

Das Ende der ars nova

VON URSULA GÜNTHER, AHRENSBURG

Der Beginn der *ars nova* wird durch mehrere Dokumente, die zwischen 1316 und 1324 entstanden sind, scharf markiert. Aber wann diese Epoche endet, ist ein noch umstrittenes Problem. Heinrich Bessler warnte davor, den „auf die Technik und Notation Vitrys gemünzten“ Terminus so auszuweiten, „daß er gänzlich andersartige Erscheinungen“ deckt, wie die italienische Trecentokunst und die nach dem Tode Machauts entstandene französische Musik¹.

Noch enger möchte Leo Schrade den Begriff aufgefaßt wissen². Bereits gegen 1330, so argumentierte Schrade, sei der neue Stil weit verbreitet und der Streit um ihn beendet gewesen. Dadurch sei es sinnlos geworden, weiterhin von *ars nova* zu sprechen, so daß der Terminus allmählich verschwunden wäre. Seine Anwendbarkeit auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts und auf Musik italienischen Ursprungs wird bestritten mit dem Hinweis darauf, daß „terminology must never contradict historical facts“³.

Wohlbegründete Einwände gegen eine Erweiterung des *ars nova*-Begriffes hat auch Kurt von Fischer vorgebracht⁴. Er spricht stets ausdrücklich von Trecentomusik, um die Eigenständigkeit der italienischen Kunst hervorzuheben.

Und doch gibt es eine Reihe von Forschern, die das ganze 14. Jahrhundert als *ars nova* bezeichnen und diesen Terminus auch auf italienische Kompositionen anwenden, zum Teil sogar auf Werke, die erst im frühen 15. Jahrhundert entstanden sind, also der von Tinctoris erwähnten *ars nova* um 1430 zeitlich näher stehen als den Kompositionen Vitrys. Verfechter dieser Ansicht sind unter anderen Charles van den Borren⁵, Suzanne Clercx⁶, Nino Pirrotta⁷ und Fabio Fano⁸. Sie alle bemühen sich, die Gemeinsamkeiten der beiden Nationalstile und ihrer verschiedenen Entwicklungsphasen in den Vordergrund zu rücken.

Es fragt sich nur, ob das die unterschiedlichen Erscheinungen Verbindende ausreicht, um eine Erweiterung des Terminus *ars nova* zu rechtfertigen. Gerade in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts waren die in Frankreich und Italien bevorzugten Gattungen grundverschieden, sowohl im Gesamtaufbau als auch im Stil und den damit zusammenhängenden Notationsprinzipien. Eine gegenseitige Beeinflussung der Musik beider Länder gab es erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Außerdem hebt sich der in den beiden letzten Jahrzehnten in Frankreich vorherrschende Stil auffällig von jenem Vitrys und Machauts ab. Es wird zwar immer noch in den gleichen Formen

¹ Stichwort *Ars nova*, MGG 1, Sp. 703.

² *The Chronology of the ars nova in France*, Les Colloques de Wégimont II, 1955, Paris 1959, S. 37–42.

³ Vgl. ebendort: S. 38/39, S. 42 und die Diskussion S. 60.

⁴ *Trecentomusik — Trecentoprobleme, Ein kritischer Forschungsbericht*, AML XXX, 1958, S. 192/193.

⁵ *L'ars nova*, Les Colloques de Wégimont II, 1955, S. 21–24.

⁶ *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps*, Brüssel 1960, Band 1, S. 139.

⁷ *Cronologia e denominazione dell' ars nova italiana*, Les Colloques de Wégimont II, 1955, S. 98 ff.

⁸ *Punti di vista su l'ars nova*, *L'ars nova italiana del Trecento*, Florenz 1962, S. 105–112.

musiziert, aber das Schwergewicht des Schaffens hat sich ganz entschieden von der Motette auf die Liedsätze (Ballade, Rondeau und Virelay) verlagert. Rhythmik und Notation sind gerade in diesen Gattungen differenzierter und weitaus komplizierter geworden. Gewiß ist hier eine entfernte Parallele zur musikalischen Entwicklung von Wagner bis Schönberg vorhanden. Heinrich Bessler hat auf sie hingewiesen⁹ und die „französische Spätzeit“ ausdrücklich von der eigentlichen *ars nova* getrennt¹⁰.

Um den Unterschied zum vorhergehenden Stil zu verdeutlichen, bedienen sich viele des Begriffes der „späten ars nova“, also, genau genommen, einer *contradictio in adjecto*. Willi Apel spricht hingegen von „*mannered notation*“ und einer „*manneristic school*“¹¹, von „*manneristic style*“ und einer „*manneristic period*“¹². Er verwendet also eine der Kunstgeschichte entlehnte Epochenbezeichnung, die zunächst an das 16. Jahrhundert denken läßt und daher immer einer Präzisierung bedarf. Das Wort Manierismus wurde von Ernst Robert Curtius allerdings auch in die literaturwissenschaftliche Terminologie eingeführt. Hier soll es all jene Tendenzen bezeichnen, die der Klassik entgegengesetzt sind¹³. Nach Curtius will der Manierist „*die Dinge nicht normal, sondern anormal sagen. Er bevorzugt das Künstliche und Verkünstelte vor dem Natürlichen*“¹⁴. In dieser erweiterten Bedeutung wäre das Wort gewiß schon auf Machaut anwendbar. Zur Bezeichnung einer eng umgrenzten Epoche scheint der Begriff daher ungeeignet. Außerdem kann nicht geleugnet werden, daß er immer noch einen abwertenden Charakter hat, und dies gewiß nicht nur in der deutschen Sprache. Apel selbst hat darauf hingewiesen, daß man sich bei der Kunst des späten 14. Jahrhunderts wie beim Impressionismus des 19. in einem Randgebiet befände „*where refinement is close to mannerism and where elegance verges on preciousness*“¹⁵. Der Terminus „*manneristic period*“ betont, wenn auch gewiß ungewollt¹⁶, die negative Seite der Erscheinungen.

Unter den positiven Errungenschaften der Musik des späten 14. Jahrhunderts ist an erster Stelle die ungeheuere Bereicherung der rhythmischen Ausdrucksmöglichkeiten zu nennen. Sie war mit der Erfindung neuer kleiner Notenwerte verknüpft. Apel hat mit Recht darauf hingewiesen, daß vor allem in den von Italienern komponierten französischen Werken Notenformen auftreten, die Vitry und Machaut noch nicht benutzt haben¹⁷: Semiminimen, Dragmen und dragmaähnliche Zeichen mit Fähnchen an einem Hals oder beiden Hälsen.

Derartige Notenformen gibt es in vielen Werken der Handschrift Chantilly, Musée Condé 1047 (Ch), unter anderem in der noch unveröffentlichten Ballade „*Or voit tout en aventure*“¹⁸. Dieses Lied scheint geeignet, neues Licht auf das Ende der *ars nova*-Epoche zu werfen. Gilbert Reaney hat bereits kurz auf das Werk hingewiesen¹⁹.

⁹ Hat *Matheus de Perusio* Epoche gemacht?, Die Musikforschung VIII, 1955, S. 21.

¹⁰ MGG 1, Sp. 722.

¹¹ *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge/Mass. 1950, S. 7 und 8.

¹² Vgl. ebendort, S. 9 und 13.

¹³ *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 275.

¹⁴ Vgl. ebendort, S. 284.

¹⁵ *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 18.

¹⁶ Gerade Apel hat die ästhetischen Werte der Musik des späten 14. Jahrhunderts hervorgehoben. Vgl. ebendort, S. 18.

¹⁷ Vgl. ebendort, S. 8.

¹⁸ F. 25v, Übertragung S. 117 ff.

¹⁹ Stichwort *Guido*, MGG 5, Sp. 1078/1079.

Es ist von einem Musiker namens Guido komponiert und sicherlich auch gedichtet worden, denn der Text ironisiert den ungewöhnlichen Stil der Musik.

