, dänischem, schwedischem und finnischem Text; das Choralbuch fand bei dieser Gelegenheit in Upsala seine nordische Einweihung.

Bei dem Kongreß war außerdem ein Tag vorgesehen, an dem neue Methoden im Hörlehreunterricht besprochen wurden, besonders im Hinblick auf die neueste Musik, hierunter die Frage des „Form-Hörens“. Auch wurden über die Form und den Inhalt des musikwissenschaftlichen Studiums an den nordischen Universitäten Orientierungen gegeben; die Referenten waren: Bent Stellfeld und Finn Mathiassen (Universität Aarhus), Jan Mægaard (Universität Kopenhagen), Kjell Skyllstad (Universität Oslo), Erik Tawaststjerna und John Rosas (Universität Helsinki und Universität Åbo), Ingmar Bengtsson (Universität Upsala) und Martin Tegen (Universität Stockholm).

Über das eigentliche Tagungsprogramm hinaus wurden die Teilnehmer vom schwedischen Rundfunk eingeladen, im neuen Funkhaus in Stockholm elektronische Musik von schwedischen Komponisten zu hören, die dem Rundfunk verpflichtet sind. Auch wurden Liedsänger und Spielleute vorgestellt, die auf hervorragende Weise Proben ihres Könnens auf dem Gebiet des von Generation zu Generation überlieferten volkstümlichen Musikschatzes gaben, den der schwedische Rundfunk in den letzten Jahren für sein Liedarchiv systematisch gesammelt hat.

## *Les Colloques de Wégimont 1962*

VON URSULA GÜNTHER, AHRENSBURG

Vom 9. bis zum 15. September fand in Wégimont, einem Besitz der Provinz Lüttich, wieder ein internationales Kolloquium statt. Es war, wie 1955, der Musik des Mittelalters gewidmet. Leider hatten einige der von Madame Clercx-Lejeune Geladenen absagen müssen. Nur elf Personen waren auf dem idyllischen Schloß in der Nähe Lüttichs zu Gast. Aber vielleicht entwickelte sich gerade deshalb, ungeachtet aller Nationalitäts-, Rang- und Altersunterschiede, sehr schnell ein gutes Arbeitsklima in nahezu familiärer Atmosphäre.

Trotz des kleinen Personenkreises stellte sich gegen Ende der Tagung heraus, daß kaum genügend Zeit gewesen war, um das wissenschaftliche Programm abzuwickeln. Denn jedem war Gelegenheit gegeben, ohne zeitliche Beschränkung über ein Thema eigener Wahl zu referieren. Da fast alle Teilnehmer auf die gleiche Epoche spezialisiert waren, wurden interessante Detailfragen natürlich in aller Breite ausdiskutiert. In der Verhandlung bediente man sich vornehmlich des Französischen. Die Vorträge wurden z. T. aber auch englisch, italienisch und deutsch gehalten, was gelegentlich zu Verständigungsschwierigkeiten geführt hat.

Wie beim Kolloquium von 1955 konzentrierten sich die wissenschaftlichen Gespräche vor allem auf die Musik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts, deren Erforschung von der Initiatorin des Treffens seit Jahren nachdrücklich betrieben wird. Aber es wurde diesmal auch über einige am Rande liegende Themen referiert: Mademoiselle Corbin gab in einem Vortrag über *Neuma, pneuma, nomos* Erklärungen zur stark variierenden Bedeutung dieser Termini bei den Theoretikern des 6. bis 12. Jahrhunderts. Thurston Dart verdankte man einen durch Fotos und Orgelvorführungen sehr lebendigen Einblick in das etwa 1520 geschriebene *Dygon Manuscript*, das einen reich mit Beispielen versehenen Proportionstraktat enthält. Und Paul Collaer sprach über die noch heute in einigen Gebieten Portugals und auf Korsika lebendigen Volksgesänge, die, wie Schallplattenvorführungen demonstrierten, viele Charakteristika mittelalterlicher Ein- und Mehrstimmigkeit aufweisen. Ein von Hans Tischler übersandtes Manuskript, das *Some Rhythmic Features in Early 13th-Century Motets* behandelt, konnte aus Zeitmangel nicht mehr verlesen und diskutiert werden.

Über die Musik der *ars nova* sprach nur Gilbert Reaney. Er gab eine knappe Zusammenfassung all der Dinge, die man über die Chronologie und die stilistische Entwicklung der Werke Guillaume de Machauts weiß, und brachte damit die dringend notwendige Ergänzung zu den jüngsten Arbeiten Machabeys. Frank L. Harrison gelang eine sehr anschauliche Einführung in die Musik der englischen Quellen des 14. Jahrhunderts, unter denen vor allem das neuentdeckte Fragment Durham, Cathedral Library C.I.20, Erwähnung verdient. Es enthält unter insgesamt zehn Motetten fünf französische und läßt dadurch den in Stil und Notation greifbaren Unterschied zwischen englischen und kontinentalen Werken offenbar werden.

Die meisten Arbeiten behandelten die in italienischen Quellen des Trecento und Quattrocento überlieferte Musik. Durch Bianca Beccherinis Vortrag über *Il codice vaticano Rossiano 215 e le origine della musica veneta* wurde erstmals auf jene Texte hingewiesen, die ein reges Musikleben in Venedig bezeugen.

Madame Goldine berichtete über die *Chronologie des œuvres de Bartolino da Padova*. Dieser Komponist ist nur in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nachweisbar und muß enge Bindungen zur Familie Carrara gehabt haben. Eine allgemein überraschende Ergänzung zu dieser auf Anregungen von Madame Clercx-Lejeune zurückgehenden Arbeit konnte Madame de Chambure geben. Sie sprach über *Quelques emblèmes de devises dans la musique du Trecento* und belegte durch Farbdias unter anderem, daß die in Werken von Bartolino, Paolo und Philipoctus de Caserta vorkommenden Worte „soffrir m'estuet“ von Bernabo Visconti, dem Bruder Gian Galeazzos, als Devise benutzt wurden.

Madame Clercx-Lejeune gewährte einen Einblick in ihre seit langem erwartete Arbeit über *Johannes de Lymburgia*. Sie lieferte neue Fakten zu Leben und Werk dieses Komponisten, der sich zu Beginn des 15. Jahrhunderts mehrfach in Lüttich nachweisen läßt. Sein Name kann aber auch in italienischen Archiven vermutet werden, da mehrere von ihm vertonte Texte eindeutig nach Italien verweisen und seine Werke nur aus dem Manuskript Bologna, Bibl. G. B. Martini, bekannt sind.

Neue und für die weitere Forschung wesentliche Erkenntnisse brachte auch Kurt von Fischers *Essai sur une chronologie des œuvres de Francesco Landini*. Durch die stilkritische Untersuchung einiger Lieder, die man annähernd datieren kann, wurde wahrscheinlich gemacht, daß sich im Schaffen dieses Komponisten drei Stilperioden unterscheiden lassen: Die frühe, Jacopos Werken ähnelnde Setzweise herrscht bis 1365/70 vor, dann treten französische Einflüsse in den Vordergrund, während die Alterswerke ab 1380/85 in einem klangvollen, von der Oberstimme beherrschten Stil geschrieben sind.

Mein eigener, durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderter Beitrag behandelte Probleme, die sich dadurch ergeben, daß bei 31 Werken aus dem Manuskript Paris, B.N., f. it. 568, die Komponistennamen bzw. -initialen ausradiert worden sind. Mehrere Fakten



deuten darauf hin, daß die ursprünglichen Angaben, die durch Fotos belegt werden konnten, zutreffen dürften. Ob Werke, die man bisher für anonym gehalten hat, nun mit Sicherheit Paolo, Francesco, Ser Feo und Andrea zuzuweisen sind, müßte allerdings noch stilkritisch geprüft werden.

Da die Vorträge und die jeweils anschließenden Diskussionen schon bald veröffentlicht werden sollen, sei eine ausführliche und kritische Würdigung der einzelnen Leistungen der Rezension des Buches überlassen. Nützlich wäre indes ein Wort zu den Diskussionen, die nur selten jene Spannung erreichten, die 1955 sehr oft vorhanden gewesen war. Seinerzeit hatte es hitzige Auseinandersetzungen gegeben, weil über strittige Fragen gesprochen worden war, etwa über den Geltungsbereich des Terminus *ars nova*, über Datierung und Ursprungsort einzelner Handschriften sowie über die Prinzipien der Editionstechnik. Diesmal brachten die Vorträge hauptsächlich neue Forschungsergebnisse, Tatsachen also, die nur selten eine unterschiedliche Interpretation zuließen und auch dann akzeptiert werden mußten, wenn sie älteren Ansichten widersprachen.

Lediglich eine Sitzung war einer freien Diskussion über Interpretationsfragen vorbehalten. Dabei wurden unterschiedliche Realisierungen der Messe Machauts miteinander verglichen. Klanglich besonders überzeugend wirkte eine von Gilbert Reaney für moderne Instrumente eingerichtete, teilweise heterophone Version des Stückes. In der Akzidentienfrage blieb man nach wie vor geteilter Meinung, obwohl Madame Clercx-Lejeune sich intensiv um eine Einigung auf eine theoretisch fundierte, rationale Methode bemüht hatte. Hier liegt tatsächlich eine der Hauptaufgaben derartiger Zusammenkünfte. Vielleicht sollte man der Diskussion über dieses Thema beim nächsten Mal durch Referate und Korreferate zu einem kurzen, besonders problemreichen Werk einen besseren Start geben.

Am Schluß sei noch erwähnt, daß man Gelegenheit hatte, die historischen Bauten und Kunstschätze Lüttichs zu sehen und auf einer Fahrt durch die Ardennen einen besonders reizvollen Teil des Landes kennenzulernen. Auf einem Empfang in der Universität Lüttich wurde zur großen Freude aller Teilnehmer bekanntgegeben, daß die musikwissenschaftlichen Kolloquien in Wégimont nunmehr regelmäßig alle zwei Jahre stattfinden sollen. Es ist beabsichtigt, die Zusammenkünfte abwechselnd der vergleichenden Musikwissenschaft und der Mittelalterforschung zu widmen. Diese Pläne wären ohne die tätige Förderung durch leitende Herren der Universität und der Provinz Lüttich wohl kaum möglich gewesen, sind aber vor allem Madame Clercx-Lejeune zu danken, deren Initiative Nachahmung verdiente.

## *Quellen zur Musiksammlung Aloys Fuchs*

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE

Die geteilten Ansichten über den Verbleib der Musiksammlung Aloys Fuchs, auf die F. W. Riedel in *Mf* XV, 1962, S. 374 ff. erneut aufmerksam macht, gehen vor allem auf die äußerst vielschichtige Quellenlage der Sammlung zurück. Während Riedel sich intensiv besonders mit den Göttweiger Beständen befaßt hat, bemüht sich R. Schaal seit 1949 um eine möglichst vollständige Erfassung des Handschriftenmaterials und um eine monographische Erschließung der Sammlung. Dabei handelt es sich nicht nur um Berliner und Göttweiger Bestände, sondern auch um denjenigen Teil (etwa 15 % der Sammlung), der in andere Hände gelangt ist. Die Monographie über die Sammlung Fuchs ist so weit gediehen, daß der erste Teil mit Beiträgen zur Biographie von Fuchs unter Berücksichtigung mehrerer Dokumente sowie mit Abschnitten über Bedeutung, Inhalt und Schicksal der Sammlung zur Zeit druckfertig gemacht wird und hoffentlich bald in die Herstellung gehen kann (der geplante Druckbeginn für 1962 mußte wegen eines Terminauftrages der Gesellschaft für Musikforschung an

den Verfasser zurückgestellt werden). Diese Arbeit ist innerhalb der *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung* im Rahmen der Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien vorgesehen.

Die Ausführungen Riedels zeigen, daß die alte, in mehreren literarischen Quellen vertretene Ansicht, die Sammlung Fuchs sei „zerstreut“ worden, immer noch lebendig ist. In Anbetracht der tatsächlichen Streuung eines kleinen Prozentsatzes der gewaltigen Sammlung ist eine derartige Feststellung noch nicht einmal verwunderlich. Zu ihrer Widerlegung bedarf es umfassender Quellenstudien, für deren Bewältigung ein erheblicher Zeitaufwand sowie eingehende Untersuchungen Voraussetzung sind. Verfasser dieses Beitrages hat die Quellenlage der Sammlung Fuchs seit 1949 erforscht und nach der Registrierung und Feststellung von vielen tausend Besitzstücken (die Unterlagen umfassen sechs Briefordner und ein Filmarchiv) nachgewiesen, daß die Sammlung nicht zerstreut wurde, sondern zum großen Teil nach Berlin gelangt ist, während ein kleiner Teil vom Stift Göttweig erworben wurde (Mf XV, 1962, S. 49 ff.). Bereits 1955 wurde dieser Sachverhalt für die Sammlung „nach dem Tode ihres Besitzers“, also für den Nachlaß, grundsätzlich gültig und zutreffend in MGG (Bd. 4, Artikel *Fuchs, Alois*) dargestellt. Diese von mir, wie in allen derartigen Fällen, nicht nur sorgfältig erwogene, sondern auch quellenmäßig begründete Darstellung widerspricht energisch der in der Literatur bis dahin niedergelegten Auffassung. Während Mendel-Reißmann die „Zerstreuung“ der Sammlung bekannt geben, meldet Wurzbach den Verkauf nach Berlin, schreibt jedoch kein Wort über Göttweig. Unrichtig ist daher die von Riedel in Mf XV, 1962, S. 374, Anm. 1, aufgestellte und von ihm selbst ad absurdum geführte Behauptung, die MGG-Angaben seien lediglich durch literarische Quellen „korrekt belegt“. Im Haupttext hat R. nämlich richtig angeführt, daß sich die „*Biographen mit Ausnahme von Wurzbach darüber einig gewesen, daß die Sammlung weitgehend zerstreut sei*“, demgegenüber die MGG-Darstellung jedoch erheblich abweiche. Die Selbständigkeit der MGG-Darstellung gegenüber der Literatur bestätigt Riedel im Haupttext also ausdrücklich und widerspricht damit seiner eigenen Anmerkung. Tatsächlich übernimmt aber Riedel die Angaben der literarischen Quellen über die „Zerstreuung“ der Sammlung, ohne zu wissen, daß die in der Literatur verankerten Ansichten einer quellenmäßigen Überprüfung nicht standhalten. So sehr man auch verstehen kann, daß der Verkauf von zahlreichen Einzelstücken zu der Ansicht führen mag, die Bestände seien zerstreut worden, so ist doch die Tatsache verwunderlich, daß diese Behauptung ohne Kenntnis des Streuungsgrades und der näheren Umstände übernommen wird. Mit Vergnügen komme ich daher dem Wunsch Riedels nach, weitere Quellennachweise vorzulegen, zumal Riedel auf mein schriftliches Angebot vom 8. Dezember 1961 zur Einsichtnahme meines umfassenden Quellenmaterials nicht eingegangen ist.

In meinem Beitrag in Mf XV, 1962, S. 49 ff. teilte ich erstmals als Zusammenfassung meiner Studien Prozentzahlen über die Bestände der Sammlung mit, nachdem bis 1961 meine Identifizierung auch der zu Lebzeiten von Fuchs aus der Sammlung ausgeschiedenen Bestände so weit gediehen war, daß die bereits 1955 für den Nachlaß getroffene Feststellung über den Verbleib der Sammlung nunmehr durch die Bekanntgabe annähernder Werte auch für den gesamten Bestand bestätigt werden konnte. Riedel legt nun in seinem Aufsatz ein Verzeichnis von Fuchs über zu Lebzeiten des Sammlers abgegebene Bestände (vor allem Autographen-Dubletten) vor und meint, aus diesem Dokument gehe hervor, „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“ (S. 374). Um zu wissen, was „bisher angenommen wurde“, hätte Riedel aber meine Unterlagen konsultieren müssen. Das vorgelegte Verzeichnis bietet jedoch keine Überraschung, da von den 1588 aufgezählten ausgeschiedenen Beständen die meisten bekannt sind und eine



große Zahl durch gedruckte Bibliothekskataloge nachgewiesen werden kann (für Wiener Handschriften vgl. Mantuani, Mandyczewski usw.). Insgesamt wurden von Fuchs etwa 2000 Stücke seiner Sammlung abgegeben, jedoch gelangte ein Teil davon auf Umwegen ebenfalls wieder in die Staatsbibliothek Berlin, so Exemplare der Sammler Fischhof, Landsberg und Pöldhau. Auch die meisten übrigen, von Fuchs an private Sammler abgegebenen Werke sind nachweisbar, so z. B. die von dem Wiener Kapellmeister Adolf Müller erworbenen Exemplare im Versteigerungskatalog Nr. 8 der Firma Gilhofer & Rauschburg in Wien (Oktober 1901) oder der Besitz des Autographensammlers Abbate Masseangelo (Masseangeli) in dessen Katalog (Bologna 1896). Nicht alle von Fuchs verkauften oder verschenkten Dubletten gehörten seiner Sammlung an, so daß zwischen „echten“ und „unechten“ Fuchs-Beständen zu unterscheiden ist. Ausführliche Studien von R. Schaal über die Kopisten der Sammlung Fuchs werden für die Überlieferung des Quellenmaterials neue Fakten vorlegen.

Der große Bestand im Berliner Fonds Grasnick (mehrere Autographen gehören jedoch nicht zur Sammlung Fuchs, sondern zu Grasnicks eigenen Erwerbungen) wurde, soweit er dem Berichtszeitraum entspricht, bereits von Eitner sehr sorgfältig auf Grund der Meldungen A. Kopfermanns registriert. Eine Übersicht über den Gesamtbestand der ehemaligen Sammlung ergibt folgende Aufstellung (sämtliche Zahlen sind annähernde Werte, Dubletten wurden mit einbezogen):

Autographe	etwa 2300	
Übrige Handschriften	etwa 5000	
Practica-Drucke	etwa 500	
Theoretica-Drucke	etwa 500	
Porträts	etwa 2100	(Vorwort zum <i>Alphabetischen Namens Verzeichniß</i> , Wien 1848, Ms.)
Konzertprogramme	21	Bände (vgl. Standortsrepertorium)
Gesamtbestand	etwa 10421	bibliographische Einheiten.

Von diesem Bestand gelangten nach Berlin insgesamt über 7000 Stücke (etwa 2000 Porträts bzw. Abbildungen, über 1000 Autographe, etwa 4000 übrige praktische und theoretische Manuskripte, davon allein etwa 400 Mozart-Abschriften). In Göttweig finden sich etwa 1400 Stücke. Nicht nach Berlin bzw. Göttweig gelangten etwa 1800 Stücke.

Leider hat Riedel Quellen der Sammlung Fuchs so flüchtig durchgesehen, daß ihm bei der Angabe des Autographenbestandes bedenkliche Irrtümer unterlaufen sind, die einen weiteren Grund für seine falschen Angaben bilden. So behauptet Riedel u. a. (S. 377), daß es sich bei den im Autographenkatalog Berlin (K 317) an zweiter Stelle genannten Eigenschriften fast immer um Briefe und ähnliche Dokumente, nicht also um Practica handle. Ganz abgesehen davon, daß für die Berechnung des Umfanges der Sammlung Fuchs sämtliche Bestände maßgebend sind, trifft genau das Gegenteil der Behauptung Riedels zu: der Katalog enthält auch an zweiter und dritter Stelle der einzelnen Rubriken überwiegend Practica. Von 128 mehrfach besetzten Nummern sind nur 35 mit Briefen u. ä. Dokumenten ausgewiesen. Bedenklicher allerdings ist, daß Riedel für seine Behauptungen nur unvollständiges Quellenmaterial heranzieht. Nicht bekannt sind ihm die von Fuchs eigenhändig ausgearbeiteten Kataloge, die von C. F. Becker erworben und mit Beständen der Sammlung Fuchs in die Stadtbibliothek Leipzig gelangten, von wo aus sie in neuester Zeit in die Musikbibliothek der Stadt Leipzig gebracht wurden. Genannt sei hier der höchst wertvolle Autographenkatalog von 1849 (Signatur I, 2<sup>o</sup>, 36), der zahlreiche Werke nachweist, die im Katalog Berlin (K 317) fehlen. Nicht weniger aufschlußreich, besonders für Abschriften und Drucke, aber auch für Autographe ist das *Verzeichniß der Musicalien-Sammlung des Aloys Fuchs*. Wien 1840 aus derselben Bibliothek (I, 4<sup>o</sup>, 233). Von den übrigen Inventaren gehört

dasjenige des British Museum in Form eines *Alphabetischen Namens Verzeichniß . . .*, Wien, im August 1848 (BM, Add. 32. 438) vor allem durch seine umfangreiche Vorbemerkung zu den kennenswerten Quellen. Riedel übersieht ferner, daß Fuchs in seinen Katalogen (auch bei K 317) bei einfachen Eintragungen zum Teil Werke summarisch angibt. So heißt es z. B. für Mozart (Nr. 83): „*Briefe und Skizzen zu seinen Opern.*“ Die Anzahl ist also nicht festgelegt. Der tatsächliche Bestand an Autographen läßt sich zahlenmäßig aus den Katalognummern allein daher nicht ablesen. Aus derartiger Quellen-Fehlinterpretation Riedels lassen sich auch andere falsche Behauptungen erklären, so die Feststellung (Bach-Jahrbuch 1960, S. 85), die Sammlung hätte 1850 laut Standortrepertorium (Berlin, Kat. ms. 310) „1400 Notenautographe“ umfaßt. Tatsächlich meldet das Repertorium jedoch „1400. Autoren“, von denen eine Anzahl mit mehr als einem Werk nachweisbar sind. Ebenfalls falsch ist der Begriff „Notenautographe“. Die Autographensammlung umfaßt nicht nur Practica, sondern auch Theoretica (Briefe, Musiktheorie u. a.) . Offenbar hat R. für seine Mitteilung im Bach-Jahrbuch 1960 den Autographenkatalog Berlin K 317 nicht eingesehen oder diesen falsch interpretiert, denn er widerspricht der 1960 niedergelegten eigenen Auffassung in Mf 1962, S. 377, wo er richtig feststellt, daß nicht nur Notenautographe ausgewiesen werden. — S. 377: Für den Gesamtbestand der Sammlung ist nicht der „Stamm“ der Bestände, sondern (wie R. S. 379, Anm. 50, selbst richtig bemerkt) das von Fuchs insgesamt gesammelte, wenn auch teilweise wieder abgegebene Material maßgebend. R. wechselt ständig die für Fuchs zu unterscheidenden Begriffe *Sammlung* (Gesamtbestand) und *Nachlaß* (beim Tod des Sammlers vorhandener Bestand). — S. 379: Die Mozartsammlung ist nach dem Tod von Fuchs bis auf wenige Einzelstücke geschlossen an Grasnick (Berlin) übergegangen; dort befinden sich auch die Kopien der Briefe L. Mozarts an Hagenauer (heute in Marburg; 463 S.) — S. 379: R. meint, man würde Fuchs „zum bloßen Antiquar“ herabwürdigen, wenn man seine Sammlung auf den Nachlaß reduziere, schreibt aber im Bach-Jahrbuch 1960, S. 85, die Korrespondenz mit Dehn verrate, „mit welcher Sachkenntnis und ‚antiquarischer Spürnase‘ Fuchs zu Werke ging.“ Wie die Darlegungen von R. zu bewerten sind, geht daraus hervor, daß er in diesem Zusammenhang in Mf 1962, S. 377, Anm. 29, ganz anderer Ansicht ist, wenn er mitteilt, Fuchs habe sich trotz seiner Kennerschaft des öfteren geirrt und seine Attestationen von Autographen seien mit Vorsicht aufzunehmen. — S. 379: R. meint wörtlich: „Doch rein quantitativ steht diesem Fonds die bisher wenig bekannte und daher irrtümlich als ‚kleiner Teil‘ bezeichnete Göttweiger Fuchs-Sammlung kaum nach.“ R. weiß also nicht, daß insgesamt mehrere tausend Stücke der Sammlung (Handschriften, Drucke, Porträts) nach Berlin gelangt sind. Demgegenüber ist der Göttweiger Bestand der eindeutig kleinere. Verständlich werden Riedels Irrtümer und Falschmeldungen, wenn man erfährt, daß er die Göttweiger Fuchs-Bestände als „wenig bekannt“ bezeichnet, obwohl wissenschaftlich bedeutsames Material daraus bereits von den Katalogen der *Gesellschaft zur Herausgabe der DTÖ* (gegründet 1893) erfaßt worden ist (im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien). Die Göttweiger Fuchs-Bestände gehören zu den seit Jahrzehnten bekannten und viel genutzten Quellen der Musikwissenschaft. Als Kenner dieser Bestände haben sich ausgewiesen W. Fischer, H. C. Robbins Landon, J. P. Larsen, J. LaRue, E. F. Schmid u. v. a. Auch der von H. C. Robbins Landon verfaßte Artikel *Göttweig* in MGG (Bd. 5, 1956) weist ausdrücklich und mit Recht auf die Fuchs-Bestände hin. Verfasser des vorliegenden Beitrages hat die Angaben Riedels über die Musiksammlung Fuchs in Göttweig 1961 und 1962 überprüft und dabei festgestellt, daß R. mit großem Fleiß gearbeitet hat. Leider enthalten die bisherigen Mitteilungen Riedels zahlreiche Unrichtigkeiten über Fuchs. Sachliche Darlegungen sind im vorliegenden Fall nur unter Berücksichtigung der Quellenlage fruchtbar.