*Or voit tout en aventure:
Puis qu'[a]insi me convient fayre
A la nouvelle figure
Qui doit a chascun desplayre.
Que c'est trestout en contraire
De bon art qui est parfayt:
Certes se n'est pas bien fayt.*

*Nos faysons contre nature
De ce qu'es[t] ben fayt deffayre;
Que Philipe qui mais ne dure
Nos dona boin exemplaire.
Nos laisons tous ses afayres
Por Marquet le contrafayt.
Certes se n'est pas bien fayt.*

*L'art de Marquet n'a mesure,
N'onques riens ne saut parfayre;
C'est trop gra[n]t outrecuidure
D'ansuir et de portrayre
Ces figures, et tout traire
L'oull varieus de bon trayt.
Certes se n'est pas bien fayt.*

Jede der drei Strophen endet mit dem Refrain „*Certes se*²⁰ *n'est pas bien fayt*“ („Gewiß ist dies nicht gut gemacht“). In den ersten Versen beklagt sich der Komponist darüber, daß nun alles „*en aventure*“, das heißt „zufällig“ oder „auf gut Glück“, gehe, denn er hätte im neuen Stil zu schreiben, der jedermann mißfallen müsse. Sein Werk stehe ganz im Gegensatz zur guten, vollkommenen Kunst.

Daß damit die Musik Philipp de Vitrys gemeint ist, erfahren wir in der zweiten Strophe, die in freier Übersetzung lautet: „Wir schaffen gegen die Natur, um zu zerstören, was gut gemacht ist; denn Philipp, der nicht mehr lebt, gab uns ein gutes Beispiel. Wir verlassen seine Technik (wörtlich: alle seine Dinge) wegen *Marquet le contrafayt*“. Hier ist wohl Marchettus von Padua gemeint, der italienische Theoretiker und Zeitgenosse Vitrys. „*Le contrafayt*“ könnte „der Mißgestaltete“ bedeuten²¹, ist hier aber sicherlich in übertragener, ironisierender Weise gebraucht. Es sei daran erinnert, daß „*contrefaire*“ verschiedene Bedeutungen hatte und auch im Sinne von „dagegenmachen, sich jemandem widersetzen“ verwendet wurde²². Der Beginn der

²⁰ Das Manuskript gibt im Refrain statt „*ce*“ stets „*se*“, also eine ungewöhnliche, aber phonetisch korrekte Schreibung.

²¹ E. Littré gibt im *Dictionnaire de la langue française*, Bd. 1, Paris 1878, S. 782 „*homme contrefait*“ im Sinne von „*rendu difforme*“.

²² Vgl. Tobler-Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Bd. 2, Wiesbaden 1956, Sp. 793–795, und Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Bd. 2, Paris 1883, S. 273.

dritten Strophe spricht ausdrücklich davon, daß die Kunst des Marquet kein Maß habe und nichts vollkommen zu machen verstehe. In diesem Sinne ist Marquet einer, der es anders macht als Philipp de Vitry, dessen Kunst Guido vollkommen erschien.

Daß es im 14. Jahrhundert üblich wurde, die beiden führenden Theoretiker Frankreichs und Italiens gegeneinander auszuspielen, beweist der irrtümlich Theodoricus de Campo zugeschriebene, anonyme Traktat *De musica mensurabili*. Den Hauptunterschied des italienischen Systems zur Theorie des *Magister vero Philippus* sah der anonyme Verfasser vor allem darin, daß „*Marchetus de Padua, volens artem tradere qualiter cantus in Italia cantatur, distinguit tempus perfectum in duodecim partes egales*“. Beim Vergleich zwischen den französischen Gesängen, die als „*proportionabiliter*“ bezeichnet werden, und den italienischen fallen unter anderem die Worte: „*plurimum cantus in Italia cantatur sine mensura*“²³. Diese Formulierung ähnelt sinngemäß dem Beginn der dritten Balladenstrophe.

Der Text Guidos schließt mit dem Hinweis: „Es ist eine zu große Vermessenheit, diesen Notenformen zu folgen, sie nachzuzeichnen und *tout traire l'oull varieus de bon trayt*“. Die Bedeutung dieses Satzes konnte bisher nicht eindeutig geklärt werden. Schwierigkeiten bereitet vor allem die Interpretation des Wortes „*l'oull*“, aber auch die Vieldeutigkeit von „*traire*“²⁴. Statt des sonst nirgends nachweisbaren „*oull*“ könnte man zweifelhaftig „*ouel*“ (= „*ivel*“ in der Bedeutung „*égal*“)“²⁵ lesen, also einen Schreibfehler annehmen, denn auch andere Texte des Manuskriptes enthalten Entstellungen, die auf Kopisten schließen lassen, die möglicherweise provenzalischer Herkunft waren und das Französische nicht beherrschten. „*L'ouel varieus*“ hätte die Bedeutung von „Gleichem, das sich ständig verändert“ und wäre als terminus technicus der Notation anzusehen. Mit „*tout traire . . . de bon trayt*“ ist vielleicht gemeint „alles so hervorzubringen, wie es seinerzeit eben zur (neuen) guten Manier gehörte“. Dabei mußte Gleiches offenbar ständig verändert werden. „*Traire*“ wird aber auch benutzt für „umformen“ und von einer Sprache in die andere „übersetzen“. In diesem Sinne könnte „*traire l'ouel varieus de bon trayt*“²⁶ heißen: aus der guten Manier (nämlich derjenigen Vitrys) so umzuformen (oder zu übersetzen), daß das Gleiche verändert ist. Diese Lösungen sind metrisch nicht ganz einwandfrei, da sich statt der erforderlichen sieben Silben deren acht ergeben. Beide Bedeutungen sind aber durchaus verständlich und passen zum musikalischen Geschehen.

Die Rhythmik der Ballade ist nämlich weniger kompliziert, als man nach den Worten des Textes und einem flüchtigen Blick auf das Original²⁷ annehmen könnte. Das Werk gehört bei weitem nicht zu den schwierigsten der Handschrift *Ch*. Es benutzt keine Synkopenketten und ist frei von Konflikt rhythmischen unter den kleinsten Notenwerten. Neu ist gegenüber dem Stil Vitrys und Machauts vor allem, daß die Minima unterteilt wird, die Brevis also in 12 Semiminimen aufgelöst werden

²³ CS III, S. 191. Coussemakers falsche Verfasserangabe wurde 1942 von Casimiri berichtigt (Note d'Archivio per la Storia Musicale XIX, S. 38 ff.). Gilbert Reaney wies in seinem Vortrag über *The Question of Authorship in Medieval Treatises on Music* (Kassel 1962) auf die in Vergessenheit geratene Entdeckung Casimiris hin.

²⁴ Vgl. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Bd. 8, S. 1–4.

²⁵ Vgl. ebendort Bd. 4, S. 619.

²⁶ Besser noch „*du bon trayt*“.

²⁷ Vgl. Tafel n. S. 120: der Deutlichkeit halber ist nur ein Ausschnitt aus einem retuschierten Photo wiedergegeben worden.

kann. In der Übertragung²⁸ ergibt sich daher oft eine Sechzehntelunterteilung der vorherrschenden $\frac{6}{8}$ -Bewegung. Den Sechzehnteln der Transkription entsprechen im Original aber drei unterschiedliche Notenformen. Im Faksimile sieht man sie gegen Ende des oberen Systems kurz hintereinander: Es handelt sich um Dragmen, die oben und unten ein Fähnchen aufweisen²⁹, um normale Semiminimen³⁰ und um Dragmen, die nur oben mit einem Fähnchen versehen sind³¹. Letztere erscheinen stets im Wechsel mit einfachen Dragmen, die in der Länge wiederum den Minimen gleichen. Die rhythmisch identischen Oberstimmatakte 3 und 9 konnten daher zum Beispiel unterschiedlich notiert werden, entweder mit Minima oder mit Dragma an letzter Stelle. Bei roten Noten, die im Faksimile aus drucktechnischen Gründen hohl wiedergegeben und in der Übertragung mit [] bezeichnet wurden, herrscht $\frac{3}{4}$ -Bewegung, so beispielsweise im Kontratenor Takt 3. Aber statt der roten, $\frac{2}{4}$ messenden Brevis, wie man sie zum Beispiel im Takt 11 findet, steht oft die nach unten kaudierte Semibrevis, so etwa in dem mit Takt 11 rhythmisch identischen Takt 8. Man hätte das Werk also wesentlich einfacher notieren können, nicht so, daß Gleiches durch die Notationsweise verschieden erscheint.

Daß der unklare Ausdruck der vorletzten Zeile auf die Auswechselbarkeit der Noten hinweisen sollte, ist möglich, aber nicht sicher. Diese Notationsraffinessen sind weitgehend eine für das Auge bestimmte Spielerei. Daher könnte man zur Textinterpretation vielleicht auch den Ausdruck „*traire l'oeil*“ (das Auge anziehen) verwenden. Littré weist u. a. die Formen „*l'oell*“ und „*l'ougle*“, im Provenzalischen auch „*l'oill*“ nach³². Phonetisch würden sich diese Worte mit dem meines Wissens nur in *Ch* vorkommenden „*l'oull*“ decken. Deutet man diesen Ausdruck als „Auge“, so ergäbe sich sogar eine metrisch einwandfreie Interpretation. Denkbar wäre auch, daß sich Guido die dichterische Freiheit erlaubt hat, Note als Auge zu bezeichnen.

Wie dem auch sei, daß die oben verglichenen Zeichen im Wert identisch sind, ist unbestreitbar, denn Guido hat auch ein Rondeau komponiert, in dem die beidseitig kaudierten Notenformen in der gleichen Bedeutung vorkommen wie in „*Or voit tout en aventure*.“ Der Beginn des Textes, „*Dieux gart qui bien le chantera*“ („Gott möge den behüten, der dies gut singen wird“), enthält ebenfalls eine Anspielung auf die schwer zu entziffernde Notation. Willi Apel hat das bereits von Wolf edierte Werk³³ bei der Besprechung der „*mannered notation*“ als Beispiel herangezogen³⁴ und darauf hingewiesen, daß die unterschiedliche Schreibweise der kleinsten Notenwerte gewählt worden sein könnte, um statt Synkopierung eine von der Haupttaktart abweichende Triolengruppierung zu erreichen³⁵. In dieser Weise ließe sich auch „*Or voit*“ interpretieren: Die mehrfach vorkommenden $\frac{6}{16}$ -Gruppen wären dann in dreimal zwei gleiche Werte gegliedert, die oben erwähnten Rhythmen aus den Takten 19/20 und analoge Stellen dagegen in zweimal drei. Die beiden von Guido benutzten Zwölfteilungen der Brevis entsprechen ganz eindeutig nicht der von Marchettus ein-

²⁸ Vgl. S. 117 ff.

²⁹ Im Faksimile über „*puis*“, Übertragung Takt 15.

³⁰ Übertragung Takt 18.

³¹ Übertragung Takt 19 und 20.

³² *Dictionnaire de la langue française*, Bd. 3, Paris 1876, S. 800 und 801.

³³ *Ch* f. 25, hrsg. von Johannes Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460*, Leipzig 1904, Bd. II und III, Nr. 64.

³⁴ *The Notation of Polyphonic Music 900—1600*, Cambridge/Mass., 4. Aufl. 1950, S. 426 ff.

³⁵ Vgl. ebendort S. 428.

geführten *duodenaria*, die ja vom *tempus perfectum* ausgeht, also in dreimal vier Einheiten zerfällt³⁶.

Obwohl die beidseitig kaudierten Notenformen in zwei Werken Guidos gleichartig verwendet werden, hatten diese Zeichen keinen genormten Wert. Viele französische und italienische Komponisten jener Zeit benutzten sie in ganz anderer Bedeutung. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß sie in der frühen Trecentomusik noch nicht nachweisbar sind. Nur die nach unten kaudierte Semibrevis kommt schon im Manuskript Rossi 215 und bei Marchettus von Padua vor, teilweise sogar in der gleichen Bedeutung wie in Guidos Ballade. Das Madrigal „*Cum altre ucele*“³⁷ beginnt in beiden Stimmen mit ♯♯♯ = ♪♪♪, zeigt also die gleiche Notierung wie der 8. Takt aus „*Or voit*“. Aus dem *Pomerium* könnte man das Beispiel 28 des Kapitels *de tribus semibrevis in prima divisione temporis* zum Vergleich heranziehen. Hier gilt die erste, nach unten kaudierte Semibrevis „*duas partes temporis, et ultima unam*“³⁸. Marchettus kannte auch die nach oben gestrichene Semibrevis. Die komplizierteren Zeichen sind aber erst wesentlich später erfunden und in seinen Traktaten noch nicht beschrieben worden.

Guidos Hinweis auf Marchettus ist also etwas irreführend. Auch der trotz aller Neuerungen durchaus französische Stil der erwähnten Komposition läßt vermuten, daß Guido die italienische Musik nicht gut kannte. Aber warum bezeichnete er sich trotzdem als Anhänger des Marchettus? Vermutlich doch wohl, weil die rhythmischen Komplikationen und die neuartige Notation von Italienern inspiriert wurden, die in Frankreich lebten, wie zum Beispiel Philipp von Caserta³⁹. Es wäre durchaus denkbar, daß sich die fortschrittlich gesinnten Italiener auf die Autorität eines Marquettus berufen haben, um ihren Ideen mehr Durchschlagskraft zu verleihen.

Das für die Franzosen Fremdartige und zugleich Nachahmenswerte der italienischen Musik findet seinen Ausdruck in dem Satz „*L'art de Marquet n'a mesure*“. Vielleicht sollte man hier interpretieren „hat keine einheitliche Mensur“, denn die frühen Trecentisten änderten die Taktart innerhalb eines Werkes wesentlich öfter, als es zur gleichen Zeit in Frankreich üblich war. Die seltenen Taktwechsel in den Werken Vitrys und Machauts wirken sich meist nur bei den größeren Notenwerten aus. Die Länge der Minima bleibt jedenfalls unverändert. Konflikt rhythmischen unter den kleinsten Werten der verschiedenen Taktarten kommen daher nicht vor. Die vergleichbaren italienischen Kompositionen sind meist rhythmisch abwechslungsreicher, da Änderungen der Mensur häufig auftreten und dabei auch die Dauer der kleinsten Noten variabel ist. Schon im Manuskript Rossi gibt es Madrigale, in denen drei oder sogar vier Divisionen benutzt werden⁴⁰. Nur 13 der insgesamt 29 Werke dieser Handschrift verlaufen ohne Taktwechsel.

³⁶ Vgl. S. 4, Anmerkung 23 und Giuseppe Vecchi, *Marchetti de Padua, Pomerium*, CSM 6, 1961, S. 126 ff.

³⁷ Vatikanische Bibliothek, Ms. Rossi 215, f. 20v, hrsg. von Heinrich Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln 1955, S. 42/43.

³⁸ A. a. O., S. 106. Herrn Prof. Dr. Kurt von Fischer verdanke ich den freundlichen Hinweis darauf, daß die nach unten kaudierte Semibrevis bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts nachweisbar ist, einmal in den von Giuseppe Vecchi edierten *Uffici drammatici padovani* (Florenz 1954, Biblioteca dell'Archivum Romanicum, Serie I, Vol. 41, vgl. S. 110) zum anderen bei Jehannot de l'Escurel (Vgl. Fr. Gennrich, *Abriss der franko-italienischen Mensuralnotation*, Darmstadt 1956, S. 26/27 und 32/33), hier allerdings in anderer Bedeutung.

³⁹ Er hat vermutlich in den 1380er Jahren in Avignon gewirkt, da eine seiner Balladen Papst Clemens VII. verherrlicht. Vgl. U. Günther, *Datierbare Balladen des späten 14. Jahrhunderts*, I, MD XV, 1961, S. 41/42; II, MD XVI, 1962, S. 161–165.

⁴⁰ Z. B. im oben erwähnten „*Cum altre ucele*“, vgl. Anmerkung 37.