## Anhang

## Manuskripte von Aloys Fuchs

Unter den zahlreichen von Fuchs verfaßten Manuskripten musikgeschichtlichen Inhalts sind besonders die thematischen Kataloge von Werken mehrerer Komponisten wertvoll. Genannt seien hier die einschlägigen Manuskripte der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin, welche die meisten thematischen Kataloge von Fuchs verwahrt. Vorhanden sind Verzeichnisse über folgende Musiker:

- Albrechtsberger, J. G.: Thematisches Verzeichnis sämtlicher Compositionen. 23 Bl. qu-8°. Kat. ms. 405.
- Beethoven, L. van: Nachweisung über einige Autographe. 13 Bl. qu-8°. Kat. ms. 510.
- Caldara, A.: Material zur Zusammenstellung eines thematischen Catalogs über sämtliche Werke. Heft 1.2. 1830—1852. qu-8°. Kat. ms. 526.
- Corelli, A.: Thematisches Verzeichnis über die Compositionen. 9 Bl. 4°. Kat. ms. 828 (adn.)
- Frescobaldi, G.: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Compositionen. 10 Bl. 4°. Kat. ms. 556.
- Froberger, J. J.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Compositionen. 1838. 9 Bl. 4°. Kat. ms. 559.
- Fux, J. J.: Thematischer Catalog über sämtliche Compositionen. 1835. 22 Bl. 4°. Kat. ms. 566.
- Gluck, Chr. W. von: Gluckiana. 25 Bl. 8°. Kat. ms. 575.
- Gluck, Chr. W. von: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Musikstücke aus Opern. 4 Hefte. 8°. Kat. ms. 577.
- Gluck, Chr. W. von: Thematisches Verzeichnis über einzelne zerstreute Vocal- und Instrumental-Compositionen. 1842. 16 Bl. 8°. Kat. ms. 577 (adn. als Heft 5).
- Händel, G. Fr.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Compositionen. 1837. 86 S. 4°. Kat. ms. 595.
- Händel, G. Fr.: desgleichen. 1837. 72 S. 4°. Kat. ms. 597.
- Haydn, J.: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Compositionen. 1840. 78 S. 4°. Kat. ms. 606.
- Haydn, J.: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kirchencompositionen. 1850. 2 Bl. qu-8°. Kat. ms. 612.
- Haydn, J.: Thematisches Verzeichnis von Opern und Cantaten. 1830. 12 H. 4°. Kat. ms. 614.
- Haydn, M.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Compositionen. 63 S. u. 8 Bl. 4°. Kat. ms. 622.
- Kerll, J. K.: Thematisches Verzeichnis von Orgelcompositionen. 2 Bl. 4°. Kat. ms. 559 adn.
- Kuhnau, J.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Klavier- und Orgel-Compositionen. 1830. 2 Bl. 4°. Kat. ms. 656.
- Marcello, B.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Compositionen. 1840. 3 Bl. qu-8°. Kat. ms. 674.
- Mozart, W. A.: Thematisches Verzeichnis von einigen älteren Compositionen aus den Jahren 1760 bis 1784. 1837. 19 Bl. qu-8°. Kat. ms. 694.
- Mozart, W. A.: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Compositionen. Nach Classen geordnet. 1837. 152 S. 4°. Kat. ms. 700.

- Mozart, W. A.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Opern und Serenaden. 1837. 45 Bl. 4°. Kat. ms. 704.
- Mozart, W. A.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Klavier-Concerte mit Orchester zur Sammlung des A. Fuchs gehörig. 1830. 2 Bl. qu-8°. Kat. ms. 710.
- Muffat, Gottlieb: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Compositionen. 1838. 3 Bl. 4°. Kat. ms. 556 adn.
- Muffat, Georg: Thematisches Inhaltsverzeichnis des Apparatus Musico-Organisticus. 1 Bl. 4°. Kat. ms. 556 adn.
- Peyer (Beyer), J. B.: Thematisches Verzeichnis einer Sammlung von Orgel-Kompositionen. 2 Bl. 4°. Kat. ms. 516.
- Spohr, L.: Materiale zur Verfassung eines thematischen Catalogs über sämtliche Werke. 1846. 6 H. 8°. Kat. ms. 795.
- Tartini, G.: Thematisches Verzeichnis über die Compositionen. 6 Bl. 4°. Kat. ms. 828 adn.
- Vivaldi, A.: Thematisches Verzeichnis über die Compositionen. 9 Bl. 4°. Kat. ms. 828

Weitere thematische Verzeichnisse befinden sich vor allem in Wiener Bibliotheken (Österreichische Nationalbibliothek, Gesellschaft der Musikfreunde). Von den Wiener Verzeichnissen seien besonders diejenigen über Mozarts Werke genannt, unter denen sich das Verzeichnis von Fuchs in der wichtigen kommentierten Abschrift von J. Hauer (Öd 1853) befindet (Nationalbibliothek). Auch andere Bibliotheken bergen Verzeichnisse und ähnliche Materialien.

## *Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum  
Ü = Übungen. Angabe der Stundenzahl in Klammern

### Sommersemester 1963

**Aachen.** Technische Hochschule. Lehrbeauftragter Dr. H. Kirchmeyer: Wagners „Ring des Nibelungen“ (2) — Kolloquium über Probleme der jüngsten Musik (Stockhausen, Boulez, Nono) Ü (2).

**Basel.** Prof. Dr. L. Schrade: Georg Friedrich Händel (2) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (3) — Richard Wagner (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Grundlagen abendländischer Mehrstimmigkeit in der Volksmusik des Mittelmeerraumes (1) — Pros: Paläographie der Musik: Das 16. Jahrhundert (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Die Sonatenform in der Klassik und Romantik (1) — Harmonielehre III (1).

Lektor Dr. W. Nef: Geschichte des Orchesters (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

**Berlin.** Humboldt-Universität. Prof. Dr. E. H. Meyer: Grundlagen und Wesenszüge der Wiener Klassik (Teil 2) (2) — Ü zur Vorlesung (1) — Musik der Sowjetunion (Teil 2) (1) — Kolloquium: Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Wolfgang Amadeus Mozart (2) — Musikgeschichte im Überblick (Teil 2) (2) — Probleme der Musikkultur in der DDR (Teil 2) (2).

Oberassistent Dr. A. Brockhaus: Probleme der Musikästhetik (2) — Zeitgenössische Musik (Teil 2) (2) — Probleme der Stilkunde (Teil 2) (2).



Lehrbeauftragt. V. Ernst: Einführung in die Musikpsychologie (Teil 2) (1) — Repetitorium der Musikwissenschaft (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. Köhler: Allgemeine Formenlehre (Teil 2) (2) — Stilkritische Analyse (Teil 2) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann: Musikethnologie (Teil 2) (2) — Instrumentenkunde (Teil 2) (2).

N. N.: CM voc. (2).

Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis (2) — S: Probleme der musikalischen Aufführungspraxis in der neueren musikwissenschaftlichen Literatur (2).

Dozent Dr. M. Ruhne: Die Wiederbelebung älterer Musik im 19. Jahrhundert (2) — Pros: W. A. Mozarts Instrumentalkonzerte (2) — Chor (2).

Dr. A. Forchert: Notationskundliches Praktikum: Orgel- und Lautentabulaturen (2) — Instrumentalkreis (2).

Prof. J. Ruffer: Kontrapunkt II, III, Harmonielehre II (je 2).

Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Geschichte der Variation (2) — Igor Strawinsky (2).

Prof. Dr. K. Forster: Sonderprobleme der Musik (Chorwerke) (1).

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Informationstheorie der Musik (2).

Prof. B. Blacher: Elektronische Komposition (1).

Dr. F. Bose: Musikalische Völkerkunde.

Dr. Th. M. Langner: Stilkunde der Musik.

**Bern.** Nicht gemeldet.

**Bonn.** Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Vergleichende Choralwissenschaft (2) — Haupt-S (2) — CM voc. et instr. (Musikalische Leitung: Dr. E. Platen) (je 2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Romantik und Biedermeier (2) — Musiker-Ästhetik: Hoffmann, Weber, Schumann (1) — Ü zur Symphonik Schuberts (2) — Das Streichquartett IV (Schubert, Schumann) (mit Dr. E. Platen) (3).

Privatdozent Dr. M. Vogel: Einführung in die musikalische Akustik (2) — Ü in musikalischer Akustik (1) — Kolloquium über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (1).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger (1) — Kontrapunkt: Der zweistimmige Satz (1).

Dr. E. Platen: Grundlagen der musikalischen Formenlehre (1) — Ü zur Notation moderner Musik (1).

**Braunschweig.** Technische Hochschule. Dozent Dr. K. Lenzen: Charakteristische Werke der Kammermusik zwischen 1550 und 1950 (mit Kammermusikgruppen und Schallplatten) (1) — S: Werkanalyse von Wagners „Meistersingern“ (mit Sängerinnen, Sängern und Schallplatten) (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

**Darmstadt.** Technische Hochschule. Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Die Epochen der abendländischen Musikgeschichte (2).

**Erlangen.** Prof. Dr. B. Stäblein: Musikgeschichte in Grundzügen (2) — Das Musikdrama Richard Wagners (1). — S: Musikwissenschaftliche Ü für Anfänger und Fortgeschrittene (2) — Privatissimum für Doktoranden (1).

Prof. Dr. R. Steglich: Goethe und die Musik (1).

Dozent Dr. F. Krautwurst: Debussy und der musikalische Impressionismus (2) — S: Ü zur Musik des 20. Jahrhunderts, ausgehend von den Streichquartetten Béla Bartóks (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Landwehr: Ü zur Notenschrift (Neumenschriften) (3).

**Frankfurt a. M.** Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Klaviermusik bis Bach und Händel (2) — Ü über Bachs Kantaten (2) — Pros: Ü zur Volksliedkunde (2).

Prof. Dr. F. Gennrich: Die Kontrafaktur in der Musik des Mittelalters (2) — Ü zur musikalischen Textkritik der Musik des Mittelalters (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die Musikanschauung des Mittelalters (2) — Geschichte der Musiktheorie (1) — Ü zur Musik der römischen Antike (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Die Epochen der abendländischen Musikgeschichte (2) — Ü zur musikalischen Stilkunde (2).

Studienrat P. Cahn: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (2) — Formenlehre II (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

**Freiburg i. Br.** Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Musikgeschichte Englands in Mittelalter und Renaissance (1) — Heinrich Schütz (1) — Ober-S: Codex Calixtinus; ferner Codex Wolfenbüttel 677, Faszikel 11 (2) — Doktoranden-Kolloquium (vierzehntägig) (2) — Philologisch-musikgeschichtliche Ü (mit Prof. Dr. J. Lohmann; vierzehntägig, (2) — S: Ü zur Musik-„Ästhetik“ (2) — Ensemble zur Aufführung mittelalterlicher Musik (vierzehntägig, 2).

Dozent Dr. R. Dammann: Die Musik im 15. Jahrhundert (2) — S: Ü zur Vorlesung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gümpel: Pros: Tabulaturen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Kontrapunktische Ü (mit Analysen und Theoretikerlektüre) (1) — CM voc.: Monteverdi (2).

Lehrbeauftragt. Chr. Stroux: Pros: Quellen und Literatur zum Studium der Musikgeschichte (2).

**Freiburg/Schweiz.** Prof. Dr. F. Brenn: Die Anfänge der Romantik in der deutschen Musik (2) — Strauss, Reger, Mahler (1) — Ü über Werke zwischen 1890 und 1910 (1) — Pros: Instrumentalwerke von Mozart (1) — S: Choralprobleme (1).

**Gießen.** Dozent Dr. W. Kolneder: Allgemeine Musikgeschichte VI: Die Musik seit 1900 (1) — Monteverdi und die Frühgeschichte der Oper (1).

**Göttingen.** Prof. Dr. H. Husmann: Troubadours und Minnesänger (3) — S: Ausgewählte Punkte der Geschichte der europäischen Harmonik und Kompositionslehre (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Wolfgang Amadeus Mozart (3) — Ü zum Problem der Symphonischen Dichtung des 19. Jahrhunderts (2).

Dozent Dr. R. Stephan: Geschichte der Zwölftonmusik und der seriellen Musik (2) — Ü: Musikalische Doppelfassungen mit besonderer Berücksichtigung Beethovens (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Dürr: Die Entwicklung der Kantate Joh. Seb. Bachs und seiner Zeit (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I, III (je 1) — Kontrapunkt II (2) — Gehörbildung (1) — Liturgische Ü (1) — Akad. A-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

**Graz.** Dozent Dr. W. Wünsch: Einführung in die Forschungsgebiete und Probleme der Musik-Instrumentenkunde (2).

**Halle.** Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Richard Wagner — S: Probleme der Periodisierung der Musikgeschichte — Ober-S für Doktoranden und Aspiranten.

Dr. G. Fleischhauer: Geschichte des deutschen Liedes — S: Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker — Ü: Partiturspiel in Gruppen.

Dr. S. Bimberg: Einführung in die Musikpsychologie.

Oberassistent W. Rackwitz: S: Lektüre ausgewählter Schriften Richard Wagners.

Assistent B. Baselt: Die frühdeutsche Oper und Instrumentalmusik.

**Hamburg.** Prof. Dr. G. von Dadelsen: Allgemeine Musikgeschichte II: Hohes und spätes Mittelalter (3) — Pros (mit Dr. A. Holschneider): Mensuralnotation des 13. und 14. Jahrhunderts (2) — S: Ü zum Vokalwerk Georg Friedrich Händels (2) — Doktoranden-S.



Prof. Dr. F. Feldmann: Geschichte der Schulmusik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. W. Heinitz: Musikalische Echtheitsfragen (1) — Musikalische Begabungsfragen (1).

Dozent Dr. H. Hickmann: Das Instrumentarium der Prätoriuszeit (2) — Musikinstrumentenkunde II (Aerophone) (2) — Ü für Fortgeschrittene (2).

Dozent Dr. H. Becker: Igor Strawinsky (2).

Dozent Dr. C. Floros: Der Personalstil Mozarts (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Dozent Dr. H. Reinecke: Geschichte des musikalischen Klangbewußtseins (1) — Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ (2) — Akustisches und tonpsychologisches Praktikum (halbtägig).

Lehrbeauftragt. J. Jürgens: Kontrapunkt I (2) — Harmonielehre I (2) — Gehörbildung (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

**Hannover.** *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Sievers: Die Musik der Renaissance (1) — Musikalische Meisterwerke der Romantik. Erklärungen und Analysen (1) — CM instr. (2) — CM voc. (durch L. Rutt) (2).

**Heidelberg.** Prof. Dr. R. Hammerstein: Die Musik Europas im Barockzeitalter (3) — S: Ü zur älteren Operngeschichte (2) — S: Die Variationswerke von Bach und Beethoven (2).

Prof. Dr. E. Jammers: Ü zur Neumenkunde (2).

Univ.-Musikdirektor Privatdozent Dr. S. Hermelink: Aufführungspraxis seit der Zeit der Niederländer bis zur Wiener Klassik (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Chor (2) — CM (Studentenorchester) (2).

N. N.: Pros: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).

**Innsbruck.** Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte IV (Die Musik des Barock) (4) — Geschichte der mehrstimmigen Messe (18. bis 19. Jahrhundert) (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Lektor Oberstudienrat Prof. Dr. W. Schosland: Harmonielehre II (2) — Generalbaß II (2).

**Karlsruhe.** *Technische Hochschule.* Akad. Musikdirektor Dr. G. Nestler: Die Musik der Romantik (2) — Neue Klassizität in der Musik des 20. Jahrhunderts (1) — Musikstunde. Einführung und Aufführung von Werken alter und neuer Meister (2) — Akad. Chor (2) — Akad. Orchester (2).

**Kiel.** Prof. Dr. W. Wiora: Richard Wagner (2) — Ober-S: Musikwissenschaftliche Grundbegriffe in den wissenschaftlichen Weltsprachen (2) — Kolloquium: Wagner und Verdi (mit Prof. Dr. A. A. Abert) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die „Große Oper“ (2) — Pros: Lektüre von Schriften zur Ästhetik und Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts (Quantz, Ph. E. Bach, Leopold Mozart) (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2) — Neue deutsche Musik (2) — Ü: Die Chanson des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

Dr. W. Pfannkuch: Die Sinfonie (mit Schallplattenbeispielen) (2) — Ü zur musikalischen Formenlehre (2) — Harmonielehre I, II, Kontrapunkt (je 1) — Gehörbildung (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2) — Kammermusikkreis (vierzehntägig 2).

**Köln.** Prof. Dr. K. G. Fellerer: beurlaubt.

Prof. Dr. Eric Werner: Jüdische und hellenistische Musik der Frühzeit (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Strukturelemente der Musik (2) — Musikalische Völkerkunde (Afrika) (2) — Mittel-S: Transkription und Stilkritik (2).

Prof. Dr. H. Hüschen: Musik von Monteverdi bis Schütz (3) — Unter-S: Die nachwagnerische Oper (2) — Ober-S: Ü zur Musiktheorie des 15. Jahrhunderts (2) — Mensuralnotation I (1200—1450) (2).

Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).

Prof. Dr. A. Silbermann: Einführung in die Musiksoziologie (2).

Lektor Dr. H. Druß: Europäische Kunstlieder im 19. und 20. Jahrhundert (1) — CM voc. (2) — Madrigalchor (1) — CM instr. (3) — Kammermusikzirkel (2) — Musizierkreis für alte Musik (2) — Offene Abende des CM (1).

Lektor Prof. Dr. W. Stockmeier: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt (1).

Lektor W. Hammerschlag: Harmonielehre I (1) — Partiturspiel (1).

Lektor F. Radermacher: Harmonielehre III (Modulation) (1) — Kontrapunkt II (1).

**Leipzig.** Prof. Dr. H. Bessler: Musik des späten Mittelalters und der Renaissance (3) — Ü zur Vorlesung (2) — Kolloquium für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Musik des Barockzeitalters II (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Musik Afrikas (2).

Dr. R. Eller: Hauptwerke des 20. Jahrhunderts (1) — Methoden der musikalischen Analyse (1).

Dr. H. Grüß: Musikgeschichte im Überblick II (2) — CM voc., CM instr. (je 2).

E. Klemm: Notationskunde II und III (je 2).

Dr. P. Rubardt: Die Zupf- und Streichinstrumente (2).

Dr. P. Schmiedel: Akustik (2).

**Mainz.** Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik des Spätbarock (2) — Ü: Die Tabulaturen (2) — Ober-S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2).

Prof. Dr. E. Laaf: Geschichte des Instrumentalkonzerts (2) — CM voc. (Madrigalchor) (2) — CM voc. (großer Chor) (2) — CM instr. (2).

Dozent Dr. G. Massenkeil: Die französische Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Ü: Die Motette im 15. und 16. Jahrhundert (2).

Prälat Prof. Dr. A. Gottron: Anleitung zu Arbeiten aus dem Gebiet der mittelhheinischen Musikgeschichte (2).

**Marburg.** Prof. Dr. H. Engel: Programmouvertüre und Sinfonie (Studium generale) (vierzehntägig 2) — Die Musik der Romantik (2) — Mozart (2) — S: Vorführungen zu „Romantik“ (2) — Die Epochen der Musikgeschichte (1) — Ü zu Mozarts Kammermusik (2).

Lehrbeauftragter Dr. H. Heussner: Einführung in die Musik des Barock (2) — S: Notationskunde II: Ü zur Mensuralnotation (1).

**München.** Prof. Dr. Th. G. Georgiades: Die Orgelmusik von den Anfängen bis zu Bachs Tod (3) — Ü zur Musik des Trecento (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 1) — Instr. Ensemble (2).

Lehrbeauftragter Dr. H. Schmid: Ü: Tabulaturen (2).

Lehrbeauftragter Dr. M. Pfaff: Ü: Das mittelalterliche Osterspiel (vierzehntägig 2).

Lehrbeauftragter Dr. R. Schlötterer: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2) — Generalbaß (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragter Dr. R. Traimer: Generalbaß für Anfänger (2) — Partiturspiel (2).

Lehrbeauftragter Dr. Th. Göllner: Ü für Anfänger (2) — Aufführungsversuche: Musik des Trecento (2) — Mittelalterliche Mehrstimmigkeit (2).

Lehrbeauftragter Dr. W. Osthoff: Ü zur Opera buffa von Paisiello bis zu Donizetti (2).

Lehrbeauftragter Dr. E. Waeltner: Ü: Einführung in die moderne Musik (2).

Lehrbeauftragter Dr. R. Bockholdt: Ü: Richard Wagner (2).

Lehrbeauftragter K. Haselhorst: Lehrkurs: Weltliche Musik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts (2).

*Technische Hochschule.* Lehrbeauftragter Dr. F. Karlinger: Geschichte der Arie (2).

**Münster.** Prof. Dr. W. Korte: Beethoven (2) — Pros: Einführung in Analyse und Interpretation (2) — Kolloquium für Doktoranden (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Ursprünge abendländischer Musik (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Dozent Dr. G. Croll: Deutschland und Italien in ihren musikgeschichtlichen Beziehungen (2) — Haupt-S: Ü zur Quellenkritik und Edition alter und neuerer Musikwerke (2) — Bestimmungs-Ü (2).

Lektor Dr. Reutter: Geschichte der Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert (1) — Ü zur Vorlesung (2) — Einführung in die Harmonielehre (1) — Modulations-Ü (1) — CM instr. (2) — CM voc. (Universitätschor) (2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig).

**Rostock.** Dozent Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Allgemeine Instrumentenkunde (2) — S: Zur Geschichte der Sinfonie (2) — Ü: Das Hören musikalischer Kunstwerke (1) — Kolloquium über Probleme der neueren Bachforschung (vierzehntägig 2).

**Saarbrücken.** Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die Geschichte der Fuge (2) — Haupt-S: Fugenlehren des 18. und 19. Jahrhunderts (mit Dr. E. Apfel) (2) — Pros: Analyse ausgewählter Klavierwerke J. S. Bachs (mit Dr. W. Salmen) (2) — Doktoranden-Kolloquium (mit Dr. W. Salmen) (2).

Dozent Dr. W. Salmen: Beethoven (2) — Pros: Die Thematik der Streichquartette Beethovens (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Apfel: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Grundfragen der Musiktheorie (2).

Univ.-Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Musiklehre für Anfänger (Tonleitern, Intervalle, Dreiklänge, Gehörbildung) (1) — Musiklehre für Fortgeschrittene (Funktionelle Harmonielehre) (1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Akad. Orchester (Sinfonien und Serenaden) (2).

**Stuttgart.** Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Hauptwerke der zeitgenössischen Oper (2).

Prof. Dr. H. Matzke: Die Streichinstrumente, ihre Geschichte und ihr Bau (2).

**Tübingen.** Prof. Dr. W. Gerstenberg: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — „Così fan tutte“ (1) — S: Der musikalische Vortrag (2).

Wissenschaftl. Rat Dr. B. Meier: Vorkurs zum S: Tabulaturen (2) — Lateinische Musiktraktate des 16. Jahrhunderts (1) — Harmonielehre (Oberstufe: Analyse klassischer und romantischer Werke) (2) — Generalbaß (2).