Guidos Ballade ist allerdings weit von jener fließenden, unkomplizierten Melodik entfernt, die sich bei den italienischen Werken trotz aller Taktwechsel ergibt. Derartige anzustreben lag den Franzosen fern. Man wollte durchaus das Komplizierte. In dieser Hinsicht steht das Werk Guidos aber erst am Beginn einer Entwicklung. Text und Musik des Stückes lassen erkennen, daß sie geschrieben wurden, als der moderne Stil noch keine Anerkennung gefunden hatte und viele zum Widerspruch reizte, als man erst anfang, sich von der bis dahin als Vorbild empfundenen Kunst Vitrys abzuwenden. Guido betrachtete dies offenbar als außerordentliche Kühnheit. Er faßte die neue Art des Musizierens nicht als eine Weiterentwicklung der alten Technik auf, sondern als Bruch mit der französischen Tradition, als Übergang zu einer ganz andersartigen, wie er glaubte italienischen Kunst. Das spricht entschieden gegen eine Anwendung des *ars nova*-Terminus sowohl auf die frühe Trecentomusik als auch auf den Stil des späten 14. Jahrhunderts.

Zum gleichen Ergebnis kommt man bei einer Prüfung der von den Theoretikern benutzten Termini. Die letzten Traktate, die im Titel auf die *ars nova* hinweisen, stammen aus der Zeit nach Vitrys Tod. Die Abhandlung *De musica antiqua et nova*, eine Teilkopie der *Quatuor Principalia Musicae*⁴¹, berichtet, daß Vitry, „*qui fuit flos totius mundi musicorum*“, die *Semiminima* und die *Dragma* weder erfunden noch anerkannt habe⁴². Da sich diese Formulierung der Vergangenheit bedient und in allen Quellen übereinstimmt⁴³, ist das in nur einem Manuskript der *Quatuor Principalia* von späterer Hand hinzugefügte Datum 1351 offensichtlich falsch⁴⁴. Während die *Minima* hier noch als kleinster Notenwert und „*mensurabilis musicae caput*“⁴⁵ gilt, schildert das *Compendiolum artis veteris ac novae* des Anonymus III aus Coussemakers drittem Band bereits die Bedeutung von *Semiminima* und *Dragma*⁴⁶.

Eine ausführliche Beschreibung von Synkopen und Konfliktrhythmen verschiedener Art findet man aber erst bei Theoretikern, die den Begriff *ars nova* nicht mehr verwenden. Anonymus V betont in seiner *Ars cantus mensurabilis* ausdrücklich, daß er das erklären wolle, was andere vernachlässigt hätten⁴⁷. Er zitiert neben italienischen Werken auch zwei Motetten der Handschrift *Ch*⁴⁸. Noch entschiedener wendet sich Anonymus X den kleineren Notenformen zu, den „*minimis notulis*“, die viele „*moderni subtilesque musici*“ benutzen⁴⁹. Er empfiehlt daneben aber auch die im späten 14. Jahrhundert weit verbreitete augmentierte Schreibweise⁵⁰ und spricht in diesem Zusammenhang vom „*cantus subtilius consideretur*“⁵¹.

41 Vgl. Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, 3. Aufl. Hildesheim 1961, S. 118.

42 CS III, S. 337.

43 Vgl. CS IV, S. 257. Die Mitteilung, daß alle uns überlieferten Kopien an der fraglichen Stelle übereinstimmen, verdanke ich einem Hinweis Prof. Reaneys.

44 Auf die Unsicherheiten in Zuschrift und Datierung der *Quatuor Principalia* hat Gilbert Reaney im Artikel über *The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047, MD VIII, 1954*, S. 73, Anmerkung 51, aufmerksam gemacht.

45 CS III, S. 335.

46 CS III, S. 372/373.

47 CS III, S. 379: „... quod ego presumam excitare quod alii neglexerunt.“

48 „*Rex Karole*“ und „*Portio nature vel Ida capillorum*“, vgl. CS III, S. 396 und 397.

49 CS III, S. 413.

50 Vgl. U. Günther, *Der Gebrauch des tempus perfectum diminutum in der Handschrift Chantilly 1047*, AfMw 17, 1960, S. 277–297.

51 CS III, S. 415.

Ähnlich ausgerichtet ist der *Tractatus de diversis figuris*, den man teils Egidius de Murino, teils Philipp von Caserta zugeschrieben hat⁵². Hier wird die Motette „*Apta caro*“⁵³ erwähnt, die man nach Stil und Überlieferung etwa gegen 1355 datieren muß. Der Autor zitiert sie aber als Werk seiner Vorgänger, die „*post modum subtiliorem comparantes*“ die alten Meister hinter sich gelassen und die Kunst „*magis subtiliter*“ ausgeschmückt hätten. Anschließend heißt es: „*sic nos successive venientes et intelligentes que primum magistri ipsi relinquerunt, major deinde subtilitates sunt consecuti per studium, ut hoc quod per antecessores imperfectum relictum est, per successores reformetur*“⁵⁴.

Auch im *Tractatus cantus mensurabilis* von Egidius de Murino werden „*majores subtilitates*“ als erstrebenswertes Ziel hingestellt⁵⁵. Egidius erklärt, daß ein „*subtilis cantor*“ noch viele andere Motetten-Tenores „*per viam subtilitatis*“ ableiten könne⁵⁶.

Die Worte „*subtilitas*“ bzw. „*subtilis*“ sind im späten 14. Jahrhundert bei französischen wie italienischen Musiktheoretikern nachweisbar. Das französische Wort „*sobtilis*“ wird sogar in einer Ballade Trebors verwandt, um die „*chans melodieux*“ und „*delis d'armonie*“ zu preisen, die man König Johann I. von Aragon zu bieten pflegte⁵⁷. Schon Nino Pirrotta betonte die hervorragende Bedeutung der „*subtilitas*“ für die franko-italienische Musik⁵⁸. Dieser Begriff wurde gegen Ende des 14. Jahrhunderts zu einer Art Schlagwort. Dies berechtigt uns wohl, statt von einer *ars nova* nunmehr von einer *ars subtilior* zu sprechen. Dieser Terminus ist im Gegensatz zum Wort Manierismus in jeder Hinsicht unvorbelastet. Er ruft weder falsche Zeitvorstellungen noch negative Assoziationen hervor und deutet an, daß die darunter verstandene Kunst eine konsequente Weiterentwicklung und Steigerung älterer Stilmerkmale erkennen läßt. Der Komparativ *subtilior* wurde sehr bewußt gewählt, erstens, weil die Werke der *ars nova* nie als kunstlos bezeichnet worden sind, und zweitens, weil man das Wort „*subtilis*“ schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts benutzt hat, um die Werke der *ars nova* zu charakterisieren. Jacobus von Lüttich berichtet, daß „*aliqui moderni . . . antiquam artem reputant rudem, et quasi irrationabilem, novam vero subtilem et rationabilem*“⁵⁹.

Wann hat sich der Stilwandel von der *ars nova* und *subtilis* zur *ars subtilior* vollzogen? Willi Apel gibt für den Beginn des komplizierten Stils einmal das Datum 1375, einmal 1370 an⁶⁰, liefert aber keine konkreten Beweise für diesen frühen Ansatz. Suzanne Clercx⁶¹ und Richard Hoppin⁶² haben Apel zugestimmt, verweisen dabei aber auf Werke Ciconias, die nicht sicher datierbar sind und deren Entstehung

⁵² Die Frage der Autorschaft wurde 1955 in Wégimont diskutiert. Vgl. Les Colloques de Wégimont II, 1955, S. 89 ff.

⁵³ Hrsg. von Heinrich Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, II, AfMw VIII, 1927, S. 254 ff.

⁵⁴ CS III, S. 118/119.

⁵⁵ CS III, S. 128.

⁵⁶ CS III, S. 127.

⁵⁷ Vgl. die dritte Strophe von „*Quant joyne cuer*“, hrsg. von Willi Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 70.

⁵⁸ „*Dulcedo*“ e „*subtilitas*“ nella *practica polifonica franco-italiana al principio del '400*, *Revue belge de musicologie* II, 1948, S. 125 ff.

⁵⁹ CS II, S. 428.

⁶⁰ *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 7 und 10.

⁶¹ *Propos sur l'ars nova*, *Revue belge de musicologie* IX, 1955, S. 48/49.

⁶² Vgl. die Rezension über *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps*, *The Musical Quarterly* XLVII, 1961, S. 417.

man wohl eher gegen 1385 in Mailand⁶³ als gegen 1370 in Avignon⁶⁴ annehmen dürfte. Die Ballade Guidos kann keinesfalls vor 1361, dem Todesjahr Vitrys, entstanden sein, denn es wird ausdrücklich gesagt, daß er „*mais ne dure*“. Vermutlich wurde das Werk erst wesentlich später komponiert. Gilbert Reaney setzt es um 1380 an⁶⁵, und dies dürfte ungefähr zutreffen. Datierbare Werke des subtileren Stils gibt es nämlich erst aus der Zeit nach Machauts Tod (1377). Guillaume de Machaut hat rote Noten nur selten verwandt und nicht einmal die Semiminima benutzt, geschweige denn die noch jüngeren Notenformen. Eine Machauts Tod beklagende Ballade von Andrieu⁶⁶ hält sich noch ganz an die bei Machaut übliche Notation. Dies gilt auch für ein 1369 von Vaillant komponiertes Rondeau⁶⁷, das sich in musikalischer Hinsicht allerdings erheblich vom Stil Machauts unterscheidet, weil die Auflösung des einheitlichen Metrums hier weiter fortgeschritten ist. Da die Taktwechsel aber meist in allen Stimmen gleichzeitig eintreten und keine Konflikt rhythmischen hervorrufen, kann man das Werk wohl kaum der *ars subtilior* zuordnen.

Wären die neuen Notenformen tatsächlich schon 1370 in Gebrauch gewesen, so müßte man sie vor allem in jenen Werken finden, die in dem 1376 geschriebenen Manuskript *Trem*⁶⁸ aufgezeichnet waren. Von dieser Handschrift ist nur das datierte Inhaltsverzeichnis erhalten geblieben⁶⁹. Es nennt neben einer großen Anzahl von Motetten auch die Textanfänge von 34 Liedsätzen, darunter 9 aus Machaut-Manuskripten⁷⁰. Mit großer Wahrscheinlichkeit sind 10 der 34 Kompositionen mit Balladen und Rondeaux aus anderen Quellen identisch gewesen⁷¹. Diese 10 Werke haben als Vergleichsmaterial großen Wert, da sie vor 1376 entstanden sein müssen und ein Bild des seinerzeit gebräuchlichen Repertoires vermitteln.

Eingehende Analysen dieser Stücke⁷² haben ergeben, daß nicht in einem einzigen Fall ungewöhnliche Notenformen vorkommen. Zwei weit verbreitete Kompositionen Molins⁷³ und die anonymen Balladen „*Comme le cerf*“⁷⁴, „*J'ay grant desespoir*“⁷⁵ und „*Ma dame m'a congie*“⁷⁶ entsprechen in rhythmischer Hinsicht noch ganz dem Stil Machauts. „*De Narcissus*“ von Magister Franciscus⁷⁷ und das ano-

⁶³ Hier sei auf einen Vortrag verwiesen, den Madame de Chambure im September 1962 in Wégimont gehalten hat und der demnächst im Kongreßbericht dieser Tagung veröffentlicht werden soll.

⁶⁴ Vgl. Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia*, Bd. 1, S. 74. Meine Einwände gegen diese Datierung sind bereits in *Les Colloques des Wégimont 1955*, Die Musikforschung XIV, 1961, S. 212, dargelegt worden.

⁶⁵ MGG 5, Sp. 1078.

⁶⁶ Hrsg. von Friedrich Ludwig, *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, Bd. 1, S. 49–51, Faksimile bei Gennrich, *Abriss der Mensuralnotation des XIV. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts*, Nieder-Modau 1948, Tafel XVI.

⁶⁷ Hrsg. von U. Günther, *Zehn datierbare Kompositionen der ars nova*, Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Hamburg, hrsg. von Heinrich Husmann, Heft II, 1959, S. 16/17.

⁶⁸ Château de Serrant (Maine et Loire), im Besitz der Herzogin de la Trémoille.

⁶⁹ E. Droz und G. Thibault haben 1926 erstmals auf dieses wichtige Fragment hingewiesen.

⁷⁰ Vgl. Heinrich Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters I*, Nachtrag, AfMw VIII, 1927, S. 235–241.

⁷¹ Auf die Konkordanz mit anderen Manuskripten und ihre besondere Bedeutung hat bereits Heinrich Besseler aufmerksam gemacht. Ein nur schlecht überliefertes Werk und zwei von Besseler als zweifelhaft bezeichnete Konkordanzstellen sollen hier unberücksichtigt bleiben.

⁷² Vgl. U. Günther, *Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dargestellt an Virelais, Balladen und Rondeaux von Machaut sowie datierbaren Kantilenen-sätzen seiner Zeitgenossen und direkten Nachfolger*, Diss. Hamburg 1957 (ungedr.), S. 164–205.

⁷³ „*Amis tout dous vis*“, hrsg. von Fr. Kammerer, *Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*, Brünn 1931, S. 145–150; „*De ce que fol pense*“, hrsg. von Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Bd. 1, Leipzig 1913, S. 354–360.

⁷⁴ Hrsg. von U. Günther, *Zehn datierbare Kompositionen der ars nova*, S. 6/7.

⁷⁵ Ebendort, S. 8/9.

⁷⁶ Ebendort, S. 10/11.

⁷⁷ Hrsg. von W. Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 90/91.

nyme „*lour a iour la vie*“⁷⁸ verlaufen durchgehend in der *prolatio minor*, bringen aber mehrfach Taktwechsel vom *tempus perfectum* zum *tempus imperfectum*. Da diese Wechsel jedoch stets in allen drei Stimmen gleichzeitig eintreten, kommt es nicht zu rhythmischen Komplikationen. Während die Taktwechsel in diesen beiden Werken durch Mensurzeichen oder Rotschreibung angekündigt werden, ergeben sie sich bei „*Fuiies de moy*“ nur aus der Motivbildung. Die Edition Kammerers⁷⁹ gibt zwar durchgehend das *tempus imperfectum* an, aber in den Takten 14–19 und 50 bis 55 wäre eine dreizeitige Gliederung musikalisch überzeugender.

Das rhythmisch interessanteste der 10 Werke ist das anonyme Rondeau „*Qui-conques veut*“⁸⁰. Die Brevens sind hier stets perfekt und legen eine einheitliche Übertragung im $\frac{3}{4}$ -Takt nahe. Diese würde aber mehrfach dem motivischen Aufbau der Komposition widersprechen, vor allem in jenen Partien, die ausschließlich in kleinen Notenwerten verlaufen. In den Takten 24–36 und 40–42 (die Taktzählung der Edition folgt dem Contratenor) liegt zum Beispiel in allen Stimmen eine imperfekte Gruppierung zugrunde, denn nur so wird die rhythmische Sequenz im Contratenor deutlich, nur so fallen die Motivschlüsse und damit der zweifellos akzentuierte Endakkord des Stückes auf die erste Zählzeit eines Taktes. An anderen Stellen sind die Übergänge zum *tempus imperfectum* weniger auffällig, weil sie nicht in allen Stimmen gleichzeitig eintreten. Meist lassen Motivsequenzierungen das vom Komponisten Beabsichtigte erkennen, so etwa ab Takt 3 im Triplum und ab Takt 5 im Cantus, wo der Triplumrhythmus imitiert wird. Im Takt 10 beginnt im Cantus ein Motiv, das 7 Semibreviswerte umfaßt und ohne Taktwechsel nicht darstellbar ist, da es anschließend sequenzartig wiederholt wird. Hier ist die Auflösung des metrischen Gleichmaßes schon wesentlich weiter fortgeschritten als bei Machaut. Aber die Stimmen werden immer noch durch das einheitliche Pulsieren der Minimen und Semibrevens zusammengehalten.

Das ist weitgehend auch bei „*Mersi ou mort*“⁸¹ der Fall. In dieser Ballade wird die Triolenbewegung der Minimen nur in den Takten 45 und 47 des Triplums durch jeweils vier Semiminimen unterbrochen. Eine einheitliche *tempus*-Gruppierung entspricht auch in diesem Werk nicht überall dem Duktus der Stimmen. In den Takten 20, 21, 40 und 47 ist ganz eindeutig eine dreizeitige Gliederung beabsichtigt und daher auch in der Übertragung ein Taktwechsel verzeichnet worden.