Dr. A. Feil: CM: Orchester (2).

Dr. U. Siegele: CM: Chor (2).

**Wien.** Prof. Dr. E. Schenk: Die Instrumentalmusik des Barockzeitalters II (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Stilkunde des gregorianischen Chorals (2).

Prof. Dr. W. Graf: Einführung in die Musik der außereuropäischen Hochkulturen (2) — Die Musik im außereuropäischen Kulturleben (2) — Ausgewählte Kapitel aus der vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Einführung in die Musikgeschichte der Slawen II (2).

Dozent Dr. O. Wessely: Heinrich Schütz II (4) — Paläographie der Musik II (2) — Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie (2).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre II (4) — Kontrapunkt II (4).

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre IV (1) — Kontrapunkt IV (1) — Instrumentenkunde II (1).



**Würzburg.** Prof. Dr. G. Reichert: Musikalische Volks- und Völkerkunde (2) — Die Orchester- und Chorwerke von Johannes Brahms (1) — Die stilkritische Identifikation von Musikwerken (Kolloquium) (1) — Ober-S: Sinfonie und Sinfonische Dichtung im 19. Jahrhundert (2).

Universitätsdozent Dr. H. Beck: Frühgeschichte der Sinfonie (1) — Pros: Die Messe im 14. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Just: Partiturspiel (1) — CM voc., Akad. Chor (2) — CM instr., Akad. Orchester (2).

**Zürich.** Prof. Dr. K. von Fischer: beurlaubt.

Privatdozent Prof. Dr. H. Conradin: Die Musik der Romantik (1) — S: Ü zur Vorlesung.

Privatdozent Dr. H. Oesch: Die Musik Ozeaniens (1) — Pros: Tabulatur- und Notationskunde (2).

Musikdirektor P. Müller: Pros: Harmonielehre II (1).

Kantonschulprofessor Dr. W. Hardmeier: Musikalische Akustik (2).

Musikdirektor E. Hess: CM voc. (1).

## BESPRECHUNGEN

Heinrich Husmann: Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur. Berlin: W. de Gruyter 1961. 213 S.

Diese hervorragend gegliederte, wohl-durchdachte, logisch und rechnerisch mit letzter Konsequenz durchgeführte Arbeit ist bei allen Licht- und Schattenseiten einer gegebenen Methode ein Musterbeispiel exakter Musikwissenschaft. Aus der folgerichtigen Entwicklung der harmonischen Teilung konstruiert der Verfasser zunächst den „Stamm-*baum der Intervalle*“, bei dem er den Teilungsgrad vom Konsonanzgrad scheidet. Vom Quintenzirkel ausgehend betrachtet er das pythagoräische Komma als „*eine Art Ur-intervall*“, das sowohl die antike wie die arabische und die indische Musiktheorie bestimmt hat. Das pythagoräische System entsteht dadurch, daß zwischen die 5 Ganztöne je 2 chromatische Halbtöne geschoben werden. Daraus wächst die viel diskutierte siebzehnstufige „arabische“ Tonleiter, welche auch in der hellenistischen Kultur gebraucht wurde.

Von hier aus erläutert und schichtet der Verfasser rückblickend die einzelnen historischen Phasen des griechischen Tonsystems und seine Beziehungen zu der Enharmonik der östlichen Welt. Ebenso weist er die verschiedenen Entwicklungsstufen der Temperatur nach, die Aristoxenos wahrscheinlich in einer älteren Form schon vom Osten übernommen hat. Er zeigt, daß die enharmonische Diesis (Viertelton) „*nicht ein Melodie konstituierendes Intervall, sondern eine Maß-einheit*“ ist, eine Auffassung, die sich auch heute noch in der Musikpraxis des Orients nachweisen läßt. Auf Grund dieses Erkenntnis lassen sich nun endlich einige altpersische Elemente, die auch zur Technik der Antike gehörten, genau definieren.

Einen Fortschritt über diese griechisch-orientalische Schicht bedeuten Al Farabis Formulierung der Temperatur (in der das Komma nun gleichmäßig über alle Intervallschritte verteilt wird), die spezifisch arabisch-persischen Instrumentalleitern, insbesondere die durch Streckenteilung halbierte Quarte. Der Meinungsstreit um die siebzehnstufige Leiter (ob pythagoräisch oder temperiert) erledigt sich insofern, als die pythagoräisch berechneten Intervalle dieser Temperatur so nahe standen, daß die Differen-

zen in der Praxis vernachlässigt werden konnten.

Bei dem Versuch, die Maqamen in dem errechneten System unterzubringen, geht Husmann nun unweigerlich den Weg, den alle Theoretiker beschreiten und beschritten haben, um die Musik, diese freie Tochter der Natur, zu bändigen und zu „*rechtfertigen*“. Es gibt aber in fast allen Tonsystemen der Erde einen oder zwei Töne, für die die Musikpraxis grundsätzlich eine gewisse Freiheit der Intonation fordert. Diese labile Intonation ist für sie ein Mittel des Ausdrucks, dessen sich kein Virtuose berauben läßt. Solche „*Unstimmigkeiten*“ im System mußten die Theoretiker von Zalzals Zeiten bis zum Cairoer Kongreß immer wieder in Kauf nehmen, und man sollte sich einmal damit abfinden, daß ein bestimmter Tonraum in einem System ex natura flexibel bleiben muß. Theoretisch hat Husmann sicherlich recht, aber die Praxis nimmt sich die Freiheit, zwischen den pythagoräischen und den temperierten Tönen zu lavieren.

Beim indischen System, das die Oktave in 22 shrutis aufteilt, entscheidet sich der Verfasser für eine temperierte Materialleiter. Über die Grundjatis des Sa-Grama gelangt er zu einer Annäherung zum griechischen System (h-e-h), die jedoch angesichts der weiten Verbreitung der hemitonischen Pentatonik (auch Amerika und Neu-Guinea!) und der einseitigen Bevorzugung des Sa-Grama nicht unbedingt überzeugend ist. Von hier aus soll die Entwicklung zu der völlig anders gearteten temperierten Pentatonik Indonesiens und Afrikas gehen. Dies ist vielleicht möglich, aber in jedem Fall schwer zu beweisen, denn sowohl die alte Gramalehre wie das praktische indische Musizieren geben wenig Voraussetzungen zu einer Melodiebildung in fünfstufiger Temperatur, selbst wenn die Materialleiter temperiert ist. Sollte der Verfasser recht haben, so müßten sich die beiden Musikkulturen in genau gegensätzlicher Weise entwickelt haben: die indische nach einer stärkeren Herausbildung kleinster Intervallschritte, die indonesisch-afrikanische nach einer einförmigen Transposition mittelgroßer Schritte. Dies scheinen aber doch zwei grundsätzlich so verschiedene Praktiken zu sein, daß es schwer fallen dürfte, einen ge-

meinsamen Ursprung anzunehmen, zumal die erste, musikethnologisch, doch klar im engschrittigen Musizieren, und die zweite im „Fanfaren“- oder „dreiklanghaften“ Singen verankert ist.

Den ganzen Untersuchungen der afrikanisch-indonesischen Systeme stehen nach wie vor zwei große Hindernisse im Wege: erstens die tatsächlich sehr stark voneinander abweichenden Befunde und zweitens die Unpräzision vieler Messungen. Aber angesichts des tatsächlichen, wirklich sehr labilen Befundes wird es immer fraglicher, ob diese Systeme überhaupt so genau fixierbar sind, wie es der Physiker gerne haben möchte, denn es ist gar nicht unmöglich, daß sie überhaupt zunächst nur als mehr oder weniger labile Gegenstücke zu den vokalen Tonsystemen entstanden sind. Zwei Äußerungen zu dieser Frage sind jedenfalls sicher: ein Musiker aus Java erklärte mir, daß in der „Kammermusik“ die feine tonale Differenzierung des vokalen Systems von der Orchesterstimmung wesentlich sei. Dies bestätigen ja auch noch alle alten Grammophon-aufnahmen. Ein Dualamann (Westafrika), dem ich eine auf seine penta- oder hexatomischen Lieder abgestimmte Sanza zur eigenen Begleitung in die Hand gab, verstimmte sie, damit sich die instrumentale Begleitung von seinem Gesang abhebe. Dies soll kein Beweis gegen die Temperatur afrikanisch-indonesischer Instrumentalsysteme sein, wohl aber ein Hinweis auf eine eventuelle Abhängigkeit solcher Instrumentalsysteme von einem benachbarten vokalen Prinzip.

Marius Schneider, Köln

Walter Wiora: Die vier Weltalter der Musik. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1961. 185 S. (Urban-Bücher 56).

Das vorliegende, im äußeren Umfang verhältnismäßig schmale Buch greift ein umfassendes Thema an, das bisher noch kaum berührt worden ist: die Geschichte der Musik im Rahmen der Universalgeschichte. Wir besitzen eine Anzahl ausgezeichnete und umfassender Geschichten der abendländischen Musik und viele Spezialuntersuchungen der Musik des Orients, aber keine, die Musik als einen integralen Bestandteil der Universalgeschichte der Menschheit behandelt. Der Versuch einer so umfassenden Überschau konnte erst dann gewagt werden, als zwei hindernde Vorstellungen beiseite geräumt waren: erstens der alte Glaube, daß die

Musik jünger als ihre Schwesterkünste sei und diesen in einem gewissen Abstand, gleichsam synkopiert, folge; zweitens die Vorstellung, daß nicht-abendländische Musik im Verhältnis zu unserer eigenen und zu unseren musikalischen Systemen primitiv und wenig entwickelt sei. Der erstaunliche Aufschwung der Ethnomusikologie im letzten halben Jahrhundert hat unsere Augen für die Bedeutung der Musik der alten und der östlichen Kulturen geöffnet, und ein ähnlicher Reifeprozess musikwissenschaftlichen Denkens hat uns von einer Wahrheit überzeugt, die den Historikern der darstellenden Künste seit langem bekannt ist: Die Kunst schreitet, im Gegensatz zur Wissenschaft, keineswegs auf eine endliche Vollkommenheit zu, sie wandelt sich nur.

Diese beiden Gesichtspunkte konnten jedoch ohne einen dritten noch nicht fruchtbar gemacht werden. Die Kenntnis des ungeheuer weiten Feldes der alten Kulturen, der Kulturkreise Griechenland, Arabien, Indien und China erforderte so extensive Studien und die Beherrschung eines so großen Rüstzeuges in Musik- und Literaturwissenschaft, Vergleichender Sprachwissenschaft, Geschichte, Religionswissenschaft, Ethnologie und Soziologie, daß zu ihrer Beherrschung und Durchdringung ein Leben kaum auszureichen scheint. Ein Wissenschaftler, der sich mit solchen Studien beschäftigte, blieb normalerweise auf ihrem Spezialgebiet, und es hat nur wenige Versuche gegeben, den alten Osten mit dem jungen Westen zu versöhnen. In der älteren Generation haben Curt Sachs und einige wenige andere Bedeutendes zu dieser Versöhnung beigetragen. Ein jüngerer, moderner und ungewöhnlich qualifizierter Historiker hat nun einen entscheidenden Beitrag geleistet, den wir mit Bewunderung begrüßen. Wiora verliert keine Zeit mit Allgemeinplätzen und prunkt nicht mit seiner umfassenden Gelehrsamkeit, er schreibt klar und mit literarischem Geschick, und er nimmt vor allem keine Zuflucht zur Metaphysik, wenn schwierige Probleme sich der rationalen Lösung entziehen. Er bleibt ein Musiker und ein Humanist, auch wenn seine Arbeitsweise streng wissenschaftlich ist.

Daß die abendländische Musikgeschichte keine beherrschende Stellung einnimmt, ist die Grundidee des Buches, die streng eingehalten wird; die Einteilung der Universalgeschichte in vier Weltalter ist zugleich überzeugend und praktisch. Sie beseitigt das alte



Vorurteil vom Zurückbleiben der Musik im Reich der Künste und vermeidet zugleich die allzu spezialisierte Behandlung der alten Kulturen ebenso wie die nicht-historische Behandlung der Musik der Naturvölker. Die Einteilung ist einfallsreich und, wie das Buch beweist, außerordentlich nützlich: 1. Vor- und Frühgeschichte; Nachleben bei Naturvölkern; 2. Die Musik der antiken Hochkulturen; Weiterbildung in den Hochkulturen des Orients; 3. Abendländische Tonkunst; 4. Die Musik im Weltalter der Technik und Industriekultur.

So beginnt das Buch mit einem Vorspiel, ausgehend vom Problem des Ursprungs der Musik, und endet mit einem Nachspiel, das Wandlungen behandelt, die der Rezensent (nicht unbedingt der Autor) als die Kapitulation des schöpferischen Geistes vor der Maschine betrachtet. Es ist bezeichnend, daß Wiora nicht mit dem Anfang der Musik beginnt, sondern „*die vielfältigen Ursprünge und Anfänge des Rhythmus, der Tonart, der Mehrstimmigkeit*“ untersucht. Umgekehrt sucht er bei der Behandlung der frühen Hochkulturen nach einem vereinheitlichenden Motiv, das er in der „*Kultur des Kultes*“ findet. Bei der Behandlung des dritten Weltalters werden wir streng und mit Recht daran erinnert, daß „*die abendländische Tonkunst . . . nicht der Inbegriff aller Musik in Europa von der Urzeit bis zur Gegenwart ist, sondern ein geschichtlicher Zusammenhang, der in der Karolingerzeit begann und in das heutige Weltalter hineinragt*“. Dies führt zu einem bedeutenden Positionswechsel von einer primär geographischen zu einer primär historischen Konzeption, die den Weg für eine umfassende Betrachtung freilegt. Wiora betont, daß die abendländische Musik mit Gelehrsamkeit und wissenschaftlicher Theorie bis zu einem Grade gesättigt ist, der in anderen Musikkulturen unbekannt war; aber er betont ebenso, daß in keiner anderen Kultur das Liedprinzip, die Melodie so große Entwicklung und Bedeutung erlangte, und daß keine andere Kultur die Bestandteile der Melodie, Motiv und Thema, so architektonisch verwendete wie das Abendland. So muß der abendländischen Tonkunst eine Sonderstellung zugebilligt werden, aber im Gegensatz zu anderen Autoren betrachtete Wiora diese Sonderstellung nicht als immanent und vermeidet es, dem Abendland durch eine detaillierte Darstellung allzu viel Gewicht zu geben und dadurch den universal-

geschichtlichen Blickpunkt zu verstellen. Aus eben diesem Grunde erhält das vierte Weltalter beträchtlichen Raum und bildet in der Darstellung ein erfolgreiches Gegengewicht gegen das erste und zweite.

Obwohl Wiora die beispiellosen Veränderungen des industriellen Zeitalters sieht, betont er dennoch, daß eine beträchtliche Anzahl der älteren traditionellen Elemente der Musik in dieses Zeitalter übernommen werden; mit bedeutenden Denkern stimmt er darin überein, daß wir am Anfang einer neuen Menschheitsepoche stehen, die zu untersuchen ist, obwohl sie sich noch in ihrem Anfangsstadium befindet. Der Verfasser weigert sich mit Recht, das Feld „*den Ideologien der politischen und Kunst-Parteien*“ zu überlassen und hält mit Bestimmtheit daran fest, daß Wissenschaft sich selbst verantwortlich ist.

In der Tat ist es vor allem diese Integrität der wissenschaftlichen Methode, unbelastet von Parteilichkeit und nationalen oder anderen Vorurteilen, die diesen bemerkenswerten Beitrag zur modernen Musikgeschichtsschreibung auszeichnet. „*Werden und Wandel*“ und „*Motive der Musikanschauung*“ stehen überall im Mittelpunkt des Interesses. Ein so aufgeklärter und im höchsten Sinne besonnener Ansatz wird vor allem dort gerecht eingeschätzt werden, wo, wie bei uns in Amerika, die Musik als ein Teil der abendländischen Zivilisation und Kultur, zugleich aber besonders stark in ihrem Ausdehnungsprozeß zu einer Weltkunst erfahren wird.

Paul Henry Lang, New York  
(Übersetzung: Ludwig Finscher)

Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: Ägyptische Rhythmik. Rhythmen und Rhythmusinstrumente im heutigen Ägypten. Straßburg, Baden-Baden: Heitz 1960. 70 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 40).

Im August 1955 unternahm der Herzog zusammen mit Hans Hickmann eine Studienreise durch Ägypten bis in den Sudan, wobei über 200 Stücke heutiger ägyptischer Volksmusik auf Tonband aufgenommen wurden. Ein Katalog dieser Aufnahmen mit Beschreibungen und Analysen ist bereits 1958 als Band 37 derselben Reihe erschienen. Hier liegt nun eine Auswertung dieses umfangreichen und wissenschaftlich bedeutsamen Materials im Hinblick auf die Rhyth-

mik vor. Orientalische Musik, im Prinzip einstimmig, ist von Haus aus Vokalmusik. Instrumente treten jedoch fast immer hinzu. Ihre Funktion ist die Verdeutlichung der rhythmisch-metrischen Anlage, die aus der stark kolorierten Gesangsstimme allein nicht klar genug erkennbar wäre.

Eine Untersuchung der rhythmischen Formen und Formeln wird sich also am leichtesten an der Instrumentalbegleitung durchführen lassen. Das ist hier versucht worden. Es bleibt jedoch festzustellen, daß der Begriff „Ägyptische Rhythmik“ so nicht ganz erfassbar ist. Es ist ja nicht so, daß die Singstimme allein melodische, die Instrumentalstimme allein rhythmische Funktionen zu erfüllen hätten. Auch die Singstimme hat zugleich rhythmische Aufgaben, und ihre Rhythmen korrespondieren keineswegs immer mit denen der Begleitinstrumente. Zugleich mit der melodischen gibt der Sänger auch eine rhythmische Verzierung der Kantilene, während die rhythmischen Figuren der Begleitinstrumente mehr der Hörbarmachung der metrischen Grundgestalt dienen. Die Studie erörtert also in der Hauptsache metrische Fragen. Die Instrumente werden vorgestellt und beschrieben, meist auch abgebildet. Danach wird eine Übersicht über die auf den Tonbändern festgehaltenen Rhythmusformen gegeben, wobei das Material in 28 ethnisch und soziologisch verschiedene Gruppen eingeteilt ist. Dieser Hauptteil der Arbeit ist mit großer Sorgfalt gemacht. Fast 200 Beispiele illustrieren die Vielfalt der rhythmisch-metrischen Formeln einschließlich der Änderungen im Verlauf der Stücke. Im Anhang wird eine Gegenüberstellung mit den Rhythmen lateinamerikanischer Volkstänze versucht — die gefundenen Übereinstimmungen sind aber offensichtlich zufällig und die abgeleiteten Schlüsse daher fragwürdig.

Im ganzen gesehen ist eine solche Untersuchung sehr nützlich. Zeigt sie doch die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Ausdrucksmöglichkeiten, von denen die abendländische Musik so wenig Gebrauch macht. Dabei ist das verwendete Instrumentarium im Grunde sehr dürftig und weder arten- noch formenreich. Die Untersuchung erstreckt sich nur auf metrisch-rhythmische Fragen, d. h. auf die Verteilung der Schläge pro Einheit und die Akzentverteilung. Die Frage der Tonhöhenunterschiede der Instrumente und ihrer Anschlagsarten ist zwar im Einleitungskapitel gestreift, aber nicht Gegenstand der

Untersuchung. Nun erscheinen dem Ohr aber die Klänge der Trommeln, Becken, Schlagröhren und -hölzer usw. nicht nur als tonfreie Akzentschläge, sondern auch in der Differenziertheit ihrer Tonhöhen als eine Art von Melodie. Wenn wir — und wohl auch die ägyptischen Hörer — sie nicht zugleich tonal identifizieren, so empfinden wir sie doch auch melodisch, zumindest im Sinne einer tonal indifferenten Hell-Dunkel-Melodik. Es wäre interessant, zu wissen, wie weit das Material aus Ägypten hierüber Aufschlüsse zu vermitteln vermag. Fritz Bose, Berlin

Herbert Kellertat: Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei Johann Sebastian Bach. Kassel: J. G. Oncken Verlag 1960. 80 und 18 Seiten.

Der unscheinbare Titel *Zur musikalischen Temperatur* verbirgt eine radikale These: K. ist überzeugt, daß Bachs Orgel- und Klavierwerke nicht die gleichschwebende, sondern die von Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* publizierte ungleichschwebende Temperatur voraussetzen. Und die Temperatur, sei sie mitteltönig, ungleichschwebend oder gleichschwebend, dürfe nicht als physikalisch-äußerliches Moment abgetan, sondern müsse als Fundament des musikalischen Denkens begriffen werden. „*Dem mitteltönigen Tonmaterial entspricht eine spezifisch mitteltönige Musik*“ (17).

Die Temperaturen unterscheiden sich nicht nur in der Zahl brauchbarer Töne und im Ausdruckscharakter der Intervalle, sondern auch durch den Gesichtspunkt, unter dem sie das Verhältnis zwischen dem physikalischen Sein eines Tones und seiner musikalischen Bedeutung erscheinen lassen. In der mitteltönigen Temperatur fallen nach H. H. Dräger (*Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur*, Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung, Leipzig 1950, S. 392) Sein und Bedeutung der Töne zusammen; in der gleichschwebenden werden sie getrennt. Die Distanz e-gis ist in der mitteltönigen Temperatur ausschließlich eine Terz und keine verminderte Quarte (e—as) und umgekehrt die Distanz gis—c ausschließlich eine verminderte Quarte und keine Terz (as—c). Dagegen wird in der gleichschwebenden Temperatur die Entscheidung zwischen Terz und vermindertes Quarte zu einer „*Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens*“.



Kirnbergers ungleichschwebende Temperatur soll in allen Tonarten brauchbar sein und enharmonische Verwechslungen zulassen. Sie setzt also, nicht anders als die gleichschwebende Temperatur, die Spaltung zwischen Sein und Bedeutung der Töne voraus, und K.s Hypothese, daß die von Bach geforderte „Wohltemperierung“ die ungleichschwebende Temperatur sei (15), ändert nichts an Bachs Entscheidung für den musikalischen Nominalismus, der die musikalische Bedeutung nicht im physikalischen Sein enthalten sein läßt, sondern sie ihm aufprägt.

In der mitteltönigen Temperatur erscheinen die verminderten Quartan h—es, fis—b, cis—f und gis—c als falsche, durch Schwebungen getrübe Terzen. Dennoch ist die Entscheidung, ob ein Werk des 18. Jahrhunderts die mitteltönige oder die gleich- bzw. ungleichschwebende Temperatur voraussetzt, oft schwierig, da die falschen Terzen zwar von manchen Theoretikern als unbrauchbare Intervalle verpönt, von anderen aber, wie Neidhardt und Holden (K. 18 und 20), als Ausdrucksmittel gerühmt werden. Die Feststellung des Intervallbestandes muß also durch eine Untersuchung über den expressiven oder nicht-expressiven Gebrauch der falschen Terzen ergänzt werden.

Noch verwickelter ist der Versuch, von der ungleichschwebenden Temperatur eine Charakteristik der Intervalle und Tonarten abzuleiten oder umgekehrt aus der Intervall- und Tonartencharakteristik eines Komponisten zu schließen, ob er die ungleichschwebende Temperatur voraussetzt. K. zitiert (58) die These R. Wustmanns (Bach-Jahrbuch 1911), daß man der Bach-Interpretation die Tonartencharakteristik Matthesons zugrundelegen dürfte; doch stützt sich Mattheson nach K.s Beobachtungen (58) auf die mitteltönige, nicht die ungleichschwebende Temperatur. Andererseits erwähnt K. (59), daß Schubart Kirnbergers ungleichschwebende Temperatur gerühmt habe; der Versuch aber, Bachs Werke nach Schubarts Ästhetik zu interpretieren, wäre verfehlt. Und so muß K. die Frage, ob Bachs Tonartencharakteristik die ungleichschwebende Temperatur voraussetzt, offen lassen.

Kirnbergs ungleichschwebende Temperatur, deren Intervallproportionen K. mitteilt (44), ohne sie zu analysieren, beruht auf einem Gerüst reiner Quinten: des—as—es—b—f—c—g—d. Die Töne e, h und fis werden als Terzen (4:5) über c, g und d bestimmt, der Ton

a als Mittelwert ( $c-a = 161:270$ ) zwischen der Quinte über d ( $c-a = 16:27$ ) und der Sexte über c ( $c-a = 162:270 = 3:5$ ). Die Pointe der ungleichschwebenden Temperatur ist die Doppeldeutigkeit, daß die pythagoreisch bestimmten Halbtöne c—des, g—as und d—es (243:256) einerseits — wenn man im pythagoreischen System hört — als diatonische Halbtöne erscheinen und andererseits den chromatischen Halbtönen c—cis, g—gis und d—dis des natürlich-harmonischen Systems (24:25) so nahekommen, daß sie ihnen gleichgesetzt werden können. Die diatonischen Halbtöne e—f und h—c (15:16) sind in Kirnbergers ungleichschwebender Temperatur nicht als chromatische Halbtöne (e—eis oder f—fes, h—fis oder c—ces) brauchbar. K.s Behauptung aber, daß Bach „die nach Kirnberger nicht möglichen Intervallbilder“ vermeide (45), ist irrig. Die Halbtöne e—eis und h—his verwendet Bach in der cis-moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers (T. 48, 68, 71, 103), die Halbtöne ces—c und fes—f in der g-moll-Fantasie für Orgel (T. 34). Das Beispiel aus der g-moll-Fantasie versucht K. als „orthographischen Modernismus“ abzutun (46); das Resultat einer Verwandlung der nach Kirnberger unzulässigen Intervalle ces—c und fes—f in h—c und e—f aber wäre die absurde Akkordfolge gis-moll/As-dur/cis-moll/Des-dur.

Auch K.s These, Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* repräsentiere „die Bachsche Kompositionslehre“ (42), so daß man schließen dürfe, Kirnberger habe die ungleichschwebende Temperatur von Bach übernommen, ist brüchig. Denn Kirnbergers Akkordlehre beruht auf dem System Rameaus, das von Bach abgelehnt wurde.

Die ungleichschwebende Temperatur enthält außer natürlich-harmonischen auch pythagoreische Intervalle; und nach K. (68 f.) ist sowohl Bachs Überzeugung, daß die Musik eine „ars mathematica“ sei, als auch die „hochgespannte Alterationsharmonik“ mancher Werke ein Zeichen, daß Bach „pythagoreisch“ gedacht, also die ungleichschwebende Temperatur der mitteltönigen oder gleichschwebenden vorgezogen habe. Doch ist erstens die „Pythagoreik“ ein bloßes Teilmoment der ungleichschwebenden Temperatur. Zweitens ist auch die natürlich-harmonische Stimmung mathematisch begründet. Und drittens läßt die Manier mancher Geiger, die Terz zu erhöhen, wenn sie Leitton



ist, nicht den Schluß auf eine Affinität zwischen „Pythagoreik“ und „Alterationsharmonik“ zu; der *Tristan* ist kein Dokument der „ars mathematica“. Carl Dahlhaus, Kiel

Irmgard Herrmann-Bengen: Tempobezeichnungen. Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert. Tutzing: Schneider 1959. 210 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 1).

Die musikalischen Tempobezeichnungen sind ein Thema, das wie kaum ein anderes dazu herausfordert, sich aus der Verwirrung, in die man durch die Vielfalt der Erscheinungen gerät, in die Konstruktion eines Systems zu retten. Um so höher ist die Gekuld einzuschätzen, mit der Irmgard Herrmann-Bengen in ihrer Münchener Dissertation auf der Beschreibung und Interpretation der einzelnen Phänomene beharrt, ohne der Versuchung zur Dogmatik nachzugeben. „In dieser Studie habe ich bewußt vermieden, Regeln und Definitionen zu geben. Als Ertrag dürfen vielmehr die für die verschiedene Anwendung der Tempobezeichnungen mitgeteilten Erfahrungen angesehen werden“ (199, vgl. auch 136). Daß die Studie als eine Summe von Beobachtungen erscheint, deren Gliederung keine Systematik, sondern nur eine äußere Disposition ist, die auch anders sein könnte, bedeutet keinen Mangel der Darstellung, sondern ist im Thema, in der Natur des Gegenstandes begründet.

„Für die Zeit bis ca. 1650 wurde Vollständigkeit des Materials angestrebt“ (9). Daß aus der späteren Zeit, der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts, ausschließlich die Tempovorschriften der Tanzsätze berücksichtigt werden, ist nicht nur als Einschränkung notwendig, sondern auch methodisch unanfechtbar, da die Interpretation der Tempowörter an der Typik der Tanzsätze einen festen Halt findet.

Sowohl dem Verzicht auf eine geschlossene Dogmatik als auch der Bemühung um Lückenlosigkeit des Materials sind Einsichten zu verdanken, die anders kaum zu gewinnen gewesen wären: sei es über das Alter der einzelnen Tempovorschriften (41), über die Relation zwischen den Tempoüberschriften ganzer Sätze und den Tempoanweisungen für Satzteile (90, 100) oder über den Zusammenhang zwischen Tempowörtern, Affektbezeichnungen und Spielanweisungen (195). Die rigorose These, daß „die Tempowörter

bereits seit ihrem frühesten Aufkommen als ausdrückliche Tempo- und nicht als ‚Affekt‘-Bezeichnungen zu verstehen“ seien (39), wird an anderen Stellen (43, 62, 198) zu der Feststellung gemildert, daß die Tempowörter schon immer sowohl Tempovorschriften als auch Affektbezeichnungen sein konnten.

Aus Scheu vor dogmatischen Festsetzungen neigt die Autorin dazu, die Grenzen zwischen den Tempobezeichnungen eher zu verwischen als zu verschärfen. Doch hält z. B. die Leugnung einer Differenz zwischen „Allegro“ und „Presto“ bei Corelli (121 f., 163) einer genaueren Analyse nicht stand. Der Unterschied zwischen dem Allegro aus opus 4, 11 und dem Presto aus opus 4, 1, den die Autorin für unmotiviert und darum inexistent erklärt (121), beruht auf dem Gegensatz zwischen Moll und Dur; und in opus 4, 8 fordert Corelli „Allegro“ und nicht „Presto“, weil ein sehr rasches Tempo bereits durch die Schreibung des Allemandenrhythmus in verkürzten Notenwerten suggeriert wird, die Vorschrift „Presto“ also eine Überbestimmung wäre. Die Zählzeit des „Allegro“ aus opus 4, 8, die Viertelnote, ist „objektiv“ sogar rascher als die Zählzeit des „Presto“ aus opus 4, 1, die halbe Note; und dennoch wirkt das Presto schneller als das Allegro, weil der Unterteilungswert der Zählzeit schärfer ausgeprägt erscheint.

Unklar bleibt in der Darstellung die Funktion der Taktzeichen im 17. Jahrhundert. Einerseits wird vorausgesetzt, daß „der Zeitwert des einzelnen Notenzeichens“ um 1600 zu einer „gleichsam absoluten, festen Größe“ erstarrt sei (24), daß also ein Notenwert, sofern seine Dauer nicht durch eine Tempovorschrift modifiziert wird, in allen Taktarten den gleichen Zeitwert repräsentiere. Andererseits kann die Autorin nicht leugnen, daß im 17. und im frühen 18. Jahrhundert die halbe Note eines  $\frac{3}{2}$ -Taktes oft der Viertelnote eines  $\frac{3}{4}$ -Taktes gleichgesetzt wurde (97, 145). Und durch die Hilfhypothese, daß „im 17. Jahrhundert die eindeutige Tempobestimmung durch die Taktvorzeichnungen verlorengegangen“ sei (97), läßt sich der Widerspruch nicht auflösen, denn die Gleichsetzung der Dreiertaktarten ist nicht das Resultat einer Nivellierung, sondern entspricht dem Sinn der Zeichen C  $\frac{3}{2}$  und C  $\frac{3}{4}$  seit dem späteren 16. Jahrhundert: Sie bedeuten, daß die Dauer eines C-Taktes durch drei Halbe bzw. drei Viertel

ausgefüllt werden soll. Die beiden Dreiertaktarten haben also nach dem Buchstaben der Theorie das gleiche Tempo, mag auch in der Praxis das Zeitmaß durch die Suggestion des Notenbildes mitbestimmt worden sein.

Das Tempo eines Satzes besteht in der Dauer der Zählzeit oder Schlagzeit. (Die Termini „Zählzeit“ und „Schlagzeit“ bezeichnen also, entgegen ihrem Wortsinn, nicht einen Zeitwert, sondern einen Notenwert, der erst durch das Tempo zu einem Zeitwert wird.) Die Zählzeit aber wird nicht immer durch die Taktvorschrift eindeutig festgesetzt; und die Entscheidung, auf welchen Notenwert als Zählzeit eine Tempobezeichnung zu beziehen ist, kann zu einem schwierigen Problem werden. Manchmal ist die Autorin gezwungen, die Wahl zwischen zwei Interpretationen offen zu lassen: Ein Übergang von „Allegro“ zu „Adagio“ innerhalb eines Satzes kann als Dehnung des Zeitwertes der Zählzeit, aber auch als Ausfüllung der in ihrem Zeit- und Notenwert unveränderten Zählzeit durch längere Noten gemeint sein; im zweiten Fall erscheint die Tempobestimmung als bloße „Bestätigung des Notenbildes“ (44, 50, 53 f., 118). Eine dritte Möglichkeit — das Verfahren, zugleich mit der Tempovorschrift auch die Zählzeit, also die Bezugseinheit, zu wechseln, so daß die halbe Note eines Adagio zwar langsamer als die Viertelnote eines Allegro, aber rascher als die halbe Note des Allegro ist — wird von der Autorin zu selten berücksichtigt.

In manchen Fällen ist es nicht nur schwierig, die gemeinte Zählzeit zu erkennen, sondern auch zweifelhaft, ob eine eindeutige Festsetzung dem musikalischen Sachverhalt gerecht wird. Eine „dichtere Ausfüllung“ des Taktes (101) oder eine schärfere Profilierung der Unterteilungswerte (108, 123) kann, ohne Änderung des Zeitwertes der Zählzeit, den Eindruck eines lebhafteren Tempos hervorrufen und sogar einen Wechsel der Tempovorschrift veranlassen. Die Zählzeit bleibt gleichsam in der Schwebe zwischen einem längeren Notenwert als primärer und einem kürzeren als sekundärer Bezugseinheit des Tempos; und einige verwirrende Tempoangaben werden erst verständlich, wenn man sie auf die sekundäre Zählzeit, z. B. auf die Achtelnote einer  $\frac{3}{8}$ -Gigue, bezieht (166).

Daß die Unbestimmtheit der Bezugseinheit des Tempos zum rhythmischen Charakter

eines Satzes gehören kann, ist eine der ebenso überraschenden wie einleuchtenden Einzelbeobachtungen, die als das wesentliche Ergebnis der Untersuchungen gelten dürfen und von denen eine kurze Rezension kaum einen Begriff zu vermitteln vermag.

Carl Dahlhaus, Kiel

Miscellanea Musicologica, hrsg. vom musikwissenschaftlichen Institut der Prager Karlsuniversität, redigiert von M. Očadlík. Band IX—XV, Prag 1959—1960.

Die 1956 begonnene Reihe musikwissenschaftlicher Spezialuntersuchungen, die, im billigen Rotaprintverfahren hergestellt, nur an Interessenten abgegeben wird (vgl. zu Bd. I—VIII *Mf.* 1960, S. 475 f.), ist bereits auf 15 Bände angewachsen. Wie bei den früher besprochenen ist zu bedauern, daß die hier abgedruckten Studien nicht auch in Übersetzungen in eine der Weltsprachen vorgelegt worden sind.

Bd. IX (1959) enthält zwei Studien des Schriftleiters M. Očadlík. Die erste, *Über die Aktualität von Richard Strauss*, ist eine Auseinandersetzung mit Ernst Kraus (*R. Strauss, Gestalt und Werk*, 1955), die zweite, ebenfalls polemisch zugespitzt, befaßt sich mit *75 Jahren des Nationaltheaters in Prag*.

Bd. X (1959) bringt Studien *Zur Geschichte der zeitgenössischen ausübenden Kunst*, betreffend das *Prager Kammerorchester ohne Dirigent* (M. Novotný), die um 1930 gegründete *Gambenvereinigung Pro Arte Antiqua* (H. Oplatková), die *Prager Posauenbläser* (O. Jírovcová) und das *Tschechische Nonett* (L. Vrkočová-Štěpánková). Die Geschichte dieser Ensembles, deren Repertoire, Programme und Mitgliederverzeichnisse wurden übersichtlich, z. T. in Tabellen, aus dem mühsam gesammelten Material zusammengestellt. Bemerkenswert ist, wie lückenhaft solche Ensembles oft über ihre eigenen Programme und Konzertreisen informiert sind. Ein Grund mehr, in solchen Studien Material für die Zukunft zu sammeln.

Bd. XI (1959) umfaßt drei recht verschiedene Arbeiten. R. Mužíková veröffentlicht und kommentiert zwei wichtige *Dokumente zur Geschichte des vorhussitischen Gesanges*, die *Statuta metropolitanae ecclesiae* (1350) und die *Regula bonifantorum* (1406), beide aus dem Codex Mikulov. Die den Kirchengesang betreffenden Ab-



schnitte (im Original und in Übersetzung auf S. 20—31 abgedruckt) dokumentieren, daß die allgemein angenommene Hochblüte des liturgischen Gesanges zur Zeit Kaiser Karls IV. im Gegenteil eine Zeit des Verfalls war. In diesem Sinne hat allerdings bereits Z. Nejedlý (*Geschichte des vorhussitischen Gesangs*, Prag 1904) das erste Dokument interpretiert. Ivan Vávra befaßt sich mit einem Versuch, die Frage nach dem wirklichen Autor der sog. *Musica des Josquin* (S. 33—60) zu lösen. Die *Musica*, ein tschechisches, 1561 in Olmütz gedrucktes Werk, ist nur in einem Exemplar, versehen mit Marginalbemerkungen des Jan Blahoslav, überliefert. Als Verfasser hat man u. a. die böhmischen Brüder Jan Trnka, Jan Červenka u. a. vorgeschlagen. Vávra meint den Autor im utraquistischen Priester Jan Facilis aus Boleslau gefunden zu haben und begründet diese Annahme durch eine ausführliche Beweisreihe. Die Frage nach der Identität des Jan Josquin, die die tschechische Musikwissenschaft seit O. Hostinskýs Edition der *Musica des Jan Blahoslav* beschäftigt hat (1896), dürfte jedoch auch weiterhin ungelöst sein. Vávras Hypothese setzt nämlich ganz unwahrscheinlicherweise voraus, daß der genannte Jan Facilis mit einem Jan Facilis Byčkovský (an Wittenbergs Universität als Johann Leicht von Bitzkow eingetragen) identisch war. Als Ergänzung der früher besprochenen Studie (Bd. V) veröffentlicht schließlich Eva Tomandlová einen *Katalog der Musikalien* (aus der Bartholomäuskirche) in Bakov (Böhmen). Der Katalog ist nach den erhaltenen Musikalien zusammengestellt und enthält 56 Messen, 8 Requiem, 67 Offertorien und Arien, zahlreiche Litanen und andere Kirchenkompositionen, Sinfonien u. a. m., vor allem von tschechischen Komponisten. Die Zuschreibung und Identifikation der Komponisten läßt bedauerlicherweise einiges zu wünschen übrig. Keine Nachrichten fand die Verf. über „von Seyfried Ritter“ (Ignaz X. Ritter von Seyfried) und „B. Komberger“ (Romberger); Georg Böhm (der Lüneburger) kommt für die ihm zugeschriebenen Werke nicht in Frage, A. I. Müller ist wohl mit August Eberhard M. identisch, der „in *Musiklexika unbekannt* Jules Schubert“ (VI/118) ist nicht der Komponist eines *Andante et Rondino*, sondern der im Titel genannte Franc. Prume, der dem Verleger Schubert(h) das Werk gewidmet hat, u. s. w. Von nichttschechischen Komponisten

interessieren vor allem die aufgezählten Werke von Mozart (ohne Vornamen), Pleyel, Rossini, Holzbauer, Haydn, Beethoven u. a. m.

Bd. XII (1960) umfaßt fünfzehn Miscellen unter der Überschrift *Bohemica aus bisher unerschlossenen Quellen*. Jan Kouba und J. Bužga repräsentieren die hymnologische Sparte mit Beiträgen über den *Codex des Nikolaus Kozel als hymnologische Quelle*, Eine neuentdeckte Ausgabe des *Brüdergesangbuchs* (1569), das Lied „*Kristus příklad pokory*“ (Kouba) und über *Die zweite Strophe des Hussitenliedes* „*Ktož jsú boží bojovníci*“ (Bužga) (S. 5—32). E. Tomandlová berichtet über einen *Sammelband von Orgelkompositionen aus Bakov* und über eine dreistimmige Version der auch unter Mozarts Namen bekannten Komposition „*Venerabilis barba capucinatorum*“, die Verf. unter den Musikalien des Kantors J. I. Linek aufgefunden hat (S. 33—56). Bei der Übersicht der Vertonungen dieses scherzhaften Textes hat Verf. den ausgezeichneten Kanon von J. L. Dusík (Dussek) übersehen. Aus einer bisher unbekanntens hdschr. Notiz des B. J. Dlabáčz teilt R. Mužíková die *Zusammensetzung der fürstlich-lobkowiczschen Kapelle* mit (S. 58—68), unter deren Musikern wir Joseph Weigel (1811), den italienischen Hornisten Camillo Belloli, Anton Kraft und Sohn u. a. m. finden, von deren Tätigkeit in lobkowiczschen Diensten man bisher nichts gewußt hat. T. Volek ediert einen *Brief des J. H. Voříšek* an seinen Vater, L. Vrkočová-Štěpánková zwei *Dokumente aus dem Nachlaß des Jindřich Kaán*. M. Očádlík ist mit den Miscellen *Kleine Smetaniana*, u. a. über Oehlenschlägers *Hakon Jarl*, und *Zwei Kapitel zu Janáčeks Ausflügen des Herrn Brouček auf den Mond* vertreten.

Bd. XIII (1960) enthält drei größere Studien zur tschechischen Hymnologie. R. Mužíková ediert den *Musiktheoretischen Traktat des Nikolaus von Kozel* (1416—1421) als älteste in Böhmen entstandene Kompilation der Solmisationslehre (S. 5—26). Bemerkenswert ist M. Bohatcovás Versuch, das verschollene *Brüdergesangbuch von 1519* aus Untersuchungen über den Buchdrucker Pavel Olivetský und aus Mitteilungen der Brüder zu rekonstruieren (S. 28—60). Die Rekonstruktion ist sehr überzeugend, nur steht die Frage noch offen, ob das Gesangbuch bei einem Umfang von mindestens 340 Bll. wirk-



lich nur Texte enthalten hat. Die von Verf. zitierte Zeugenaussage des Pavel Severin (1514) ist in dieser Hinsicht nicht eindeutig. Den umfangreichsten Beitrag lieferte J. Kouba über *Václav Klejch und dessen „Historia der Gesangbuchausgaben der tschechischen Nation“* (S. 61–203). V. Klejch, ein protestantischer Emigrant in Zittau, edierte 1708–1737 zahlreiche Gebet- und Gesangbücher im Taschenformat, die er auf gefährvollen Reisen in Böhmen, Mähren und der Slowakei an heimliche Protestanten verteilte. Der 2. und 3. Ausgabe seines Gesangbuches schickte Klejch eine umfangreiche Studie zur Geschichte der tschechischen Gesangbücher voraus, zu der ihm noch viele Quellen, die heute nicht mehr auffindbar sind, vorlagen. Koubas Studie enthält den Klejchschen Lebenslauf, die Textedition der *Historia*, ein chronologisches Verzeichnis der von Klejch genannten Gesangbücher mit deren heutigen Fundorten sowie ein Verzeichnis der 31 bekannten Klejchschen Drucke.

Bd. XIV (1960) enthält fünf kürzere Studien und ein Verzeichnis der 1957–1960 eingereichten Diplomarbeiten. T. Volek hat das *Repertoire der Spenglerschen Theatergesellschaft in Prag 1793–1794* untersucht und übersichtlich zusammengestellt. Unter über siebzig Werken hatte die Gesellschaft zwanzig Opern und Singspiele im Repertoire. Zu den größten Erfolgen zählten nach W. Müllers Singspielen *Das neue Sonntagskind* und *Die Zauberzither*, Mozarts *Zauberflöte* und — überraschenderweise — *Così fan tutte* (S. 5–26). J. Bužga berichtet über das *Don Juan-Motiv in Schulspielen* (S. 27–36), M. Očadlík veröffentlicht bemerkenswerte *Dokumente über Beethovens Konzert in Karlsbad 1812* (S. 37–44) und O. Loulová ein *Liedfragment „Der Frühlingsregen“ von J. H. Voříšek* (S. 45 bis 54). R. Budiš befaßt sich mit einer Untersuchung der *Entwicklung der Violintechnik* des frühverstorbenen Josef Slavík (S. 55–70). Unter den in kurzen Auszügen mitgeteilten 25 Diplomarbeiten sind nur wenige der älteren Musikgeschichte gewidmet, u. a. J. Koteks *Beiträge zur Frage der tschechischen musikalischen Deklamation vor Smetana* (1957, Sign. D 6), N. Dlouhá-Mikotová *Klavierkonzerte des J. B. Vaňhal* (1958, Sign. D 16), E. Tomandlová *Grabmusiken des J. I. Linek* (1958, Sign. D 11) und H. Oplatková *umfang-*

reiche Arbeit über die *Musikalien der Archive in Kuttenberg* (1960, Sign. D 33).

Bd. XV (1960) füllt M. Očadlíks *Verzeichnis der Briefe B. Smetanas* (134 S.), chronologisch geordnet, mit Fundorten und Angaben über Veröffentlichungen sowie Registern versehen. Mit diesem Verzeichnis ist Smetanas Korrespondenz zum ersten Male systematisch erfaßt worden.

Camillo Schoenbaum, Dragør

*The Letters of Beethoven*. Collected, Translated and Edited with an Introduction, Notes and Indexes by Emily Anderson. 3 Bde. London: Macmillan & Co Ltd., New York: St. Martin's Press 1961. LIII und 484; XXXVII und 500; XXXIII und 505 S.

Die vorliegende englische Ausgabe der Briefe Beethovens (mit 1570 Briefen und 82 Dokumenten wie Quittungen, Anzeigen, Verträgen, Widmungen u. v. a.) darf unbestritten als die umfangreichste von allen bis heute erschienenen Sammlungen angesprochen werden. Die reiche Ausstattung (klarer Druck auf bestem Papier, zahlreiche Bilder und Faksimilia) wie auch das ansprechende Äußere zeichnen diese Bände vor vielen anderen Publikationen aus. Dieses jüngste Unternehmen in der langen Reihe der deutschen und englischen Veröffentlichungen (Nohl, Kalischer, Kastner-Kapp, Shedlock usw.) ist das Ergebnis einer mehr als fünfzehnjährigen Arbeit. Sie will nicht nur die Lücken in den vorhandenen Sammlungen füllen, sondern auch die schon früher anderweitig edierten Briefe und Dokumente möglichst verbessert und kommentiert herausgeben. Es war daher ein sehr guter Gedanke, die Vorlage für den jeweiligen Text beim Briefkopf anzugeben (Autograph, Abschrift, Druck). Leider sind manche Autographe wohl für immer verschollen. Sehr zu begrüßen ist auch der Anhang mit Dokumenten, die nicht eigentlich unter den Begriff „Briefe“ fallen; ferner *Appendix B* mit zwei Briefen, deren Authentizität bezweifelt wird. Man mag darüber streiten, ob — wie bei Kastner-Kapp — auch einzelne Sätze aus den Skizzenbüchern in den Anhang bzw. überhaupt in ein solches Werk gehören. Immerhin mit denselben Argumenten, mit denen die *Appendices* aufgenommen wurden (speziell die Entwürfe in *Appendix J*), könnte man die vereinzelt Gedanken aus den Skizzenbüchern heranziehen. — Im Grunde genommen ist ein solches Opus wie das vorliegende natürlich nie fertig (vgl. da-

zu die Autorin in ihrer Vorrede), weil immer wieder einzelne Briefe aufgefunden werden; man braucht dazu nur die Auktionskataloge einzusehen!