Zu den ersten komplizierten Stücken dürfte jene Ballade gehören, die Philipp von Caserta zu Ehren des Schismapapstes Clemens VII. (1378–1394) schrieb⁸². Dieser Papst hielt seinen feierlichen Einzug in Avignon aber erst am 20. Juni 1379 nach einem schmachvollen Rückzug aus Italien⁸³. Vor diesem Zeitpunkt kann das Werk kaum entstanden sein, zumal das Wort „*sisme*“ (= Schisma) im Text bereits vorkommt. In den 1380er Jahren scheint sich der neue Stil dann schnell und weit verbreitet zu haben. Allerdings sind auch in jenem Jahrzehnt noch mehrere Werke

⁷⁸ Hrsg. von U. Günther, ebendort, S. 5.

⁷⁹ A. a. O., S. 134–137.

⁸⁰ Hrsg. von U. Günther, ebendort, S. 14/15.

⁸¹ Hrsg. von U. Günther, ebendort, S. 12/13.

⁸² Hrsg. von U. Günther, ebendort, S. 24–26.

⁸³ Noël Valois, *La France et le grand Schisme d'occident*, Paris 1896, Bd. 1, S. 176.

ohne Semiminimen und Konflikt rhythmischen geschrieben worden⁸⁴. Diese Liedsätze geben sich durch stärkeren Gebrauch von Synkopen und Taktwechseln aber dennoch deutlich komplizierter als jene Machauts und seiner Zeitgenossen. Man kann sie sehr wohl einer *ars subtilior* zuordnen.

Das Manuskript Chantilly kann wegen einer Ballade, die Mathieu de Castelbon (1391–1398) gewidmet ist⁸⁵, nicht vor Mitte der 1390er Jahre entstanden sein. Es enthält nur noch wenige *ars nova*-Kompositionen, aber viele Werke des subtileren Stils, die in Foix und Aragon, teils aber auch in Avignon, Riom und bei Paris aufgeführt worden sind⁸⁶. Den Höhepunkt der Entwicklung bringt aber erst der etwas spätere Codex Modena (*Mod*)⁸⁷. Das nur dort überlieferte „*Sumite karissimi*“ des Magister Zacharias⁸⁸ hat Apel mit Recht als das komplizierteste Werk „in the entire history of music“ bezeichnet⁸⁹. Schlichte Kompositionen sind in *Mod* nur noch vereinzelt und meist anonym aufgenommen worden. Die wenigen notationsmäßig einfachen Werke dieser Quelle können keinesfalls als Beweis dafür angeführt werden, daß bereits gegen 1390 ein unkomplizierter Stil vorbildlich wurde, wie Apel meint⁹⁰. Es gibt viele Fakten, die darauf hindeuten, „daß der spätfranzösische Expressivstil mindestens bis 1400 maßgebend war“⁹¹. Dies gilt für Frankreich, in Italien jedoch nur für gewisse französisch beeinflusste Kulturzentren. Francesco Landini, der noch bis in die 1390er Jahre tätig war, wurde von der neuen Stilrichtung offensichtlich nicht berührt. Johannes Ciconia hat sich von ihr nur zeitweilig beeinflussen lassen. Zwei seiner Werke, bezeichnenderweise fast die einzigen mit französischem Text⁹², sind Musterbeispiele der *ars subtilior*. Bevorzugt hat er aber den italienischen Stil.

Daß der Gegensatz zwischen französischer und italienischer Musizierweise auch im frühen 15. Jahrhundert noch lebhaft empfunden wurde, läßt sich belegen. Prosdocius de Beldemandis berichtet in seinem Traktat von 1412, daß viele Italiener die eigene Kunst vernachlässigten und die französische gebrauchten, „*putantes propriam esse defectuosam et galicam pulcriorem, perfectiorem et subtiliorem existere*“⁹³. Er selbst bezeichnet die französische Musik jedoch als „*ars obscurior*“, die italienische dagegen als „*clarior . . . ergo et pulcrior et laudabilior*“. Diese heftigen Schmähungen müssen wohl als Hinweis darauf gewertet werden, daß man den subtileren Stil auch gegen 1410 noch eifrig gepflegt hat, er aber zumindest in einigen Gebieten als fremdartig empfunden worden ist.

Eine der französisch orientierten Städte war Mailand, wo der Hauptmeister aus *Mod*, Matheus de Perusio, bis 1416 als Sänger gewirkt hat⁹⁴. In seinem Schaffen

84 Vgl. U. Günther, MD XV, 43–48.

85 „*Se Alixandre et Hector*“ (Ch f. 30) mit dem Refrain „*Ffoyx et bearn, Castelbon et Novalles*“, hrsg. von W. Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 73/74.

86 MD XVII, 1963, wird einen Artikel über *Die Musiker des duc de Berry* enthalten, der Korrekturen zu meinem Aufsatz über *Datierbare Balladen des späten 14. Jahrhunderts* bringt.

87 Bibl. Estense M. 5. 24 (olim lat. 568).

88 Hrsg. von J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460*, Leipzig 1904, Bd. II und III, Nr. LXX.

89 W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge/Mass. 1942, 4. Auflage, S. 431/432.

90 *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 10 und 14.

91 Vgl. Heinrich Bessler, *Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?*, *Die Musikforschung* VIII, 1955, S. 19 ff., insbesondere S. 21. Hier werden gutbegründete Einwände gegen Apels Ansichten vorgebracht.

92 Vgl. Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia*, Bd. II, S. 78–84 („*Sus une fontayne*“) und Richard Hoppin, Rezension, *The Musical Quarterly* XLVII, 1961, S. 419/420 („*Le ray au soleil*“).

93 CS III, S. 233.

94 Vgl. Gilbert Reaney, Stichwort *Matteo da Perugia*, MGG 8, Sp. 1793.

überwiegen deutlich die komplizierten Werke. Daneben gibt es mehrere Stücke Perusios, die in jener von Anonymus X erwähnten, augmentierten Notation aufgezeichnet wurden und daher weniger schwierig aussehen als sie sind. Stücke dieser Art, die meist in einem unbezeichneten *tempus perfectum diminutum* beginnen und bei Rotschreibung zur Hemiolienbewegung überwechseln, gibt es in *Ch* schon in beträchtlicher Zahl⁹⁵. Dieser Kompositionstyp ist keineswegs so jung, wie man nach Apels Darstellung⁹⁶ annehmen könnte. Als Unterscheidungsmerkmal verschiedener Stilphasen ist er daher ungeeignet.

Wie bei Perusio, so kann man auch bei Cordier annehmen, daß er den subtileren Stil noch im frühen 15. Jahrhundert gepflegt hat. Gilbert Reaney sieht gerade in Cordier „one of the leading composers in this attempt to be subtle at all costs, though he also cultivated a new simple style“⁹⁷. Im Gegensatz zu Erna Dannemann glaubt Reaney, daß dieser Komponist „was probably affected simultaneously by both trends“. Auch von Lebertoul⁹⁸, Velut⁹⁹ und Malbecque¹⁰⁰ gibt es rhythmisch schwierige neben einfachen Werken. In den ältesten Faszikeln der Handschrift Oxford, Bodl. Can. misc. 213 überwiegen zwar schon die kleinen Rondeaux mit syllabischem Textvortrag und klar gegliederter, oft symmetrischer Melodik¹⁰¹, aber die Ausläufer der *ars subtilior* reichen sicherlich noch bis zum frühen Dufay. Seine *Missa Sancti Jacobi*¹⁰² enthält Abschnitte, die einem „*subtilis cantor*“ alle Ehre gemacht hätten.

Nicht in sämtlichen Werken, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Frankreich entstanden sind, werden die rhythmischen Komplikationen bis zum Äußersten gesteigert. Gattungsbedingte Unterschiede in der rhythmischen Behandlung waren schon im Schaffen Machauts vorhanden und sind auch in der Folgezeit deutlich erkennbar¹⁰³. Gewagte Experimente einer *ars subtilissima* gab es nur bei den Liedsätzen. Die traditionsbelastetere Form der Motette blieb rhythmisch konservativer. Dies gilt auch für die Messe, vor allem für die wortreichen Gloria- und Credovertonungen. Geistliche Texte wurden meist schlichter gesetzt als weltliche.