Die Vorzüge dieser dreibändigen Veröffentlichung liegen auf der Hand: Nachdem über viele Jahre hinweg in den verschiedensten Zeitschriften und Büchern manche Beethoven-Briefe herausgegeben wurden, ist hier alles Vertraute zusammengefaßt, was der Autorin bis zum Erscheinen ihres Werkes bekannt und erreichbar war. Zugleich aber verdienen an dieser Stelle jene Ausführungen in den Kommentaren besonders hervorgehoben zu werden, die Erläuterungen zu zeitgenössischen Personen oder Verlagen bringen. Diese Anmerkungen sind gerade dann wertvoll, wenn sie dazu beitragen, Datierungsprobleme zu lösen.

Zu Recht weist die Autorin darauf hin, wieviel Mühe und Arbeit dem Erscheinen der drei Bände vorausgingen. Am Beginn der Arbeit steht die detektivische Suche nach den Autographen, die ja leider über alle Welt verstreut sind. Manche Handschrift konnte die Autorin aufspüren oder den endgültigen Verlust des Manuskripts wahrscheinlich machen, so daß irgendeine Abschrift als Vorlage dienen mußte. Unverständlich ist, daß einzelne Besitzer nicht bereit waren, „ihr Eigentum“ zur Veröffentlichung freizugeben. Ebenso wenig darf man die langwierigen Untersuchungen vergessen, die soviel Akribie und Erfahrung verlangen, um Fälschungen zu erkennen. Denn auch dem Fachmann werden Fälschungen weitaus häufiger angeboten, als der Außenstehende glaubt. Dazu kam die Aufnahme des genauen Wortlauts einer jeden Quelle, ihre Übersetzung und Kommentierung, ja in manchen Fällen auch noch die Zuordnung eines früher als selbständig angesehenen Briefes zu einem anderen als dessen zweiter Teil (siehe z. B. Nr. 939). Schließlich wollten auch die laufenden Veröffentlichungen von und über Autographen im Auge behalten sein, weil gerade dies für die Kommentierung und die Vervollständigung unerläßlich war. Um so mehr wundert es den Leser, daß nirgendwo ein wirklich vollständiges Verzeichnis der benutzten Literatur zu finden ist. Es sollte nicht nur jene so häufig benutzten Quellen enthalten, für die ein Siglum angebracht ist. Schließlich möchte der ernsthafte Benutzer diese Ausgabe kritisch lesen und dazu u. a. auch die Kommentare anderer Veröffentlichungen her-

anziehen. Aus diesem Grunde wäre es sehr vorteilhaft gewesen, wenn zu jedem Brief die wichtigsten anderen gedruckten Ausgaben genannt worden wären. Daraus hätte sich dann zwangsläufig der Vergleich sowohl mit anderen Übersetzungen wie auch mit anderen Kommentierungen und Datierungen ergeben.

Während die genannten Bemühungen mehr oder weniger deutlich ins Auge fallen, übersieht man gar zu leicht nicht nur die Beherrschung der deutschen und englischen Sprache, die nötig ist, um die Übersetzung solcher Texte zu bewältigen, sondern auch die zeitraubende Arbeit, die auf die Übertragung verwendet werden muß. Und gerade weil für den Eindruck von der Originalfassung des Textes soviel abhängt, ist es gut, des öfteren in den Anmerkungen den deutschen Originaltext zitiert zu sehen. Denn es handelt sich ja hier nicht um Redewendungen, die in allen Sprachen unmißverständlich wiederkehren, die also nahezu mechanisch durch geläufige Ausdrücke in der Fremdsprache wiedergegeben werden könnten. Leider ist hier kein Raum, um näher auf die Übersetzung und etwa einen Vergleich mit anderen Übersetzungen einzugehen. Auch bei der besten Übertragung gehen beispielsweise die von Beethoven so häufig gebrauchten Wortspiele verloren.

Es spricht für die Ausgabe, daß die Autorin in ihrem Vorwort auf die Richtlinien eingeht, nach denen die Briefe herausgegeben wurden. Es liegt auf der Hand, daß es andere Richtlinien sein müssen als die, die für eine deutsche Briefausgabe maßgebend sein müssen. In diesem Zusammenhang sei noch auf ein Problem am Rande hingewiesen, das die Autorin zur Sprache bringt: es gibt Namen, die sowohl bei Beethoven als auch bei den Namenträgern in den verschiedensten Formen erscheinen, beispielsweise „Rasoumowsky“. Die Autorin entschied sich für die Schreibweise, die am häufigsten anzutreffen ist. Ob aber gerade „Razumovsky“ die richtige Schreibweise ist, muß doch wohl mit einem Fragezeichen versehen werden.

Für eine Neuauflage wünschte man sich einige Änderungen. Da ist zunächst einmal das Sachregister, das dringend einer Erweiterung bedarf, denn die wenigen Stichwörter, die sozusagen mit der Klammer „Beethoven und . . .“ erfaßt werden, reichen nicht aus. Für den Wert eines Buches ist nicht nur der Inhalt ausschlaggebend, sondern auch das

Register, d. h. sein Aufbau und seine Ausführlichkeit. Je übersichtlicher und ausführlicher es ist, also je mehr Gesichtspunkte darin verarbeitet sind, desto besser kann man das im Buche selbst enthaltene Material erreichen. So müßten in einem Sachregister die Begriffe nach dem Alphabet geordnet werden und nicht nach der Ordnungszahl des Briefes, in dem sie erscheinen. Denn werden, um nur ein Beispiel zu nennen, Beethovens Wohnungen gesucht, dann doch bestimmt nicht ausgehend von dem Zeitpunkt, wo Beethoven dort wohnte. Hingegen ist im Register eine Anmerkung „Erster Brief an Breitkopf und Härtel“ überflüssig, da ja unter dem Stichwort „B & H“ (S. 1456) der erste Brief an erster Stelle steht. Andererseits fehlt aber wiederum ein Hinweis im Register auf eine ganze Reihe von Personen in den *Appendices* wie *Grünbaum*, *Herzfeld* S. 1443, Brief Nr. 18. Offensichtlich sind die Personen im Anhang nicht in das Register aufgenommen worden.

Wer das Unglück hat, einen Brief suchen zu müssen, der nicht datiert ist, darf sich bei manchen Personen durch unzählige Seitenangaben hindurcharbeiten. Wieviel geschickter war doch darin die Ausgabe von W. MacArdle und Ludwig Misch, *New Beethoven Letters*, University of Oklahoma Press 1957. Durch ein einfaches deutsches Incipitregister — denn in der Übersetzung sind oft Wortumstellungen nötig — konnte man sofort ermitteln, ob und wo ein Brief vorhanden war. An dieser Stelle stößt man auf die Problematik einer solchen Übersetzungsarbeit. Der Fachmann, der sich mit den Briefen befaßt, wird sich nicht mit der Übersetzung begnügen können. Ihn werden mehr die Anmerkungen interessieren. Er muß also aufs Original zurückgreifen. Ihm wird die Übersetzung in vielen Fällen nur eine Hilfe sein. Deshalb sollte man ihm ein doppeltes Register an die Hand geben: das der Originalincipits mit gleichzeitiger Gegenüberstellung der Übersetzung. Gerade wegen der fehlenden Daten, wegen der Umdatierung vieler Briefe und wegen mangelnder Adressen muß der Briefanfang und vor allem der Beginn solcher Briefe, die jetzt anderen Briefen als zweiter Teil zugeordnet sind, alphabetisch eingefügt, in einer besonderen Zusammenstellung erscheinen. Man versuche einmal, den jetzigen zweiten Teil des Briefes E. A. Nr. 297 nur mit den hier gebotenen Hilfsmitteln zu suchen! Daraus geht hervor,

welche Mühe es macht, eine Synopse zwischen früheren Ausgaben (besonders der von Kastner-Kapp) und der von E. Anderson herzustellen, gleichgültig ob man von der vorliegenden englischen Ausgabe der Briefe (nämlich als der vollständigsten) ausgeht oder die Briefnummer der englischen Ausgabe einer deutschen zuordnen will. In der englischen Ausgabe stehen ja leider auch Seitenzahlen statt der Briefnummern im Register.

Aber davon einmal abgesehen, läßt sich gegen das Register auch rein optisch etwas einwenden: die Hinweise, wo sich in den Anmerkungen das Stichwort findet, heben sich viel zu wenig von den Seitenzahlen der Briefe ab. Ein beliebiges Beispiel: *Beethoven, Caspar Anton Carl van (brother)*, 5 n. 3, 23, 74 n. 4, 76, 78, 79, 92 n. 6, 93, 95 n. 4, 101 n. 1, 107 usw. Ferner ist kein Unterschied zwischen den Seitenzahlen von Briefen an Personen und jenen Seitenzahlen, die auf das Vorkommen in Briefen und Anmerkungen aufmerksam machen. Warum nicht Fettdruck für Briefe an Personen? Mit einem kurzen Hinweis im Vorwort konnte man sich dann begnügen, daß beim ersten Auftauchen des Stichwortes ausführliche Daten gegeben werden, und man hätte diesen Fettdruck eingespart.

Weiterhin wäre es besser, wenn die Anmerkungen zu den Briefen nicht auf jeder Seite durchgezählt, sondern bei jedem Brief neu begonnen würden.

Was für das Personenregister gesagt wurde, gilt entsprechend für das Werkregister, dessen Opuszahlen sich im Druck zu wenig von den nachfolgenden Angaben (oft noch in der gleichen Zeile) unterscheiden. Aber auch sonst hat der Benutzer noch Wünsche für die Ergänzung künftiger Auflagen. Ein Wort zu den Notenbeispielen und den dazugehörigen Anmerkungen. Das Notenbeispiel im Brief Kastner-Kapp 796 = E. A. Nr. 843 steht ohne jeden Kommentar da. Beim Vergleich mit dem Autograph fällt indes auf, daß 1. das ganze Notenbeispiel dick durchgestrichen ist; 2. nur vier statt fünf Notenlinien gezogen sind (und dementsprechend überträgt jeder Herausgeber andere Tonhöhen, über die man durchaus diskutieren kann!); 3. sich vor der ersten oberen Note mit größter Wahrscheinlichkeit noch eine Viertelnote befindet; 4. die Höhe des vorgezeichneten Violinschlüssels nicht mit absoluter Genauigkeit festzulegen ist, da er



sehr flüchtig geschrieben wurde. Der Violinschlüssel fehlt hier im Druck aber ganz!

In der Anmerkung zu diesem Brief liest man: „*The autograph is dated November 28th.*“ Zu op. 137 — auf dieses Werk bezieht sich der Brief — gibt es aber zwei Autographe. Bei dem hier erwähnten (vollständigen!) handelt es sich um Beethovens Abschrift, die sich heute in Paris befindet. Generell vermißt man oftmals die Begründung für die Datierung (s. z. B. E. A. Nr. 671), denn die Datierung durch neu aufgefundene Dokumente ergibt gegenüber früher vielfach erhebliche Verschiebungen. Ganz zu schweigen von den noch auszuwertenden Wasserzeichen. Daß der Herausgeberin bei der großen Zahl der Briefe Versehen bei der Datierung unterliefen, ließ sich wohl kaum verhindern. So dürfte es sich bei der Angabe Kastner-Kapp Nr. 483 im vorliegenden Druck durch E. A. wohl um einen Druckfehler handeln: statt 7. II. 1815 muß es eindeutig 9. II. 1815 heißen. Natürlich wären auch Datumsänderungen von einigem Interesse gewesen, nicht allein eine Zusammenstellung der in dieser Ausgabe anders datierten Briefe, sondern auch Schreibverbesserungen Beethovens (z. B. Kastner-Kapp Nr. 711, wo aus einer 13 eine 15 gemacht wurde). Andere Wünsche für die Kommentare können hier nur angedeutet werden: Wie gelangt etwa op. 40 in den Brief Kastner-Kapp Nr. 263? Endlich aber vermißt man zu Anfang der Briefe die Anschrift von Beethovens oder von fremder Hand, wie z. B. bei dem Brief E. A. Nr. 553 (Beethoven schreibt „*Ruprecht*“ statt „*Rupprecht*“).

Beschäftigt man sich mit der vorliegenden Briefausgabe als Quelle zu den Kompositionen Beethovens, so vermißt man manchen Brief zu einem Werk (z. B. Kastner-Kapp Nr. 92 an Simrock zu op. 47, unter dem Adressaten, dem Datum und der Opuszahl nicht zu finden). So fehlt auch im Werkregister zu op. 137 ein Hinweis auf E. A. Nr. 1539 — Kastner-Kapp 1443. (Nähere Angaben s. Max Unger, *Ludwig van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner und Tobias Haslinger in Wien, Adolf Martin Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel*. Berlin und Wien 1921, Seite 16 bzw. der entsprechende Kommentar.) Ferner findet sich keine Begründung für die Datierung zu dem Brief E. A. Nr. 1411 = Kastner-Kapp Nr. 15: Die Entwürfe, zwischen denen sich diese Worte finden, gehören offensichtlich in

die Jahre 1794/95. Auch die sonst in den Briefen anzutreffenden Notenbeispiele sind oft ungenau übertragen in Bezug auf die Bögen und die Notenhäse.

Interessant wäre ein ausführlicher Einblick in die Werkstatt gewesen. Das Problem der Datierung und seine Lösung (Hinweise liefern u. a. Inhalt, Schrift, Papier, Wasserzeichen) streift die Autorin nur kurz.

Abschließend sei gesagt, daß die vorliegende Ausgabe der Briefe Beethovens trotz aller Mängel und Beanstandungen nicht nur ein sehr reiches Material an die Hand gibt, sondern auch zahllose Verbesserungen gegenüber früheren Publikationen bringt.

Johannes Herzog, Bonn

Dénes Bartha und László Somfai: Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1960, Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1960. 470 S. Dazu: Musikbeilage und Schallplatte.

Bis heute wurde in keiner der inzwischen so zahlreichen Biographien und Spezialarbeiten der praktischen Opernkapellmeistertätigkeit Haydns gebührend gedacht. Wohl wußte man etwas von diesem Zweig seines umfangreichen Dienstbereiches, aber ein tieferer Einblick war bisher nicht möglich gewesen. So konnte man die Bedeutung des Opernbetriebes nicht nur für das Haus Esterházy, sondern auch für Haydns eigene künstlerische Entwicklung nur ahnen. Die nunmehr vorliegende, äußerst gewissenhafte Arbeit der beiden ungarischen Forscher holt das Versäumte in großem Stile nach. Dabei hat, laut Einleitung des gut gegliederten Buches, Bartha einen wichtigen Anteil mit dem historischen Kapitel der Chronik von Haydns Opernarbeit, während Somfai ausführlich über die musikalischen Quellen, Kopisten u. v. a. m. berichtet. Die Fülle des aus dem Esterházy-Archiv zutage geförderten Materials hat ihren sichtbaren Ausdruck auch in dem stattlichen äußeren Format des Buches gefunden. Manches ist ein wenig weit-schweifig ausgedrückt oder auch doppelt gesagt worden, was dem ohnehin nicht ganz einfachen Studium des Werkes nicht immer zuträglich ist. Aber das läßt sich bei einer Arbeit, die von zwei Autoren stammt, wohl nicht ganz vermeiden. In der Hauptsache ist die neue Veröffentlichung ein großes Nachschlagewerk mit sehr exakten Kommentaren.

Dabei kann der Gewinn aus den philologischen Untersuchungen durch die historischen und ästhetischen Kapitel nur vermehrt werden. Bartha möchte den Abschnitt *Haydns Arbeit als Opernkapellmeister* als Auszug einer der Zukunft vorbehaltenen Studie über *Haydn und das Opernschaffen seiner Zeit* gewertet wissen. Wenn man erfährt, daß Haydn von 1776 an, dem eigentlichen Beginn seiner ständigen Operntätigkeit, bis 1790, dem Jahr der Auflösung der Operntruppe, 88 vorwiegend italienische Opern, darunter 6 eigene, in Premiere einstudiert hat, oder daß er allein im Jahre 1786 in 125 Bühnenvorstellungen das fürstliche Haus unterhalten mußte, dann stellt man mit Recht die Frage, wie und wann er noch zum Komponieren gekommen ist. In der Tat zeigt gerade das Jahr 1786 einen auffallenden Rückgang im eigenen Schaffen! Dem reichen Repertoire des Esterházy-Theaters steht die Wiener Opernbühne mit nur 79 italienischen Premieren im gleichen Zeitraum gegenüber. Die rund 200 Opern der einstigen Esterházy-Sammlung, die heute in der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest liegen, sind ein deutlicher Beweis für Haydns zumindest zeitweilig großes Interesse am Theater, auch wenn viele dieser Opern zu seinen Lebzeiten nie aufgeführt worden sind. Ein wichtiger Teil des ausführlichen Buches ist Haydns Bearbeitertätigkeit gewidmet. Was Bartha und Somfai da an Material zusammengetragen und ausgewertet haben, ist geradezu überwältigend. Viel Zeit von Haydns Kapellmeisterarbeit beanspruchte das Einrichten der Opern für die praktische Aufführung. Die von seiner Hand stammenden Kürzungen, Änderungen und Streichungen revolutionieren nicht gerade das Bild seiner Persönlichkeit, aber sie ergänzen und beleben es in einer Weise, die dem Theatermenschen volle Gerechtigkeit widerfahren läßt. Daß Haydn es an „servilen Gesten“ gegenüber dem Fürstenhaus fehlen ließ, wirft ein helles Licht auf die sich allmählich vollziehende Loslösung aus der aristokratisch-patriarchalischen Gesellschaftsordnung.

In jeder Minute tritt Haydn, der sich übrigens kaum über seine Opernkapellmeisterstätigkeit geäußert hat, als souveräner Kenner der künstlerischen Forderungen und Möglichkeiten hervor. Als Feind schleppender Tempi allgemein bekannt, hat er in fremden Partituren z. B. ein Andante in Allegro verwandelt. Verfeinerungen der Dy-

namik finden sich ebenso wie Verbesserungen der Instrumentation, wobei man immer an das ihm zur Verfügung stehende kleine Orchester denken muß! Als Sinfoniker von Hause aus hat er auch den oft etwas simplen Orchesterstil manches italienischen Zeitgenossen satztechnisch durchgeformt. Vor allem aber hat er oft ziemlich rigoros gekürzt. Allerdings blieben Ouvertüre, Introduction und Finale weitgehend verschont. Sein Hauptanliegen war auf eine sinngemäße Beschneidung der oftmals allzu umfangreichen Arien gerichtet (darunter fielen sogar Teile aus seinen eigenen Opern!). Mit zunehmender künstlerischer Reife hat H. sich auch gegen das Übermaß der Koloratur gewandt. Seine „drastische Kürzungswut“ (S. 54) ließ er besonders an Opern von Cimarosa und Anfossi aus, zwei Musikern, die er sonst durchaus zu schätzen wußte. Interessant ist der Hinweis auf die textlichen Gemeinsamkeiten in Cimarosas *L'infedeltà fedele* und Haydns *La fedeltà premiata* (S. 95/96), wonach Haydn den Text der ihm musikalisch nicht zusagenden Oper von Cimarosa selbst benutzt hat, um eilig eine eigene Oper fertigzustellen. Im Falle Anfossis aber darf man nicht etwa an Ressentiments denken, die wegen der Bevorzugung von dessen Oper *La vera costanza* in Wien vor Haydns übrigens besserem Werk durchaus verständlich gewesen wären. Haydn hat auch Mozarts Einlagearie „*Un bacio di mano*“ zu Anfossis *Le gelosie fortunate* gestrichen. Ob es sich dabei aber um eine mindere Einschätzung seines Freundes gehandelt haben muß, darf füglich bezweifelt werden. Allerdings mutet es ein bißchen merkwürdig an, daß Haydn nicht ein einziges Bühnenwerk des Jüngeren in Esterház herausgebracht hat. Das scheint aber in erster Linie an dem hauptsächlich auf das Italienische gerichteten Geschmack des Fürsten gelegen zu haben. Daß gerade Familientrauer herrschen mußte, als Haydn endlich (und das auch noch am 14. Juli 1789!) den *Figaro* dirigieren wollte, gibt dem Ganzen noch jene schicksalhafte Funktion, die einen geradezu belletristischen Anstrich hat. — Manche Kürzungen dürfte Haydn sicherlich aus Zeitgründen veranlaßt haben, weil ihm eine Oper zu lang schien oder ein Fingerzeig seines Fürsten ihn bewogen haben mochte, eine Aufführung mit Rücksicht auf die Gäste nicht allzu sehr auszudehnen. Bartha gesteht Haydn in bezug auf die schon sehr über-

lebten Typen der italienischen Oper „eine starke innerliche Ungeduld“ zu, die alle Eingriffe als „wertvolle Dokumente für die Beurteilung von Haydns eigenem Geschmacksurteil“ gelten läßt (S. 57). So können sie geradezu als ein Symbol für sein Hinauswachsen über den Stil und Geschmack seiner Zeit dastehen, und es muß, auch heute noch, dem Fürsten Esterházy hoch angerechnet werden, daß er seinen Hofkapellmeister gewähren ließ. Findet man auf der einen Seite die fast erbarmungslos erscheinenden Kürzungen und Änderungen (nur wenige Opern von Paisiello und Grétry blieben davon verschont), so trifft man den Meister auf der anderen Seite als einfühlsamen Mehrer eines Werkes. Damit greifen die beiden ungarischen Forscher das Problem der Einlage-Arien auf, die während der Jahre 1779 bis 1790 entstanden sind. Nach diesen neuesten Untersuchungen darf man sagen, daß „die Stücke aus der Zeit zwischen 1785—1790 . . . mit der Reife der musikalischen Diktion und ihrer lebensvollen Dramatik um ein Bedeutendes die ähnlichen Stücke aus Haydns eigenen älteren Opern überragen; es handelt sich um eine lebendige dramatische Musik von manchmal hinreißender Verve, — wenn auch nicht in jener zugespitzten populären Form von Theatralik, wie in den Buffoopern der italienischen Zeitgenossen oder den Spitzenwerken Mozarts.“ (S. 59). Nicht ohne Rührung liest man, daß die meisten dieser Arien für Luigia Polzelli geschrieben wurden, deren gesangliche Vorzüge sicher hinter anderen zurückstanden, denn niemals hat diese Sängerin eine führende Rolle in einer Oper gehabt. Ob nun freilich die bedeutende Arie „Sono Alcina“ für Gazzanigas *L'isola d'Alcina* ihr zgedacht war, ist nicht genau zu ermitteln. Andere Arien schrieb Haydn für Barbara Sassi, Luigi Rossi und Leopold Dichtler, bewährte Mitglieder des Esterházy-Ensembles.

Mit lobenswerter Vorsicht haben beide Forscher sich bei der Zuerkennung der Autorschaft Haydns für viele dieser Arien sehr zögernd verhalten, denn „es ist nur allzu gut bekannt, wie oft ‚Entdeckungen‘ . . . vorschnell bekanntgegeben wurden“ (S. 59). Die deutliche Anspielung auf Sandberger rückt den Namen des Mannes in das Blickfeld, dem das Buch gewidmet ist: Jens Peter Larsen, der in seinen Veröff. nachdrücklich auf Haydn als Opernkomponisten hingewiesen hat, ohne indessen das Wirken des

Opernkapellmeisters schon entscheidend einbeziehen zu können. Die von ihm — gemeinsam mit Landon — in MGG aufgestellte Liste der Einlage-Arien, von denen etliche schon seit längerer Zeit bekannt sind, ist durch die vorliegende Arbeit „erstmalig überholt“ (S. 30) und wesentlich bereichert worden. Damit wird eine Frage angeschnitten, die noch einiger Worte bedarf. An mehreren Stellen der neuen Veröff. (dabei gibt es auch Duplizitäten!) wird die Haydn-Forschung seit Pohl bis in die jüngste Zeit sehr deutlich, wenn auch freundlich auf mangelnde Orientierung hingewiesen. Allein man darf nicht vergessen, daß die ungeheure Materialfülle in der Verstreutheit der Originale und Abschriften ohnehin schon kaum zu bewältigen ist. Bei Bartha-Somfai heißt es (S. 23, Fußnote 23) anlässlich der sehr kritischen Wertung von J. Háríchs Arbeit über die Esterházy-Musikgeschichte: „Als subjektiven Entschuldigungsgrund . . . wollen wir gerne gelten lassen, daß Hárích zur Zeit der dringlichen Abfassung dieser Arbeit offenbar nicht in der Lage war, das in Budapest aufbewahrte Notenmaterial der Opernsammlung einsehen zu können“. Mit diesem Satz, der übrigens einem an der Quelle sitzenden ungarischen Autor gilt, wird eigentlich die ganze Schwierigkeit der bisherigen, meist aus Deutschland und Österreich gebürtigen Haydnforschung belichtet. Wann hat man schon „einsehen“ können? Wenn nicht Hárích im Archiv zu Budapest, wohin die Esterházy-Schätze nach dem Kriege geschafft worden waren, wie sollte es Nicht-Ungarn s. Zt. im Hause Esterházy gelungen sein? Umgekehrt heißt es nämlich auf S. 32: „Die Eisenstädter Archivalien (also in österreichischem Besitz!) sind in ihrer Gesamtheit für uns unzugänglich gewesen“. Im Grunde steht die Haydn-Forschung trotz beachtlichen Ergebnissen noch am Anfang. Die vor dem letzten Kriege entstandenen Arbeiten waren — mit Ausnahme der für die neuesten Forschungen bahnbrechenden Veröffentlichungen von Larsen — mehr stilistischen als biographischen oder bibliographischen Zielen gewidmet. Wäre es so einfach gewesen, in der Vorkriegszeit an die Sammlung heranzukommen, dann hätten vielleicht auch schon die Verf. des vorliegenden Buches ihre grundlegenden Arbeiten verrichten können. Wie dem auch sei, noch ist es nicht zu spät! Die Haydn-Forschung hat durch Bartha und Somfai einen wichtigen neuen Auftrieb bekommen. Das



mit großer Liebe zu Haydn verfaßte Werk, das eine Unsumme von philologischer Arbeit einschließt, ist eine wesentliche Bereicherung der Kenntnis von einem bisher fast unbekanntem Zweig der Tätigkeit Haydns. Viele Notenbeispiele und Faksimiliewiedergaben aus Haydns Kompositionen, Abschnitte über die Kopisten und Papiere mit Fragen der Wasserzeichen, Indices der Operntitel, Rollen, Arienanfänge sowie ein Personen- und Sachregister runden das Ganze ab. Besondere Erwähnung verdient die Musikbeilage, die Partitur-Erstaussgabe der wertvollen *Scena di Pedrillo* aus dem Pasticcio *La Circe ossia L'isola incantata* (1789), die außerdem — zusammen mit einer Einlage in Anfossis *La Metilda ritrovata* (1779) — in sauberen Aufnahmen von Judith Sandor und Joseph Réti mit dem Ungarischen Staatlichen Konzertorchester unter Erwin Lukács als kleine Langspielplatte beigelegt ist.

Helmut Wirth, Hamburg

Jaroslav Vogel: Leos Janáček. Leben und Werk. Deutsche Fassung von Pavel Eisner. Prag: Artia-Verlag und Kassel: Alkor-Edition, 1958. 531 S.

Leos Janáček, zehn Jahre vor Richard Strauss geboren, ist in Deutschland als Komponist Neuer Musik, wenn auch einer durch Folklore gemilderten, rezipiert worden. Die Entdeckung, daß er außer *Jenufa* noch andere Opern, *Das schlaue Füchslein*, *Die Sache Makropulos*, *Die Ausflüge des Herrn Brouček*, geschrieben hat, präsentiert sich in unseren Theatern als Bemühung um die musikalische Moderne, und die Entscheidung, ob man von Repertoireoperen sprechen könne oder nicht, wird suspendiert. So ist das Urteil über Janáčeks kompositorischen Rang im allgemeinen Bewußtsein noch immer unsicher und unbestimmt; und um ein Buch wie das von Vogel erscheinen zu lassen, hätte man kaum einen glücklicheren Zeitpunkt wählen können.

Allerdings bilden, obwohl Vogel Dirigent am Prager Nationaltheater ist und sich auf reiche Erfahrungen mit dem Werk Janáčeks berufen kann (312 ff., 494 ff.), die musikalische Analyse und die ästhetische Kritik den schwächsten Teil des Buches. Vogel ist ein Biograph älteren Stils, erfüllt von Enthusiasmus und von Anhänglichkeit ans Detail — ohne falsche Neugier nach Privatem (344). Und vor allem: Er kann erzählen. Die An-

sätze zu Analysen aber bleiben fast immer in der Manier der thematischen Leitfäden stecken. Und so rigoros Vogel in seinen Urteilen über Operntexte ist — über die Handlung der Oper *Das Schicksal* spricht er (232 ff.) in ironischem Pointenstil —, so befangen erscheint er gegenüber ästhetischen Differenzen zwischen Janáčeks Kompositionen.

Andererseits dürfte sein Verdikt über Janáček als Musiktheoretiker zu schroff formuliert sein. Termini und Theoreme, die von Fétis oder Sechter stammen — der Ausdruck „kleine Quinte“ oder die Reduktion der Quartvorhalts auf einen fiktiven Undezimenakkord —, werden Janáčeks „Eigenbrötelei“ (220) zur Last gelegt; und die Polemik gegen Janáčeks Theorie der „Verflechtung von Nachempfindungstönen des ersten Akkords mit den Empfindungstönen des zweiten“ (221) stützt sich auf Argumente, die ein bereits entwickeltes Bewußtsein der harmonischen Tonalität voraussetzen, während Janáčeks Bemühungen auf die Entdeckung von Entstehungsbedingungen gerichtet waren.

Die Geltung des musikalischen Nationalitätenprinzips ist für Vogel von keinem Zweifel angekränkt. Zwar betont er, „daß Janáček ungeachtet seiner Herkunft aus dem Volke nicht anders als Smetana und Dvořák sich erst auf dem Umweg über die internationale Kunstmusik in der Vokalmusik findet, worauf er dann über die Brücke nationaler Volksmusikalität selbst vice versa international wird“ (13); andererseits aber verschmäht er auch dürftige Anlässe nicht, um Janáčeks Nationalismus und Panslawismus hervorzukehren und zu pointieren (243, 258 f., 290). Umgekehrt bemüht sich Vogel, den religiösen Charakter der Werke mit geistlichen Texten zu geringfügigen Resten schrumpfen zu lassen. Mit dem falschen Lob, daß Janáček „das christliche Urgebet mit der gleichen Erlebniskraft auszudrücken vermag wie sein eigenes soziales und menschliches Fühlen“ (214), leugnet Vogel indirekt die religiöse Authentizität des Werkes. Janáček aber schrieb: „Wir verlangen, daß ein Komponist Kirchenkompositionen unter dem Eindruck religiösen Empfindens komponiere“ (441).

Vogels Buch wurde von Pavel Eisner in ein fast immer makellores Deutsch übersetzt und durch Anmerkungen ergänzt.

Carl Dahlhaus, Kiel

Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern. Begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von Otto Erich Deutsch. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag 1961. XXVI, 404 S., davon 294 S. mit Abbildungen. (W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X, Supplement. Werkgruppe 32).

Der Mozartforschung standen bisher bereits mehrere gediegene Bildwerke zur Verfügung. Besonders L. Schiedermairs Mozart-Ikonographie (Band 5 der Mozart-Briefausgabe, München 1914) galt als Standardwerk wissenschaftlicher Prägung. Bedeutsam auch für Abbildungen aus der Umwelt des Komponisten wurde die Bild-Ausgabe des Schweizer Juristen Robert Bory (Genf 1948). So umfassend beide Ausgaben auch gestaltet waren, der Wunsch nach einer wissenschaftlich fundierten, modernsten Ansprüchen genügenden Darstellung im Sinne einer „Gesamtausgabe der Mozart-Bildnisse“ blieb noch offen. Mit dem neuen repräsentativen Bild-Band der Neuen Mozart-Ausgabe wird dieser Wunsch, von unvermeidbaren Lücken und methodischen Eigenwilligkeiten des Hrsg. abgesehen, weitgehend erfüllt.

Der Band wird eingeleitet von dokumentarischen Nachrichten zur Mozart-Ikonographie aus verschiedenen zeitgenössischen Quellen (Briefen, Buchpublikationen u. a.). Daran schließt sich eine Bibliographie des Schrifttums zur Mozart-Ikonographie an, in welcher jedoch wichtige Arbeiten fehlen (E. Speyer, *Some Notes on the Iconography of W. A. Mozart* in *Musical Quarterly* V, 1919; ders., *Mozart at the National Gallery* in *Burlington Magazine*, März 1916; H. Prunières, *Un portrait inconnu de Mozart* in *Revue Musicale* VI, 1925; R. Schade, *Ein neuentdecktes Bildnis Mozarts* in *Die Musik* 1926; W. Krieg, *Um Mozarts Totenmaske* in *Neues Mozart-Jahrbuch* III, 1943). Als wissenschaftlich bemerkenswertester Teil folgt die Abteilung mit den historischen Bildnissen Mozarts (23 S.). Ihr schließen sich die den breitesten Raum der Publikation einnehmenden Bilder zu Mozarts Leben an, gefolgt von Mozart-Reliquien, Apocrypha und den als Anhang bezeichneten Teilen mit angeblich historischen sowie mit den angeblichen Mozartbildnissen und einer Auswahl von Fälschungen. Der Kommentarteil sowie mehrere Register beschließen den zweisprachig (deutsch-englisch) abgefaßten Band.

Wie der Hrsg. im Vorwort darlegt, kam für die Auswahl der Bilder u. a. die umfangreiche Mozart-Bildersammlung des Münchner Arztes Dr. Maximilian Zenger († 1955), welchen die Internationale Stiftung Mozarteum seinerzeit mit der Veröffentlichung einer Bildbiographie betraut hatte, in Betracht. Außer Photographien dieser Sammlung zog der Hrsg. Vorlagen aus Beständen des Mozart-Museums in Salzburg und aus zahlreichen übrigen Sammlungen und Bibliotheken heran, so daß insgesamt ein Material von etwa 1500 Unterlagen zusammenkam, von denen, nach den Worten des Hrsg., 659 für den Bildband benutzt wurden.

Für die Forschung stellt die Publikation als wichtigstes Material sämtliche Mozartbildnisse, sowohl die historischen wie die zweifelhaften, bereit. Von Fälschungen wird eine Auswahl geboten. Nach den Forschungen des Hrsg. existieren lediglich 12 historisch als echt verbürgte Mozartbildnisse, nämlich das Knabenbild (Anfang 1763, vielleicht von Lorenzoni), das bekannte Gruppenbild von Carmontelle (1763), das Ölbild von Ollivier (1766), das Ölbild von della Rosa (1770; früher einem der Brüder Cignaroli zugeschrieben), die anonyme Elfenbeinminiatur (etwa 1773), das anonyme Ölbild mit Mozart als Ritter vom Goldenen Sporn (1777), die anonyme Miniatur von 1777, das Familienbild von della Croce (1780), das Lange-Porträt (1782/83), die Silhouette von H. Löschenkohl (1785), das Wachsrelief von L. Posch (1788) sowie die Silberstiftzeichnung von D. Stock (1789). Außerdem nahm der Hrsg. zwei wertvolle, jedoch posthume Arbeiten, nämlich das Ölbild von Barbara Krafft (1819) und das Aquarell aus dem Album von Mozarts Schülerin Barbara Ployer (1795) in den Bildband auf. Bedauerlicherweise werden die angeblich historischen sowie die angeblichen Mozartbildnisse erst im Anhang am Schluß des Bandes anstatt in Fortsetzung der historischen Bildnisse gezeigt, so daß der Betrachter beim Vergleich der echten und unechten Bildnisse jeweils den erheblichen Bildteil über das Leben Mozarts überschlagen muß, um zu den gesuchten Abbildungen zu gelangen.

In Anbetracht der großen Unsicherheit selbst in Fachkreisen bei der Beurteilung des Echtheitsgrades von Mozart-Bildnissen stellt der vorliegende Band ein ideales Kompendium dar, dessen Wert für die Bestimmung



der Bildnisse durch die lückenlose Abbildung aller in Frage kommenden Darstellungen festgelegt wird. Wer die strittigen Probleme der Mozart-Ikonographie kennt, wird sich nicht wundern, wenn der Hrsg. in vielen Fällen eigene Entscheidungen treffen mußte, deren Ergebnis zum Teil im Widerspruch zu den bisherigen Forschungen von Fachgenossen steht. So wurden mit Recht nicht weniger als 8 bildliche Darstellungen, welche zu Unrecht als zeitgenössisch bezeichnet wurden, in die Abteilung der angeblich historischen Bildnisse verwiesen. Das größte Interesse der Forschung dürfte aber die Bestimmung der angeblichen Mozartbildnisse erwecken, da nach Meinung des Hrsg. keines der zahlreichen Bilder dieser Abteilung Mozart darstellt, die genannten Künstlernamen oft nicht zutreffend und die angegebenen Entstehungszeiten meistens dem Lebenslauf Mozarts willkürlich angepaßt sind (S. 369). Die stattliche Porträt-Galerie ist außerordentlich übersichtlich geordnet. Neben bekannten, seit längerer Zeit in die Gruppe der zweifelhaften Bildnisse eingestuftten Arbeiten, von denen hier nur die Schöpfungen von Battoni, Greuze, Helbling, Tischbein, Zoffany, herausgehoben seien, findet man auch Bildnisse, deren Bestimmung erst in jüngster Zeit gelungen ist.

Zu den Arbeiten, welche der Hrsg. im Gegensatz zur neuesten Forschung in die Reihe der angeblichen Mozart-Bildnisse einordnet, gehört die Miniatur von della Croce (Nr. 637) aus der Privatsammlung Fiala (Wien). Leider versäumt der Hrsg. im Kommentar zu dieser Abbildung (S. 372) den Hinweis auf die Untersuchungen von Robert Haas (*Ein unbekanntes Mozartbildnis*, Wien 1955 und in Festschrift W. Fischer, Innsbruck 1956, S. 15–20), welcher die Darstellung als authentisches Bild nachweist. Begrüßt man auch die Entscheidungs- und Verantwortungsfreudigkeit des Hrsg., so hat der Betrachter doch auch ein Recht auf objektive Information. Während bei anderen Bildkommentaren die neuesten Forschungen zitiert werden (z. B. für Helbling, Nr. 617, der richtige Hinweis auf die Arbeit von Felmayer), fällt der Verzicht auf den Haas-Titel bei Nr. 637 doch sehr auf (in der Bibliographie zu Beginn des Bandes ist er erwähnt), wie überhaupt die zum Teil allzu kurze Kommentierung der Porträts überrascht. Als sinnvolle Ergänzung der Mozart-Bildnisse werden in einer eigenen Abteilung ausgewählte Fälschungen (Gravie-

rungen und Tuschzeichnungen als sogenannte „Hinterglas-Radierungen“ und „Hinterglas-Malereien“) geboten.

Den Hauptteil des Bandes füllen Bilder zum Leben Mozarts. Der Hrsg. stand vor der schwierigen Aufgabe, aus der Fülle von Porträts der Angehörigen, Freunde, Gönner und Bekannten Mozarts sowie von Ansichten der Orte und Häuser, die der Komponist besuchte, von Dokumenten, Drucken usw. eine charakteristische Auswahl zu treffen. Zahlreiche Lücken allerdings, besonders in den Porträts der Freunde, konnten trotz der Mitarbeit einer großen Anzahl von Bibliotheken und Sammlungen nicht geschlossen werden. Trotzdem ist das Bildmaterial, welches chronologisch dem Lebensweg Mozarts entsprechend geordnet wurde, höchst vielseitig und für die jeweilige Lebensstation mit Geschmack ausgewählt. Bedenkt man die Mühen der Materialzusammenstellung und -beschaffung, so gebührt dem Hrsg. uneingeschränkter Dank für seine bewunderungswürdige Leistung. Programmzettel von Mozarts Konzerten und Opernaufführungen fehlen ebenso wenig wie Titelbilder der Libretti und zahlreicher Notendrucke. Von ganz besonderem Interesse sind frühe Szenen- und Rollenbilder zu den Opern. Jeweils eine kleine Abteilung mit Abbildungen von Reliquien sowie Apocrypha rundet die sehr repräsentative Publikation ab. Ein gesonderter Kommentar am Schluß des Bandes liefert die Bilderklärungen und damit eine fortlaufende Lebensgeschichte des Komponisten. Außerdem sind die Besitzer der Bilder verzeichnet.

Der außerordentlich wirkungsvolle Bildband, hergestellt in makelloser Reproduktionstechnik (im Farbdruck sind mehrere Mozart-Bildnisse wiedergegeben), ist in doppelter Hinsicht wertvoll: für den großen Kreis der Musikfreunde stellt er ein umfangreiches und in seiner Art mustergültiges „Bilderbuch“ über das Leben Mozarts dar, für die Forschung ist er als Dokumentation sämtlicher erreichbaren Mozart-Bildnisse eine höchst wertvolle Arbeitsgrundlage und ein Bild-Nachschlagewerk von Rang. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen in diesem Zusammenhang die mit Akribie von G. Pasch zusammengestellten Register, mit deren Hilfe der Betrachter alle gesuchten Persönlichkeiten (Dargestellte, Künstler, Bildbesitzer), Sachen und Orte bequem auffinden kann. Ein eigenes umfangreiches Register ist den



im Band erwähnten Werken Mozarts gewidmet. Der Mozart-Bildband wird dazu beitragen, falsche Vorstellungen über die äußere Erscheinung des Komponisten beseitigen zu helfen und die breite Öffentlichkeit in wissenschaftlich einwandfreier Form mit dem Lebensweg des Salzburger Genius besonders anschaulich bekannt zu machen.

Richard Schaal, Schliersee

Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag 1961. IX, 606 S. (W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X: Supplement. Werkgruppe 34).

Die große Fülle der von O. E. Deutsch in jahrelangem Fleiß gesammelten Dokumente zu Mozarts Leben hat eine Aufspaltung in drei getrennte Publikationen notwendig gemacht, die den eigentlichen Dokumentenband zahlreicher biographischer Elemente beraubt. Der sich unmittelbar aufdrängende Vergleich mit den beiden „dokumentarischen Biographien“ von Schubert (1947) und Händel (1955) — ein Vergleich, den das Vorwort des Herausgebers selber heraufbeschwört — muß zu Ungunsten des Mozart gewidmeten Bandes ausfallen. Nicht nur fehlen diesem alle Briefe Mozarts und seiner Familie (deren separates Erscheinen der im Jahre 1962 angelaufenen Gesamtausgabe der *Briefe und Aufzeichnungen* in vier Bänden, mit ein bis zwei Bänden Kommentar, vorbehalten bleibt); auch alle faksimilierten Dokumente sind, zusammen mit den echten und mutmaßlichen Portraits Mozarts und seiner Familie, in einem kürzlich veröffentlichten Separatbande *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* (vgl. die Besprechung in diesem Heft der „Musikforschung“) vereinigt worden. Die hierdurch völlig motivierte Abwesenheit jeglicher Illustration trägt unleugbar manches dazu bei, den vorliegenden Dokumentarband trockener und unpersönlicher wirken zu lassen, als er tatsächlich ist. Diese Lebensdokumente enthalten nur wenig von Mozarts eigener Hand — Anstellungsgesuche ausgenommen. Dafür beleuchten sie mit unheimlicher Schärfe die dramatischen Wendepunkte seines Lebens, dessen traditionelles Legendespinnst der Unerbittlichkeit dokumentierter Realität weichen muß.

Zeitgenössische Tagesblätter, Korrespondenzen, Theaterzettel, Annoncen wechseln ab

mit Privatbriefen über Mozart und mit offiziellen, auf seine Karriere bezugnehmenden Dokumenten, mit dem Ergebnis, daß Mozarts bürgerlich-professioneller Lebenslauf erstmals mit der geometrischen Klarheit eines bautechnischen Grundrisses zu überblicken ist.

Die phänomenale Urbegabung des Kindes spiegelt sich in den 1792 niedergeschriebenen Jugenderinnerungen des Salzburger Trompeters J. A. Schachtner wie in den sehr persönlichen, einen schweren Angriff auf Konstanz enthaltenden Memoiren der Schwester Nannerl, die gleichfalls von 1792 stammen und weder von Schlichtegroll (1793) noch von Nissen (1828) voll ausgewertet worden sind. Die erstmals vollständige Publikation aller, auf Mozarts kaiserliche Anstellung vom 7. Dezember 1787 bezugnehmenden Dokumente (a. a. O. S. 269/70) nebst Deutschs äußerst wertvollem Kommentar dazu beweist einwandfrei, daß Mozart niemals ein Recht auf den Titel eines k. k. Kapellmeisters hatte und daß er auch besoldungsmäßig nicht nur hinter Gluck, sondern auch hinter Leopold Kozeluch zurückblieb. Die näheren Umstände von Mozarts Beerdigung erfahren gleichfalls dokumentarische Klärung. Regen und Schneewetter können die Leidtragenden nicht davon abgehalten haben, dem Sarg das letzte Geleit auf den Friedhof zu geben, denn Graf Zinzendorfs Tagebuch verzeichnet „schönes Wetter“ für die Tage des 5. und 6. Dezembers 1791. Die vollständig veröffentlichten Akten des Mozartschen Nachlasses mit der, absichtlich niedrig gehaltenen, Schätzung des Inventars geben ein erschütterndes Bild von der Bescheidenheit seines Haushaltes.

Der Abschnitt *Nachklang* ist besonders willkommen. Er bringt in Dokumenten und gesammelten Memoirenfragmenten eine Kurzgeschichte von Mozarts posthumem Ruhm, der zu einem nicht geringen Teil der unternehmungslustigen Energie und Beharrlichkeit Konstanzes zu danken ist. Ihre allmählich von Erfolg gekrönten Bemühungen, den noch unpubliziert gebliebenen Teil von Mozarts schöpferischem Nachlaß an die Öffentlichkeit zu bringen, aber auch das stete Anwachsen der Schätzung Mozarts in den Augen einer gebildeten Nachwelt lassen sich in diesem Schlußabschnitt mit Spannung verfolgen.

Der Anhang des vorliegenden Bandes bildet eine Höchstleistung des Bibliographen

Deutsch. Er enthält nicht nur die bereits erwähnten Akten des Mozartschen Nachlasses, sondern auch die Liste der Subskribenten der drei Privatkonzerte Mozarts von 1784, ferner den originalen Wortlaut der im Bande selbst in deutscher Sprache wiedergegebenen holländischen, dänischen und ungarischen Dokumente, endlich auch eine Liste der im Bilderband faksimiliert reproduzierten Dokumente. Der vorbildliche Index ist in ein Werkverzeichnis und in ein Generalregister unterteilt. Diese mit größter Akribie durchgeführte Aufteilung ermöglicht es dem Leser, ohne jeden Zeitverlust die Standorte der von ihm gesuchten Personen und Werke zu lokalisieren.

Der Dokumentenband ist somit eine für den Mozartforscher und Mozartbiographen unerläßliche Informationsquelle geworden und als solche ein Ereignis in der reichhaltigen Mozartliteratur unserer Tage. Seine volle Bedeutung wird er jedoch erst in funktionellem Zusammenwirken mit den *Briefen und Aufzeichnungen* erhalten können, die bis Ende 1963 greifbar vorliegen sollen.

Hans F. Redlich, Manchester

Horst Scharschuch: Analyse zu Igor Strawinskys „Sacre du Printemps“. Regensburg: Verlag Gustav Bosse 1960. 244 S. und 25 S. Notenanhang. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Bd. VIII).

Der Titel des Buches ist eine Hyperbel; denn die Kommentare zu Zitaten aus Strawinskys *Sacre du printemps* bilden einen bloßen Anhang zu dem Versuch, die Entwicklung einiger Akkorde zu zeigen, die Sch., nach dem Vorbild H. Erpfs, *Doppelleittonklänge* nennt. Ein „Doppelleittonklang“ entsteht, wenn ein Akkordton durch seinen oberen und seinen unteren Leitton ersetzt wird; nach der Theorie der „Doppelleittonklänge“ ist c-es-fis-as ein c-moll-Akkord „mit gespaltener Quinte“ und H-des-e-g ein C-dur-Akkord „mit gespaltener Prim“ (34 f.). Als Vorform des „Doppelleittonklangs“ soll der „übermäßige Sextakkord“ gelten, der im 15. und 16. Jahrhundert zwar selten, aber nicht illegitim gewesen sei. Allerdings ist der Zusammenklang B-d-gis nicht, wie Sch. meint (37), eine Nebenform der dorischen, sondern der phrygischen Penultima; auch wäre zu fragen, ob die übermäßige Sexte als Absicht des Komponisten oder das Subsemitonium als Irrtum eines Schreibers gel-

ten soll, der an den Baß nicht dachte, als er die Sopranstimme notierte.