Die Zahl einfacher Werke aus dem Ende des 14. Jahrhunderts ist aber nur gering und berechtigt uns keinesfalls, schon gegen 1390 einen allgemeinen Stilwandel zu schlichterer Schreibweise anzunehmen. Sie beweist nur, daß die musikalische Entwicklung mehrgleisig verlief, wie offensichtlich ja auch in der *ars nova*. Hier sei nur daran erinnert, daß noch Machaut im *Remede de Fortune* von „*musiciens . . . plus sciens en la viez et nouvel forge*“¹⁰⁴ spricht. Kurt von Fischer hat erst kürzlich darauf hingewiesen, daß „der Wechsel von alt und neu niemals bloß linear zu fassen“ sei und „das Zurückgebliebene sich im Laufe der Geschichte als das Fortschrittlichere“ erweisen könne¹⁰⁵. Beide Feststellungen treffen auf die Zeit der *ars subtilior* zu.

⁹⁵ Vgl. U. Günther, AfMw 17, 1960, S. 294/295.

⁹⁶ French Secular Music of the Late Fourteenth Century, S. 14.

⁹⁷ Vgl. Early Fifteenth Century Music, I, CMM 11, 1955, S. 1/II.

⁹⁸ Vgl. „Au pain faitich“, hrsg. von G. Reaney, Early Fifteenth Century Music, II, CMM 11, 1959, S. 45–47.

⁹⁹ Vgl. „Laisiés ester vostres chans“, ebendort, S. 122–124.

¹⁰⁰ Vgl. „Quant de la belle me parti“, ebendort, S. 98/99.

¹⁰¹ Vgl. Heinrich Besseler, Stichwort *Ballade*, MGG 1, Sp. 1125.

¹⁰² Hrsg. von Heinrich Besseler, *Guglielmi Dufay, Opera omnia*, Bd. II, CMM 1, Rom 1960, S. 17–44.

¹⁰³ Vgl. U. Günther, *The 14th-Century Motet and its Development*, MD XII, 1958, S. 34 ff.

¹⁰⁴ Ernest Hoepffner, *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, Bd. II, S. 146/147.

¹⁰⁵ *Der Begriff des „Neuen“ in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart*, I. M. S. Congress Report, New York 1961, S. 185.

Sie dürfte sich in etwa mit dem Schisma decken, mit jener hektischen Epoche von 1378–1417, als sich zwei Päpste mehr um weltliche Macht als um geistlichen Einfluß stritten und der offenbar werdende Verfall der kirchlichen Ordnung tiefgreifende religiöse Erneuerungsbestrebungen ins Leben rief, als das Wiederaufflammen des englisch-französischen Krieges und die Angst vor der Pest die Menschheit in Unruhe versetzten. Es war eine Zeit, in der religiöse und politische Werte problematisch wurden, eine Zeit äußerster Spannungen, die das intellektuelle *l'art pour l'art* begünstigte und klassisch-ausgewogen wirkende Kompositionen nur selten entstehen ließ. Kompositionen schlichteren Stils spielten damals eine untergeordnete Rolle, jedenfalls in Frankreich, aber auch in gewissen Bezirken Italiens. Vielleicht läßt sich die posthum zunehmende Verbreitung der Werke Ciconias sogar dadurch erklären, daß der schlichtere Stil erst nach seinem Tode mehr Anerkennung erlangte.

Man sollte sich bei der Darstellung der musikalischen Entwicklung jener Zeit wohl vor einer allzu starren Abgrenzung und einspurigen Schematisierung hüten. Der oft bizarre Stil der *ars subtilior* darf aber sicherlich als adäquater Ausdruck der religiösen und politischen Wirren des Schismas angesehen werden. Sein Auftreten beendete die *ars nova*.

Chantilly, Musée Condé 1047, f 25v

Guido

Or
A

voit
la

z

b

tout en a ven - tu - re:
 no - uel - le fi - gu - re

Puis
 qui

qu[a]in -
 doyt

si
 a

me chas - - - - - con - - - - - cun

vient des - - - - - fay - - - - - re
1. play - - - - - re
2. play - - - - - re

Que c'est tres - tout

en con - - - - - trai - - - - - re

de bon art

qui est par - - - fayt:

Cer - - - tes se n'est

pas bien fayt.

Ordo :

noir
Li
tout encheant
nouelle figure
quis
qui
quint
dort

me
chal
ement
am
fart
plait
Duc
est
meilleur
en
conter
de
lou
air
qui
est
par
fart
: cetero
se
nest
pas
bien
fart
:

Uos parlons conter n'aur de ce que ben fart d'fart
que philipe q' n'ose ne par nos vras bon exemplaire
nos l'ouls tous les a'fartes p' marquer le douz fart d'ort
Lur q' marquer na meillir n'ongues riens ne l'ur par
ce est trop par ouz q' d'ur d'ailur t' a' p'ouare ces
figures t' cetero n'ur l'oull' n'ur t' n'ur cetero se
ne nest pas bien fart :

Enoi :

Quia Senoz :

Dun
ouale
ou
le
ouale
Lar
tu
pues
bien
Duser

ne
lar
fart
hil
ce
Dus
ic
lar
fart
si
four

De
sotte
en
cetero
n'ur
se
Dun
le
ce
Dun
pue
mule
le
n'ur
lar
ce
sotte
Dun

Dun
et
cetero
n'ur
le
: cetero
n'ur
Dun
sen
aues
l'oull' n'ur
fart
fart
cetero

Chantilly, Musée Condé, Ms. 1047, fol. 25 v: Or voit tout en aventure.

Zu Ursula Günther: Das Ende der ars nova.

Zur Frühgeschichte der Passacaglia

VON MANFRED SCHULER, BADEN-BADEN

In der musikwissenschaftlichen Forschung gilt heute als sicher, daß die Passacaglia dem Namen wie der Sache nach spanischer Herkunft sei. Die sprachliche Wurzel des Terminus Passacaglia darf wohl auch unbestritten in dem spanischen Wort „Pasacalle“, auch „Passacalle“ (Maskulinum, abgeleitet von pasar y calle = auf der Straße herumgehen) gesehen werden¹. Daraus machten die Italiener „Passacaglio“, „Passacalio“, „Passacaglio“, „Passacallo“, „Passagallo“ sowie die phonetisch einwandfreie, grammatisch jedoch meist als Plural mißverständende Form „Passacaglie“, wovon die weibliche Singularform „Passacaglia“ abgeleitet wurde².

Der bisher früheste bekannte literarische Beleg für das Wort „Pasacalle“ findet sich in der anonymen Prosadichtung *Pécará Justina* (1605)³, während die bisher frühesten nachweisbaren Beispiele für die Passacaglia in einer italienischen Gitarren-Tabulatur aus dem Jahre 1606, Girolamo Montesardos *Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li Balletti sopra la Chitarra Spagnuola*, enthalten sind⁴. Bei diesen wie auch anderen Passacaglie aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts handelt es sich um einfache kadenzierende Akkordfolgen (häufig in der Stufenfolge I-IV-V-I) im Umfang von drei oder vier Takten zu je drei, vereinzelt auch vier Zählzeiten⁵. Dem Terminus Passacaglia fehlt in dieser frühen Bedeutungsstufe der Sinngehalt des Ostinato oder gar des ostinaten Basses völlig. Der musikalische Befund deutet vielmehr auf eine Analogie von Passacaglia und Intonationsfantasie; auch die in zwei Quellen vorkommende, auf Passacaglie bezogene Wendung „in pigliar la chitarra“⁶ weist auf den Intonationscharakter der frühen Passacaglia hin⁷. Bestätigt wird dieser Sachverhalt von dem Spanier Luis de Briçeno, der in seinem *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español* (Paris 1626) von den Passacalles sagt, man verwende sie, „para començar a cantar“, oder als „entradas

1 Vgl. N. Tommaseo u. B. Bellini, *Dizionario della Lingua Italiana*, Vol. III, Torino / Napoli 1871, S. (811), C. Battista u. G. Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, Vol. IV, Firenze 1954, S. 2791, ferner *Diccionario de la Lengua Española*, hrsg. von der Real Academia Española, Madrid 121947, S. 952.