Der übermäßige Quintsextakkord ist nach Sch. (34 f.) als Nonenakkord der Doppel-dominante mit tiefalterierter Quinte zu verstehen, wenn ihm ein Dominantakkord ( $D \frac{5}{3}$  oder  $D \frac{6}{4}$ ) folgt. Um 1785 aber sei der übermäßige Quintsextakkord zum „Doppelleittonklang“ umgedeutet worden (16, 55–63). Sch. stützt seine These auf einen brüchigen Syllogismus: Einerseits müsse dem übermäßigen Quintsextakkord, wenn er als Doppel-dominante wirken solle, ein Dominantakkord folgen; andererseits könne er einzig in der Funktion einer Doppeldominante als alterierter Akkord gelten; also sei er, wenn ihm kein Dominantakkord folge, kein alterierter Akkord und müsse als „Doppelleittonklang“ erklärt werden.

Doch kann einerseits der übermäßige Quintsextakkord auch als Subdominante wirken, und andererseits läßt Schs. Argumentation die Voraussetzungen, die in dem Begriff des „Doppelleittonklangs“ stecken und über seine Legitimität oder Haltlosigkeit entscheiden, nicht deutlich werden. Riemanns Theorem, daß man Akkordtöne durch ihre obere oder untere Sekunde ersetzen könne, soll den Eindruck erklären, daß verschiedene Akkorde die gleiche Funktion repräsentieren: Um zu begründen, warum der a-moll-Akkord in C-dur als „Vertretung“ der Tonika wirkt, interpretiert Riemann den Ton a als Ersatz für g. Um als Hypothese gelten zu können, die ein Phänomen erklärt, setzt also der Begriff des „Doppelleittonklangs“ voraus, daß der Akkord c-e-g-ais in e-moll als „Vertretung“ der Tonika gehört wird. Schs. Beobachtungen zu teilen aber fällt oft schwer. Ein Beispiel: Um die Akkordfolge g-b-e/gis-h-d-f in d-moll verstehen zu können, muß man nach Sch. (62) den Ton b als ais auffassen, als Leitton, der die Quinte h ersetzt; dem Rezensenten liegt es näher, g-b-e als II. Stufe zu interpretieren. (Die Berufung auf „Höreindrücke“ mag oft fragwürdig sein, ist aber kaum zu vermeiden; denn die Möglichkeit und sogar der Nutzen von Experimenten, die den einen oder den anderen „Höreindruck“ als „Norm“ erweisen, ist ungewiß.)

Sch., der sich durch musikalische Belesenheit auszeichnet, analysiert 355 Beispiele. Um aber die Brüchigkeit seines Prinzips zu zeigen, genügt es, den Analysen von Mollakkorden „mit gespaltener Quinte“ und von Dur-

akkorden „mit gespaltener Prim“ andere Interpretationen entgegenzusetzen; denn von der Kritik an den einfachen Analysen sind die komplizierteren mitbetroffen.

Schs. „Mollakkorde mit gespaltener Quinte“ bilden fünf Gruppen (die Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Nummern der Beispiele in Schs. Notenanhang): 1. Daß der Quartsextakkord, der dem übermäßigen Quintsextakkord folgt, nicht als Vorhaltakkord in den Dominantdreiklang aufgelöst, sondern als Tonika-Akkord festgehalten wird (47, 48, 56, 59, 63, 74), ist als „Ellipse“ zu erklären, als Auslassung des Dominantakkords in einer Formel, die nicht vollständig zu sein braucht, um verstanden zu werden. 2. Der übermäßige Quintsextakkord wirkt als Subdominante (67, 68). 3. Der Akkord c-e-g-ais vor H-dur (70) erscheint als Alteration, der Akkord B-c-e-g vor A-dur (56, 57) als Nebenform der phrygischen Penultima — die Intervallfolge Sexte-Oktave ist das primäre, die Ausfüllung der Sexte ein sekundäres Moment der phrygischen Kadenz. 4. Der Ton h ist als Zusatz zum neapolitanischen Sextakkord f-as-des (60, 62) kein zweiter Leitton zur Quinte der Mollsubdominante, sondern eine Dominanterz, die den Subdominantakkord durchkreuzt. 5. Die von Sch. zitierten enharmonischen Verwandlungen sind in ihrer tonalen Funktion zu unbestimmt, um die Doppelleitton-Hypothese zu stützen. In der Progression f-a-c-es-ges/e-fis-ais-cis (54) kann der zweite Akkord als „Doppelleittonklang“ (b-des-e-ges), aber auch der erste als verminderter Septakkord der VII. Stufe in e-moll mit f als Orgelpunktdissonanz erklärt werden; und der Deutung des zweiten Akkords der Progression es-fis-a-c/ es-g-b-des als g-moll-Doppelleittonklang (76) wäre eine Interpretation des ersten Akkords als es-ges-a-c entgegenzusetzen.

Noch verwirrender sind die Unterschiede zwischen den Akkorden, die Sch. (89–97) unter dem Titel „Durdreiklang mit gespaltener Prim“ zusammenfaßt. Nur in vier Fällen (163, 164, 176, 179) leuchtet die Interpretation als „Doppelleittonklang“ ein; die übrigen 26 Beispiele fordern andere Erklärungen heraus (die Akkorde sind so transponiert, daß der „Doppelleittonklang“, den Sch. von ihnen abliest, immer h-des-e-g heißt):

Cis-e-g-h = h : II<sup>7</sup> (151, 152, 162, 165)  
oder g : (V<sup>7</sup>)V (157, 158, 160) oder h : VII<sup>7</sup>

mit h als Vorhalt zu ais (178, 180); e-g-h-cis = e : I mit sixte ajoutée; H-e-g-c/cis = C : I über dem Orgelpunkt H mit cis als Durchgang (167); g-h-des-e = C : V  $\flat \frac{7}{5}$  mit e als Vorhalt zu f (159, 173, 174); des-e-g-b/h = f : VII<sup>7</sup> mit h als Durchgang (181); ces-des-e-g = F : VII  $\flat^7$  mit ces als Durchgang zu b (154); g-h-des-fes = As : V  $\sharp \frac{9}{5}$  (172); fes-g-ces-des = es : (VII<sup>7</sup>) IV mit ces als Vorhalt zu b (169, 177); des-fes-as-as-ces = as : IV  $\flat \frac{7}{5}$  (170).

Carl Dahlhaus, Kiel

Erich Valentin: Telemann in seiner Zeit. Versuch eines geistesgeschichtlichen Porträts. Hamburg: Musikverlag Sikorski 1960. 51 S. (Veröffentlichungen der Hamburger Telemanngesellschaft, Heft 1).

Der Verf. hat mit einer kleinen, inhaltsreichen Biographie (3/1952) in der Telemann-Forschung schon längst seinen guten Platz. Sein Versuch, nunmehr zur Skizze eines geistesgeschichtlichen Gesamtbildes (auf 40 Druckseiten) vorzustoßen, bietet dem, der eine ebenso gedrängte wie sprachlich geschliffene Kurz-Darstellung zu schätzen weiß, vielerlei Anregung. Vielleicht ist es nicht zuletzt der Mut zu diesem Versuch, der unsere Teilnahme herausfordert. Das abwertende Wort vom Vielschreiber Telemann, einst im Stadium völlig unzureichender Sachkenntnis autoritativ ausgesprochen, klingt uns noch in den Ohren. Seit etwa 1920 haben jedoch etliche Spezialstudien, zumeist von tüchtigen Doktoranden, Breschen geschlagen in das riesige, vielverzweigte Lebenswerk und damit auch in jenes Früh-Urteil. Daneben wurden zahlreiche Stücke durch praktische Ausgaben für den gegenwärtigen Gebrauch bereitgestellt. Als vortreffliches Musiziergut haben sie ihren Weg zu den Spielern gefunden. Eine stattliche Reihe von Schallplatten ergänzt das Bild. Sogar das Wort „Telemann-Renaissance“ ist ausgesprochen worden.

Die Erforschung der großen Hinterlassenschaft ist jedoch noch nicht am Ziel. Nicht abgeschlossen sind die bestmögliche Erfassung der Werke, ihre kritische Sichtung und ihre erreichbare chronologische Ordnung. Somit fehlt noch immer die Grundlage für die umfassende Monographie, die auch das geistesgeschichtliche Porträt des in seiner Zeit berühmten Bach-Händel-Generationsgenossen soweit miterhellen könnte, wie es der musikgeschichtlichen Forschung möglich ist.



Valentin versäumt denn auch nicht, den vorläufigen Charakter seiner Studie zu betonen. Er zieht eine Zwischenbilanz, indem er zusammenfaßt, was schon gesichert erscheint, und Wegweiser für weiteres aufstellt. Aus dem Persönlichkeitsbild Telemanns stellt er den unruhigen, wendigen, experimentierfreudigen Denker und Musiker in den Vordergrund, den Mann mit dem feinen Gespür für alle Kräfte und Wandlungen in einer ungewöhnlich langen Lebenszeit — nicht nur im Bereich der Tonkunst, im Auslauf der Barockmusik, im Schaffen der Zwischen-Generation Hasse-Graun-Tartini, im Werden der Wiener Klassik, sondern auch in der Dichtkunst, in der Philosophie und Ästhetik. Es geht dem Verfasser um die Profilierung seines Helden als eines kritisch auswählenden (auch selbstkritischen) Aneigners und zugleich Anregers als Komponist, Theoretiker und Pädagoge; um den lebensnahen Praktiker mit gelehrter Bildung, dessen kulturpolitische Denkweise auf das kommende Jahrhundert vorausweist, z. B. als Vorkämpfer musiksoziologischer Wandlungen (Liebhabertum, Konzertwesen, Urheberrecht) oder als früher musikalischer Folklorist.

Es versteht sich, daß unter diesem Blickwinkel die Forderung nach möglichst weitgreifender „Zusammenschau“ aller Zeiterscheinungen, die auf Telemann eingewirkt haben, besonders dringlich wird. Valentin wird nicht müde, diese Forderung auszusprechen und ihr auch in aussichtsreich erscheinenden Ansätzen nachzukommen. Doch darf wohl angemerkt werden, daß nicht alle lockenden „Querverbindungen“ halten, was sie dem ersten Blick versprechen. Dagegen sei es erlaubt, einige andere Fragen an die Darstellung Valentins anzuknüpfen, als leise Reaktion auf seine durchaus berechtigte und erfreuliche Verteidigungsstellung für den Meister. Ist eine durch alle Jahrzehnte anhaltende, temperamentvolle Wachheit für das jeweils „Neue“ an sich schon ein Kennzeichen schöpferischer Größe? Ist die erstaunliche Leichtigkeit Telemanns in der Assimilation seiner Vorbilder bis in das Alter hinein nicht auch als Mangel an künstlerischer Eigenständigkeit deutbar? Sind Telemanns mindere Leistungen (neben dem Hochwertigen), sind die bloßen Routine-Arbeiten, von denen Valentin freimütig spricht, nur als Folge der Überbeanspruchung zu verstehen? und schließlich: worin besteht die „höchst persönlich gefärbte Prägung“ in den Werken Telemann? Diese Fragen wollen

verstanden werden als positive, helfende Abwandlung jener Riemannschen „in Grund und Boden-Verurteilung“, die ja schließlich nicht auf völliger Unkenntnis oder Leichtfertigkeit beruhte und deren kritischer Kern der Telemann-Forschung nicht verloren gehen sollte. Kurt Stephenson, Bonn

Hymnen der Ostkirche. Dreifaltigkeits-, Marien- und Totenhymnen. Übertragen aus dem griechischen Originaltext von Kilian Kirchhoff. Überarbeitet von Chrysologus Schollmeyer. Münster: Verlag Regensberg 1960. 271 S.

Es ist kaum zu ermessen, was die Erforschung der Hymnen der Ostkirche P. Kilian Kirchhoff OFM verdankt, der von 1930 bis 1940 die Hymnen des Oster- und Pfingstzyklus, ferner die vorliegenden Toten-, Marien- und Dreifaltigkeitshymnen in musterergültiger Übersetzung mit Kommentar veröffentlichte. Wie der Herausgeber bemerkt, verfielen die letzten Bände 1940 der Beschlagnahme; P. Kilian selbst wurde am 24. April 1944 hingerichtet.

Wer, wie der Schreiber dieser Zeilen, die poetischen Übertragungen Kirchhoffs seit dessen Veröffentlichung *Symeon der Theologe. Licht vom Licht* (1930, 2/1951) mit den griechischen Originalen verglichen hat, weiß, was diese Übersetzungen für die Verbreitung des Verständnisses der byzantinischen Poesie bedeutet haben, und wie schwer ihr Verlust wiegt. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß mit dem vorliegenden Bändchen der Verlag eine Neuauflage des Hymnenwerkes P. Kilian Kirchhoffs beginnt. In seinem Vorwort sagt der Herausgeber, daß die Überarbeitung der Erstauflage fast ausschließlich stilistischer Art sei. Aus dem Vergleich der Übertragung des Akathistos im 3. Band von *Die Ostkirche betet* (1936) mit der revidierten Fassung kann man ersehen, daß der Herausgeber mit großer Pietät vorgegangen ist. Nur ziehe ich in dieser Hymne Kirchhoffs „Gegrüßt du“ — als Übersetzung des griechischen „Chaire“ — Schollmeyers „Freude dir“ vor. Nennt doch auch Meerssemann sein Werk *Der Hymnus Akathistos im Abendland. eine Studie über Gruß-Psalter und Gruß-Orationen*.

Der vorliegende Band ist musterergültig auf Kunstdruckpapier hergestellt. Angesichts des wachsenden Interesses an allen Zweigen der Byzantinistik wäre es wünschenswert, wenn

die Hymnen in einer weiten Kreisen der Studierenden zugänglichen Ausgabe veröffentlicht würden. Nicht nur die Musikhistoriker, sondern auch die Theologen, Literatur- und Kunsthistoriker würden von solch einer Ausgabe Nutzen ziehen.

Egon Wellesz, Oxford

Albe Vidaković: Vinko Jelić (1596 bis 1636?) i njegova zbirka duhovnih koncertata i ricercara „Parnassia Militia“ (1622) [V. J. und seine Sammlung geistlicher Konzerte und Ricercari „Parnassia Militia“]. Zagreb: Verlag der jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste 1957. XCIII S. Einleitung [mit Auszug in deutscher, französischer und englischer Sprache], 148 S. Musik.

Nach den ausgewählten Motetten des Ivan Lukačić, die Dragan Plamenac 1935 herausgab, liegt nun eine Neuauflage des einzigen vollständig erhaltenen Werkes des aus Rijeka (Fiume) stammenden und in Graz (bis 1617) und im elsässischen Zabern wirkenden Vinko Jelić (Jelisch, Jelich) vor. Dieser Meister, auf dessen Bedeutung u. a. H. Federhofer hingewiesen hat (AfMw XII, 1955, S. 215—227), gehört zusammen mit dem Lautenisten Franciscus Bossinensis (Bosanac) und den Komponisten A. P. Cresanin, J. Skjatević (Schiavetto) und dem bereits erwähnten Lukačić zu den bedeutendsten kroatischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts. Jelićs Karriere war typisch für die Musiker des 16. Jahrhunderts: Sängerknabe (in der Grazer Hofkapelle), Tenorist und Instrumentist (in der Hofkapelle Erzherzog Ferdinands in Zabern), Priesterweihe (1618) und Betätigung als Komponist, Musiker und Mann der Kirche. Außer einigen wenigen Werken in Sammlungen geistlicher Musik hinterließ Jelić nur drei opera, die *Parnassia Militia* (24 geistliche Konzerte für 1—4 Solostimmen und Generalbaß — zwei davon mit 2 Violinen — und 4 Ricercari für Kornett und Posaune), den *Arion primus* (33 ein- bis vierstimmige geistliche Konzerte) und *Arion secundus* (vierstimmige Vesperpsalmen, Magnificat und Salve regina). Das erste Werk hat A. Vidaković mit einer sehr umfangreichen und gründlichen Einleitung versehen, in der mit größter Akribie alles Ermitteltbare über Jelić zusammengefaßt ist. Einer ausführlichen Besprechung der drei erhaltenen Sammelwerke folgen eine sehr ein-

gehende Untersuchung der *Parnassia*, ein Abdruck der erhaltenen Dokumente und Briefe (S. LXVII—LXX), der Revisionsbericht und 9 Seiten Abbildungen.

Die Edition des Notentextes ist auf den ersten Blick eine durchaus praktische. Die dynamischen (sehr zahlreiche *crescendi* und *decrescendi*) und agogischer Vorschriften sind, ebenso wie die konsequent durchgeführten Phrasierungsbögen, in der Einleitung ausdrücklich als Zusatz des Herausgebers bezeichnet. Bemerkenswert sind die originalen Tempovorschriften des Komponisten, vom Herausgeber in Klammern differenziert und mit Metronomzahlen versehen. Die Generalbaßaussetzung, für Orgel oder Klavier bestimmt, ist überwiegend orgelmäßig im „gebundenen“ Stil gehalten. An einigen Stellen beteiligt sich der Generalbaß thematisch, was im Sinne der frühbarocken Praxis wohl gutzuheißen ist. Die hier benützten Figurationen entstammen der zeitgenössischen Musik für Tasteninstrumente, der Satz ist — entgegen den Anweisungen der Zeit — fast durchweg drei- bis vierstimmig.

Größere Druckfehler sind vom Rezensenten nicht entdeckt worden. An kleineren Versehen wären zu korrigieren: 1., 3. Takt, Achtelpause statt Sechzehntelpause; 2., 5. Takt, 4. Note fehlt Punkt; 7., S. 31, letzter Takt, vor der viertletzten Note fehlt (♭); 9., 4. Takt, die Baßstimme irrtümlicherweise mit Violinschlüssel; 18., S. 93, vor dem 5. Halbtakt fehlt ein Baßschlüssel in der Orgelstimme; 20., S. 105, letzter Takt ist das (♯) vor g im 1. Sopran und in der Orgelstimme nicht nur harmonisch und melodisch unbegründet, sondern klingt auch im Tritonus ganz abscheulich; 21., 5. Takt, Viol. II, vorletzte Note fehlt (♭). Über einige unklare Stellen ist es unmöglich zu urteilen, da dem Rez. die Vorlage nicht zugänglich ist.

Von den recht trockenen Ricercari abgesehen bieten die *Parnassia Militia* eine Fülle bemerkenswerter Musik. Sequenzen kurzatmiger Imitationen kommen hier viel seltener vor, als es sonst in den „Concerti“ jener Zeit der Fall ist. Die Vokalstimmen sind sehr sangbar, an vielen Stellen fast dramatisch konzipiert und lebhaft rhythmisiert. Auch die Stimme des „*Bassus ad organum*“ beteiligt sich am wohlausgewogenen Konzentieren. Interessant ist die Vermischung der Stile im Gegenüberstellen von kontrapunktischen, imitierenden Partien und aus-

gesprochenen Tanzsätzchen in reiner Homophonie. Einige der Konzerte sind durchkomponiert, andere bringen recht komplizierte Formen, darunter die bemerkenswerte „Spiegelform“ ABCDBA, die der Herausgeber mit Recht hervorhebt.

Camillo Schoenbaum, Dragør

Josquin des Prés: Motetten, Bundel XXI und XXII, hrsg. von Myrosław Antonowycz. Amsterdam 1958 und 1959. S. 54–84 und 85–108. (Werken van Josquin des Prés, uitgegeven door... A. Smijers †, 47. und 48. Aflevering).

Unter der Leitung von M. Antonowycz wird die Gesamtausgabe der Werke von Josquin des Prés kontinuierlich fortgesetzt, so daß es sicher keiner weiteren Jahrzehnte mehr bedarf, um sie zu Ende zu führen. Bei dem Umfang des Gesamtwerkes, der keineswegs immer eindeutigen Quellenlage und mancher ungelösten stilkritischen Fragen ergeben sich fast für jedes Heft neue Probleme, die von dem Hrsg. oft schwierige Entscheidungen verlangt.

Bdl. XXI enthält als Nr. 77 und 78 der Motetten die beiden Magnificat im 3. und 4. Ton. Helmuth Osthoff (AfMw 15, 1959, S. 220–231) zufolge handelt es sich um die zwei einzigen mit Sicherheit echten Magnificat Josquins; denn das in späten deutschen Quellen auftauchende Werk im 7. Ton, das der Schreiber dieser Zeilen erstmals in dem Rostocker Manuskript Mus. Saec. XVI–49 vollständig nachweisen konnte (AMI 28, 1956, S. 96–121) und das auch in Ms. 49 der Thomasbibliothek zu Leipzig unter Josquins Namen verzeichnet ist, muß auf Grund seiner Überlieferung zu den zweifelhaften Werken gerechnet werden. Von den beiden echten vierstimmigen Magnificat — Osthoff vermutet ihre Entstehung in Josquins römischer Zeit (1486–1494) — vertritt das im 3. Ton den choralisch-polyphonen Alternatim-Typ, während das Magnificat im 4. Ton ganz durchkomponiert ist. Charakteristisch für diese zwei Kompositionen ist die engmaschige polyphone Struktur, die unsystematisch gehandhabte Imitationstechnik, das Hervortreten konstruktivistischer Tendenzen und das unscharfe Wort-Ton-Verhältnis.

Auch in Bdl. XXII (Nr. 79–81 der Motetten) stehen zwei offensichtlich ältere Werke Josquins: das fünfstimmige „Ave verum“ und die sechsstimmige Sequenz „Victimae

paschali laudes“. Im „Ave verum“ wirkt die Linienführung instrumental. Auch begegnet man hier den für eine Gruppe älterer Werke des Meisters bezeichnenden Dominantklauseln, bei denen gleichzeitig Leitton und Leittonvorhalt erklingen. Nach dem Revisionsbericht wurde für die Neuauflage nur der Ulhardsche Druck von 1545 benutzt, nicht dagegen Stephanis *Cantiones triginta selectissimae* von 1568. Für die Sequenz „Victimae paschali laudes“ erscheint dem Rezensenten die Autorschaft Josquins nicht in jeder Weise gesichert: zwei Quellen nennen Josquin als Komponisten, eine den sonst unbekanntenen Jo. Brunet und die vierte Handschrift verzeichnet das Werk anonym. Auch stilistisch lassen sich trotz einiger Parallelen zu Josquins Schreibweise der römischen Zeit gerade im Hinblick auf die sehr differenziert gestaltete Rhythmik Zweifel an der Echtheit der Kompositionen nicht ganz unterdrücken. Hingegen glaubt der Hrsg. in einer seiner letzten Veröffentlichungen (Tijdschrift 19, 1960/61, S. 6–31), in der auch die anderen Kompositionen der hier besprochenen zwei Hefte behandelt werden, auf Grund stilistischer Details Josquins Verfasserschaft mit Sicherheit vertreten zu können. Zweifellos wird später die speziellere Josquinforschung Fragen dieser Art noch genauer zu untersuchen haben.

Gegenüber den genannten Werken zeigt die vierstimmige Motette „In illo tempore assumpsit Jesus duodecim discipulos suos“ den Spätstil des Meisters. Der Text wurde offensichtlich vom Komponisten zusammengestellt. Die Komposition besteht aus zahlreichen kleinen miteinander verzahnten und stets von Imitationen eingeleiteten Abschnitten. Wort und Ton bilden in ihr eine vollendete Einheit. Werke wie das vorliegende haben in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts viele kleinere Komponisten zu Nachahmungen angeregt, weil dieser Stil verhältnismäßig einfach zu kopieren war.

Der Revisionsbericht sollte über die quellenkritischen Bemerkungen hinaus auf die Herkunft der Texte, ihre liturgische Verwendung sowie die Nachweise der in den Kompositionen benutzten liturgischen Melodien eingehen. Auch die bisherigen Neudrucke verdienten eine kurze Erwähnung. Die proportio tripla (2. Teil von „Victimae paschali laudes“, S. 107–108) sollte man wohl doch besser im  $\frac{3}{2}$ -Takt übertragen; eine punktierte Ganze entspricht dann tempomäßig



einer Ganzen der vorhergehenden Takte. Auch das Erbe deutscher Musik hat vor einigen Jahren seine Richtlinien in diesem Punkt geändert. Diese kleinen Verbesserungen würden die Benutzung der Ausgabe erleichtern.  
Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Cyprian de Rore: Opera Omnia. Edidit Bernhard Meier. I. Motetta. Rom 1959: American Institute of Musicology. VI und 154 S. (Corpus Mensurabilis Musicae 14).

Der niederländisch-venezianische Schüler und Nachfolger Willaerts an San Marco in Venedig, Cyprian de Rore, gehört zu den besonders phantasievollen, eigenwilligen und somit fesselnden Musikerpersönlichkeiten des 16. Jahrhunderts. Um so mehr bedeutete der Mangel einer umfänglicheren Ausgabe seiner Werke eine empfindliche Lücke, die zu schließen sich Bernhard Meier durch die Herausgabe des Gesamtwerkes von de Rore im Rahmen des Corpus Mensurabilis Musicae vorgenommen hat. Der Umfang des Roreschen Werkes und die Fülle der Quellen stellen den Herausgeber vor eine beachtliche Aufgabe. Die Qualität des Komponisten macht die Ausgabe besonders notwendig und verdienstvoll.

Das Vorwort des ersten Bandes der Gesamtausgabe gibt zunächst eine Vorschau auf die geplante Disposition. Die Gattungen sollen in der Reihenfolge: Motetten, Messen, Psalmen, Magnificat, Madrigale, Chansons erscheinen. Es folgt weiter die Liste der Quellen, denen die Motetten des ersten Bandes entnommen sind: Zwei Sammeldrucke Gardanos, Venedig 1544 und 1549 (S 1544a, S 1549c) und einem Rore-Druck, ebenda 1545. Den vollständigen Titeln sind jeweils die Tonarten beigegeben, woraus ersichtlich ist, daß vor allem der Rote-Druck von 1945 nach Modi angeordnet ist.

Der anschließende Teil des Vorworts gibt eine Anzahl instruktiver Hinweise auf die Wort-Tonbeziehung in den Motetten, vor allem die Verwendung von musikalisch-rhetorischen Figuren, ein Gebiet, auf dem sich der Verfasser hier wie an anderer Stelle als besonderer Kenner erwiesen hat. Der Kritische Bericht ist aus dem Vorwort ausgeklammert und soll für jede Werkgruppe gesondert erscheinen.

Der Notenteil enthält 29 größtenteils geistliche und einige wenige weltliche Motetten. Die Texte entstammen vorwiegend Psalmen. Einige Stücke sind Responsoriumsvertonun-

gen, wobei der *Corpus* auf die *prima pars* entfällt, *Versus* und *Repetitio* in der *secunda pars* vertont sind. Mit der textlichen Wiederholung geht dabei im allgemeinen eine musikalische des entsprechenden Teils der *prima pars* parallel, die gegen Schluß abgewandelt ist.

Die Motetten, die zum musikalisch Wertvollsten der Zeit gehören, liefern der Chorpraxis eine Fülle neuen Materials. Der Wissenschaft öffnen sie vielfache wichtige Einblicke. Vor allem sind sie Bausteine zur besseren Kenntnis der bislang noch teilweise in Dunkel gehüllten Übergangsphase der Motettenkomposition zwischen Willaert und Giovanni Gabrieli. Schon der erste Band, dessen Werke der Zeit des Unterrichts bei Willaert entstammen dürften — Cyprian de Rore war 1542 bis 1546 Sänger an San Marco und in dieser Zeit vermutlich Schüler Adrian Willaerts —, läßt die Eigenart des Komponisten annähernd erkennen. Allein der Verzicht auf *cantus firmi* zeigt den Schüler in seinem Erstlingswerk bereits auf eigenen Wegen. Die Satztechnik ist weder dem strengen kontrapunktischen Stil altniederländischer Herkunft verpflichtet, noch nähert sie sich merklich dem flächenhaft klanglichen Stil der späteren Venezianer. Obwohl die Motetten fast durchweg imitierend beginnen, überrascht doch die Freiheit, mit der die alten Techniken oft nur dem Scheine nach angewandt sind. Meist bleiben im Verlauf eines sukzessiven Einsetzens der Stimmen weder Einsatzabstand noch Rhythmus und selbst Bewegungsrichtung konstant. Auch im Verlauf der Stücke dominiert ein freies Wechselspiel der Stimmen, die seltener in Gruppen aufgeteilt als alle vereint sind. So ergibt sich das Bild eines dichtgefügteten, versponnenen linearen Satzes, der die Hand des Niederländers nicht verleugnet und doch den Einfluß des klang-sinnlichen Elements aus dem venezianischen Umkreis spüren läßt. Es scheint eine souveräne Freiheit im Verfügen über die musikalischen Mittel am Werk, wie sie für die Madrigale de Rores und seiner Zeitgenossen so typisch ist. Der Einsatz aller musikalischen Mittel zur Nachzeichnung der Textgehalte rückt de Rores Motetten in ein Stadium der Angleichung von Motette und Madrigal. Man vergleiche etwa den schmerzhaften Ausdruck, den de Rore zu Anfang der Motette „*Plange quasi virgo*“ ebenso mit melodischen wie mit rhythmischen und klanglichen Mitteln erreicht.

Die Edition selbst läßt keine Wünsche offen. Die vorbildliche Wiedergabe des Notentextes, die fachkundige Setzung der Akzidenzien wie die Unterlegung des Textes zeigen, daß die Ausgabe des Gesamtwerkes von Cyprian de Rore in den denkbar besten Händen liegt.

Hermann Beck, Würzburg

Thomas Morley: Collected Motets. Transcribed and edited by H. K. Andrews and Thursten Dart, London: Stainer & Bell 1959. 98 S.

Diese Sammlung der bisher nur einzeln vorliegenden Motetten Morleys ist zweifellos ein Verdienst, zumal die Kirchenmusik dieses Meisters in der allgemeinen Schätzung hinter den Madrigalen etwas zurücksteht. Von den zehn vollständig und zwei (leider hier nur andeutend wiedergegebenen) fragmentarisch überlieferten Stücken hat Dart sieben, Andrews vier herausgegeben. Von den vollständigen Werken sind sieben bereits bekannt, besonders die als Beigaben zu Morleys *Introduction* von 1597 bzw. 1608 veröffentlichten vier. Es ist übrigens bezeichnend, daß Morley nur diese wenigen Kirchenmusikwerke zum Druck bringen konnte, und dann auch nur als Anhang (*Peroratio*) seines Lehrbuchs. David Brown (*The Styles and chronology of Thomas Morley's Motets in Music and Letters* 41, 1960, und *Thomas Morley and the Catholics in Monthly Musical Record* 1959, mit Antwort von Dart) hat sich um die historische Einordnung und Datierung dieser Werke bemüht und auf die stilistische Andersartigkeit der vier zur *Introduction* gehörenden Motetten hingewiesen. Tatsächlich treten die Anzeichen seines Madrigalstils hier deutlicher hervor, so der Sinn für präzise Gliederung, Oberstimmenmelodik und tonale Kadenzierung, für effektiv auslautende Schlüsse, Tonrepetitionen und Austerzung melodischer Linien, wenn auch diese Züge, ebenso wie das eigentlich tonmalerische Element, bei dem im Grunde konservativ gebliebenen Byrdschüler Morley nicht so häufig zu finden sind wie bei Weelkes und Wilby. Ganz Byrdschüler ist der Meister in „*Domine, Deus noster*“ und „*Domine, non est exaltatum cor meum*“, dieses das längste Stück der Sammlung, beide in der herben Polyphonie und Aussageintensität erstaunliche Talentproben des Neunzehnjährigen. Hier fallen die tiefen Altstimmen (bis d!) auf, die dem Herausgeber den Vorschlag nahelegten, auf S. 39 für neun Takte einen

Stimmtausch mit dem Tenor vorzuschlagen. Den durchgängigen Bußcharakter des Bandes betont besonders eindrucksvoll „*Nolo mortem peccatoris*“, zu einem halb englischen, halb lateinischen Text, mit der fast leitmotivisch viermal hervorgehobenen Wiederholung der Anfangsworte ein ergreifendes Funeral Anthem. Höchste Satzkunst und tiefste Ausdruckskraft vereinigen die beiden sechsstimmigen Motetten, die Brown zwischen 1568 und 1590 ansetzt und mit Recht „*Morley's masterpieces*“ nennt.

Die Herausgeber haben ihre Aufgabe (acht Stücke erscheinen transponiert) mit Genauigkeit und Umsicht gelöst, nur die dynamischen Angaben wünschte man sich vermindert. Eine englische Übersetzung ist beigegeben. Die handschriftlichen Quellen stammen aus London (British Museum) und Oxford (Bodley-sammlung).  
Reinhold Sietz, Köln

## Mitteilungen

### Gesellschaft für Musikforschung

Am 12. April 1963 vollendet unser Ehrenmitglied, D Dr. hc. Karl Vötterle, sein 60. Lebensjahr. Die Gesellschaft für Musikforschung dankt ihm mehr, als in kurzen Worten zu sagen wäre. Sie faßt alles, was sie an diesem Tage bewegt, in dem Wunsch zusammen: *Ad multos annos*.

Die diesjährige Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 12. bis 14. Oktober in Tübingen statt. Ort, Zeit und Tagesordnung der Mitgliederversammlung und die sonstigen Veranstaltungen werden den Mitgliedern noch durch besondere Drucksache bekanntgegeben.

Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung erhalten zusammen mit Heft 1/1963 der „Musikforschung“ kostenlos als Mitgliedsgabe für 1962/1963 Nr. 19 der Reihe musikwissenschaftlicher Arbeiten: Richard Schaal, „Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1860—1962“.

Diesem Heft der „Musikforschung“ liegt die Jahresrechnung 1963 bei. Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet um baldige Überweisung der Beiträge.

\*



Die Musikinstrumenten-Sammlung Berlin (Stiftung Preußischer Kulturbesitz) wurde in einer Feierstunde am 26. Januar 1963 in ihren neuen Räumen Bundesallee 1-12 (ehemals Joachimsthalsches Gymnasium) wiedereröffnet.

Die Musikinstrumenten-Sammlung des verstorbenen Ehrenmitglieds der Gesellschaft für Musikforschung, Dr. Dr. h. c. Ulrich Rück ist vom Germanischen National-Museum Nürnberg erworben worden. Die Sammlung soll mit Mitteln der Volkswagen- und der Thyssen-Stiftung sowie mit Unterstützung der Stadt Nürnberg zusammen mit den im Germanischen National-Museum bereits vorhandenen Instrumentenbeständen zu einem Musikwissenschaftlichen Institut ausgebaut werden. Zum Leiter der gesamten Instrumenten-Sammlung des Museums ist Dr. J. H. van der Meer ernannt worden.

Das 15. und 16. Heinrich-Schütz-Fest finden vom 17. bis 21. April 1963 in Zürich bzw. vom 8. bis 16. Mai 1963 in Coventry und London statt.

Pfarrer Dr. Walter Blankenburg wurde am 10. Dezember 1962 der Ehrendoktor der Theologischen Fakultät der Universität Marburg verliehen.

Professor Dr. Georg von Dadelsen, Hamburg, wurde zum neuen Leiter des Bach-Instituts in Göttingen ernannt.

Dr. Hans Hickmann hielt im November 1962 auf Einladung Gastvorlesungen und öffentliche Vorträge über das Thema „Musikinstrument und Zeitstil“ an den Universitäten Manchester, Oxford, Bristol, Dublin, Cambridge, Paris und Strasbourg.

Professor Dr. Hermann Matzke wurde von der Italienischen Gesellschaft für Kunstgeigenbau (ANLAI) zum korrespondierenden Ehrenmitglied ernannt.

Professor Dr. Hans Joachim Moser wurde anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Mozart-Gemeinde Wien mit der Mozart-Medaille für Verdienste um die Forschung ausgezeichnet.

Professor Dr. Eric Werner hält im Sommersemester 1963 eine Gastvorlesung über „Jüdische und hellenistische Musik der Frühzeit“ an der Universität Köln.

Am 4. März 1963 verstarb in Berlin im 80. Lebensjahr Professor Arnold Ebelt.

Am 22. Januar 1963 verstarb in Salzburg im Alter von 76 Jahren der Präsident der

Internationalen Stiftung Mozarteum, Hofrat Bruno Hantsch.

Am 27. März feierte Professor Dr. Friedrich Gennrich seinen 80. Geburtstag.

Am 1. Januar 1963 feierte Msgr. Professor Dr. Higinio Anglès seinen 75. Geburtstag.

Am 27. Dezember 1962 feierte Dr. Hans Ehinger seinen 60. Geburtstag.

Am 16. März 1963 feierte Professor Dr. Andreas Liess seinen 60. Geburtstag.

Am 11. Februar 1963 feierte Professor Dr. Hans Ferdinand Redlich seinen 60. Geburtstag.

Dr. Ernst Apfel hat sich am 23. November 1962 an der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Gleichzeitig wurde ihm ein vierstündiger Lehrauftrag erteilt.

Dr. Rudolf Stephan hat sich am 30. Januar 1963 an der Universität Göttingen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Antiphonar-Studien“.

Mr. James J. Fuld, 21<sup>st</sup> Floor, 300 Park Avenue, New York 22, N. Y., sucht für eine wissenschaftliche Arbeit Exemplare einer Reihe von Musikdrucken (vgl. die beigefügte Falttafel). Mr. Fuld bittet um Unterstützung seiner Suche und wäre für jeden Hinweis an die oben angegebene Adresse sehr dankbar.

Dr. Wilfried Brennecke, Kassel, Graßweg 10, sucht für eine wissenschaftliche Arbeit ein Exemplar von Bernhard Klein, 9 Variationen über das Schweizerlied „Steh nur auf, du junger Schweizerbub“. Hamburg, Steinmetz (um 1820). Jeder Hinweis wird dankbar entgegengenommen.

Berichtigung: In dem Beitrag von F. W. Riedel „Über die Aufteilung der Musiksammlung von Aloys Fuchs“ in Heft 4/1962 der „Musikforschung“ sind folgende Errata zu verbessern: S. 374 Anm. 2 Zeile 6 hinter „lies“ ist „MD“ zu streichen. S. 378 Anm. 43 vorletzte Zeile muß es „Kallmann“ statt „Kellmann“ heißen.

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1962, werden, wie stets, auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 2.50. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.



Komponist	Titel	Verlag	Bearbeitung	Erscheinungszeit	Plattenummer	Preis	Bemerkungen
J. Brandl	<i>Du Alter Stefans-turm</i>	Cranz	Partitur oder Orchesterstimmen	1887			
Brahms	<i>Concert No. 1 für Piano</i>	Rieter-Biedermann	Pianoforte	1861		2 Thlr. 10 Ngr.	Die Orchesterstimmen sind nicht erwähnt.
Dvorak	<i>Slavische Tänze Opus 46 — Zweite Sammlung</i>	Simrock	Piano zu vier Händen	1878			
Elgar	<i>Salut D'Amour</i>	Schott	Partitur	1889			Die späteren Werke, zum Beispiel Humperdincks <i>Hänsel und Gretel</i> sind nicht erwähnt.
Fucik	<i>Einzug der Gladiatoren, Opus 68</i>	Hoffmann's WWE.	„	1900			
C. W. K. oder C. W. Kindleben	<i>Studentenlieder</i>			1781			
Mozart	<i>Hochzeit Des Figaro</i>	Balzer-Kucharcz	Piano	1787			
Mozart	<i>Sonate — K 545</i>	André	„	1805	2142		
Mozart	„	Bureau de Musique	„	„	416		
M. Ponce	<i>Dos Canciones Mexicanos</i>	Hofmeister	„	1914			
A. Rubinstein	<i>(Zwei) Melodien, Opus 3</i>	Cranz oder Schreiber	„	1852			
J. Strauss, Sohn	<i>Die Fledermaus — Potpourri I</i>	Schreiber	„	1874			Der Preis erscheint in Thalern.
J. Strauss, Sohn	<i>Tausend und Eine Nacht</i>	Spina	„	1871	C. S. 22, 249	15 Ngr.	gestochen
von Suppé	<i>Dichter und Bauer</i>		Klavierauszug mit Text oder Partitur				
von Suppé	„ <i>Ouverture</i>	Aibl	Partitur	1854			
Wagner	<i>Lohengrin</i>	Breitkopf & Härtel	„	1852			Der Preis erscheint nicht im Titelblatt; Präsentations-Auflage.
Ignaz Walther	<i>Faust</i>			1794			
Weber	<i>Der Freischütz Ouverture</i>	Schlesinger	Piano	1820		10 Gr.	
Weber	„	„	Partitur	1822	Die Plattennummer ist niedriger als 2913	1— <sup>1</sup> / <sub>3</sub> Thlr. oder 2 Thlr. 12 Gr.	
Weber	<i>Oberon</i>	„	„	Vor 1873	Die Plattennummer ist niedriger als 6823		Der Preis erscheint in Thalern.
Weber	„ <i>Ouverture</i>	„	„	1828	Die Plattennummer ist niedriger als 2944	1— <sup>1</sup> / <sub>3</sub> Thlr. oder 2 Thlr. 12 Gr.	
—	<i>Deutscher Liederschatz</i>	Michow, Berlin					
—	<i>Du Du [Du] liegst mir im Herzen</i>	Stock		1826			



Fortsetzung von »Inhalt dieses Heftes«

Richard Schaal: Quellen zur Musiksammlung Aloys Fuchs . . . . . 67  
Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen 72

### Besprechungen

H. Husmann: Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur (Marius Schneider; 79) / W. Wiora: Die vier Weltalter der Musik (Lang; 80) / C. G. Herzog zu Mecklenburg: Ägyptische Rhythmik (Bose; 81) / H. Kelletat: Zur musikalischen Temperatur (Dahlhaus; 82) / I. Herrmann-Bengen: Tempobezeichnungen (Dahlhaus; 84) / Miscellanea Musicologica IX—XV (Schoenbaum; 85) / The Letters of Beethoven, hrsg. von E. Anderson (Herzog; 87) / D. Bartha und L. Somfai: Haydn als Opernkapellmeister (Wirth; 90) / J. Vogel: Leos Janáček (Dahlhaus; 93) / Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern, hrsg. von M. Zenger und O. E. Deutsch (Schaal; 96) / Mozart. Die Dokumente seines Lebens, hrsg. von O. E. Deutsch (Redlich; 96) / H. Scharf: Analyse zu Igor Strawinskys „Sacre du Printemps“ (Dahlhaus; 97) / E. Valentin: Telemann in seiner Zeit (Stephenson; 98) / Hymnen der Ostkirche, übertragen von K. Kirchhoff (Wellesz; 99) / A. Vidaković: Vinko Jelić und seine . . . „Parnassia Militia“ (Schoenbaum; 100) / Josquin des Prés: Motetten, Bundel XXI und XXII (Hoffmann-Erbrecht; 101) / Cyprian de Rore: Opera Omnia I (Beck; 102) / Thomas Morley: Collected Motets (Sietz; 103).

Mitteilungen . . . . . 104

Besonderer Umstände halber **Lieferungen 1-99** des Werkes **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**, neuwertig, preisgünstig abzugeben. Angebote unt. Chiffre Nr. MF-360

Suche dringend  
**LIEDER DEUTSCHER WALDARBEITER**  
Herausgegeben von Malte Hass (BA 1318)  
Angebote erbeten unter MF-362

<h2>Suche dringend</h2> <p><b>Blanchet</b>, 5 Etüden op. 7 <b>Dohnányi</b>, 6 Konzertetüden op. 28 <b>Erdstein</b>, 2 Etüden op. 12 <b>Godowsky</b>, 53 Studien zu Chopins Etüden <b>Grovez</b>, Etüde Nr. 1 <b>Kronke</b>, Etüden op. 6 und 9</p>	<p><b>Mereaux</b>, Etude en doubles cordes <b>Mereaux</b>, Etude en sixtes <b>Parlow</b>, Terzetenüde op. 95 <b>Rachmaninoff</b>, Etüden op. 33 <b>Seutin</b>, 4 Etudes de Chopin, 1. Hd. <b>Skrjabin</b>, Etüden op. 65 <b>Stier-Vallon</b>, 3 Etüden</p> <p>Angebote erbeten unter MF-18</p>
--	--

WIR LIEFERN AUS:

**Francesco Bussi: Umanità e Arte di Gerolamo Parabosco.**  
Madrigalista, Organista e Poligrafo (Piacenza, 1524 c. – Venezia, 1557). 2 Bde. (I: Text, II: Notenteil: Composizioni a 2, 3, 4, 5 e 6 voci, trascritte da Francesco Bussi). 1961. 5 Taf. mit 6 Abb. u. Faks. 5 Bl., 198 S. u. 1 Bl., 80 S. Notenanh.; 70 S. Gr. -8°. OKt. DM 26.-

**BÄRENREITER - ANTIQUARIAT · KASSEL - WILHELMSHÖHE**



Band III erschienen:

# MOZART

## BRIEFE UND AUFZEICHNUNGEN

*Gesamtausgabe*

Herausgegeben von  
der Internationalen Stiftung  
Mozarteum Salzburg.  
Gesammelt und erläutert  
von Wilhelm A. Bauer und  
Otto Erich Deutsch.

Vier Textbände (Leinen mit  
mehrfarbigem Schutzumschlag)  
DM 180.— / Bände I und II liegen  
vor, Band IV folgt im Herbst 1963.  
Die vier Textbände werden nach  
Erscheinen von Band IV durch je  
einen Kommentar- und Register-  
band ergänzt.

*Verlangen Sie den ausführlichen,  
vierseitigen Sonderprospekt.*

**Bärenreiter-Verlag**

FRIEDRICH BLUME

# Syntagma Musicologicum

Gesammelte Reden und Aufsätze  
Herausgegeben von Martin Ruhnke

Friedrich Blume begann sein musikwissenschaftliches Studium kurz vor dem ersten Weltkrieg und zählte nach seiner Habilitation (1925) schon sehr bald zu den führenden Fachgelehrten seiner Generation. Mag auch bisweilen das Übermaß an nebenamtlich geleisteter organisatorischer Arbeit und mag insbesondere seit 1947 sein Wirken als Präsident der Gesellschaft für Musikforschung mehr in die breitere Öffentlichkeit gedrungen sein, so verdankt doch Friedrich Blume sein Ansehen innerhalb der Musikforschung seinen eigenen wissenschaftlichen Arbeiten aus der mehr als 30jährigen akademischen Lehr- und Forschungstätigkeit.

Das Syntagma musicologicum vermittelt als Sammlung zerstreuter Beiträge einen Eindruck von den Hauptforschungsgegenständen, mit denen sich Friedrich Blume beschäftigt hat. Die Einzelstudien zur Musikgeschichte von der Renaissance bis zur klassisch-romantischen Epoche fügen sich zu einem geschlossenen Gesamtbild zusammen. Aus dem Inhalt: Hermann Abert und die Musikwissenschaft / Die Musik der Klassik / Begriff und Grenzen des Barock in der Musik / Die Familie Haßler / Das Werk des Michael Praetorius / Schlußbericht zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius / Augustin Pflegers Kieler Universitäts-Oden / Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes / Dietrich Buxtehude in Geschichte und Gegenwart / Johann Sebastian Bach / Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte / Neue Bachforschung / Umriss eines neuen Bach-Bildes / Die musikalische Form / Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung / Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten / Haydn, der Klassiker / Der Meister der klassischen Musik / Haydn als Briefschreiber / Haydn und Mozart / W. A. Mozart. Geltung und Wirkung / Mozarts Konzerte und ihre Überlieferung / Requiem und kein Ende / Goethe und die Musik / Goethes Mondlied in Schuberts Kompositionen / Was ist Musik? / Nachwort des Verfassers (Kommentar). 912 Seiten. Großoktav. Ganzleinen DM 60.—.

**BÄRENREITER-VERLAG**