2 In den italienischen Quellen überwiegen weit die maskulinen Formen mit der Endung -o. Die korrekte Form „Il Passacaglio“ erscheint verhältnismäßig spät noch bei Domenico Mazzocchi, *Madrigali a Cinque Voci et altri varij Concerti*, Roma 1638 (siehe Anhang der Quintostimme). Die französische Sprache kennt übrigens nur eine Ableitung von dem spanischen Wort „Pasacalle“, nämlich das Femininum „Passacaille“.

3 Vgl. K. v. Fischer, Art. *Passacaglia* in MGG, Bd. 10, 1962, Sp. 868 ff.

4 Vgl. H. Spohr, *Studien zur italienischen Tanzkomposition um 1600*, Diss. Freiburg i. Br. 1956 (maschr.), S. 118 ff.

5 Vgl. H. Spohr, a. a. O., ferner W. Osthoff, *Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts*, in: *Atti del Congresso Internazionale di Musiche Popolari Mediterranee e del Convegno dei Bibliotecari Musicali*, Palermo 1954, Palermo (1959), S. 275 ff.

In dem *Diccionario de la Lengua Española* (Madrid 171947, S. 952) wird Pasacalle definiert als „*Marcha popular de compás muy vivo que se toca generalmente con guitarras o vihuelas*“. Die Annahme, der Pasacalle sei ursprünglich ein Marsch gewesen und reiche als „*air de marche instrumental ou chanté*“ in die 2. Hälfte des 16. Jh. hinab (vgl. A. Machabey, *Les origines de la Chaconne et de la Passacaille*, in: *Revue de Musicologie*, Vol. XXV, Paris 1946, S. 11), ist vorderhand durch nichts bewiesen. Man darf vielmehr vermuten, daß der Terminus Pasacalle erst spät diesen Bedeutungsinhalt erhielt, den er bis heute noch in Katalonien und in Portugal bewahrt hat.

6 Siehe Florenz, *Biblioteca Riccardiana*, Ms. 2804 u. 2951; vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 122.

7 H. H. Eggebrechts These, „daß die Intonatio — neben dem Tanz — der ursprüngliche und gemeinsame Anlaß zur Entstehung und Benennung selbständiger Instrumentalkompositionen gewesen ist“ (*Terminus „Ricercar“*, in: *AfMw.* 9. Jg., Trossingen 1952, S. 144), findet somit eine weitere Stütze.

de teatro“⁸. Ein ähnlicher Bedeutungsinhalt wurde dem Begriff noch im frühen 19. Jahrhundert in der Toskana beigelegt: „*Fare il passacaglio diceva il popolo fiorentino per sonare il preludio a due che cantavano dei rispetti*“⁹. Für die Italiener war das Neue an diesen Stücken lediglich der Name; anders sind der Hinweis bei G. Montesardo in der Regola seconda seiner Spielanweisungen („*le passacaglie così chiamati à lingua spagniola, ovvero ritornelli in lingua nostra*“) sowie die in seinen weiteren Ausführungen immer wieder vorkommende Worterklärung „*Passacaglie ò ritornelli*“ nicht zu verstehen. Übrigens taucht die letztgenannte Wendung auch in einer anderen italienischen Quelle aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der handschriftlichen Gitarrentabulatur von Antonio Bracci¹⁰, auf. Diese Gleichsetzung von Passacaglia und Ritornello scheint – soweit ein Urteil bei dem Mangel an Vorarbeiten heute schon möglich ist – in der Tat gerechtfertigt¹¹: die meisten der aus dieser Zeit überlieferten Ritornelli stellen einfache kadenzierende Akkordfolgen von kürzestem Umfang dar und treten in ähnlicher Weise wie die Passacaglie auf, nämlich als selbständige Instrumentalsätze und als Arien- oder Tanz-Ritornelli¹². Die selbständig auftretenden Passacaglie und Ritornelli sind vermutlich jedoch nur Modelle, die man unter Berücksichtigung der Tonartengleichheit ebenfalls mit Arien und Tänzen verband, sei es als Vor-, Zwischen- oder Nachspiel¹³. Es ist außerdem anzunehmen, daß die meist in ein-

⁸ Vgl. A. Machabey, a. a. O., S. 11 f.

Danach wird man bei dem *Passacalle*, *La Folie* aus den *Airs de differents auteurs* von H. de Bailly, livre V, Paris 1614 (siehe MGG, Bd. 10, Sp. 875, Abb. 3), die Bezeichnung *Passacalle* primär auf das Vorspiel, die Bezeichnung *La Folie* auf den sich anschließenden air zu beziehen haben.

⁹ Vgl. N. Tommaseo u. B. Bellini, a. a. O., S. (811).

¹⁰ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX, 143; vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 121.

¹¹ Vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 120 ff.; ferner auch W. Osthoff, a. a. O., S. 279 u. S. 285, Anm. 41.

¹² Zum Terminus *Ritornello* vgl. M. Praetorius, *Syntagma musicum*, III, Wolfenbüttel 1619, S. 128 ff.: „*Alhier aber wird das wort Ritornello von den Italianern dahin gedeutet vnd verstanden; wenn man des Abends auff der Gassen Spatzieren / oder wie es auff Vniversitetten genennet wird / Gassaten gehet: do erstlich ein Serenata oder Abendß Gesang . . . mit zwe / drey vnd mehr Stimmen gesungen / darauff alß bald auff einer Quintern, Lauten / Chitarron, Theorba oder andern Instrumenten etwas darzwischen Musicret vnd gespielt; Alßdann wiederumb ein Gesetz oder Verßlin von der Serenata gesungen / darauff abermahl mit der Quintern oder Theorba respondiret, vnd also eins vmbß ander abgewedßelt gesungen vnd geklungen wird. Dasselbe nun / was man auff der Theorba, Quintern oder andern Instrumenten, zwischen dem singen Musicret, wird Ritornello genennet. Dahero meines erachtens Ritornare q: reiterare, vnn Ritornello q: reiteratio, zu verstehen sey / dieweil allzeit das erste vnd also einerley Harmonia repetiret vnd wiederholet wird.*“

„*Wie dann jtziger zeit bey denen so aus Italia ankommen gar gebreuchlich: daß sie auff der Theorba oder Chitarron im anfang ein solch Ritornello oder lieblich kurtze Melodey alleine schlagen; darauff das erste Gesetz oder Verßlin eines Italianischen oder Teutschen Weltlichen Liedleins mit ihrer Stimmen fein anmütig in die Theorba singen vnn einstimmen: Alß dann so bald wiederumb das erste Ritornello reiteriren vnd wiederholen; darauff das ander Gesetz des angefangenen Liedleins zur Theorba gesungen; vnd das Ritornello wiederumb selbstn auff der Theorba alleine schlagen / oder von den andern Instrumentisten, auff Lauten / Cithern / Pandoren / Geigen und dergleichen darzwischen Musiciren lassen: darmit sie vnter des mit ihrer Stimme inhalten / respiriren. Athem gewinnen / vnd sich also wiederumb erholen können.*“

M. Praetorius möchte den Terminus *Ritornello* schließlich noch weiter gefaßt wissen: „*Ebenermassen / daß man nach ein concert oder sonsten einer rechtigen Mutet, bald ein lustig Canzon, Galliard, Courant oder dergleichen mit eitel Instrumenten herfür bringe . . . Vnd diese vnd dergleichen vmbwedßelung / kan gar füglich mit dem namen Ritornel und Intermedio genennet werden.*“

Passacaglia und *Ciaccona* scheint M. Praetorius, da er sie im *Syntagma musicum* nicht erwähnt, noch nicht gekannt zu haben.

Vgl. auch N. Tommaseo u. B. Bellini, a. a. O., Vol. IV, 1872, S. (405): „*Ritornello, per Piccolo pezzo istrumentale che serve d'introduzione ad una scena od aria o concerto*“.

Der *Ritornello* wurde in Verbindung mit einem Tanz, also als *Tanz-Ritornello*, auch getanzt. Siehe F. Caroso, *Il Ballarino*, Venetia 1580, Trattato Secondo, S. 27', 95', 146' u. 147.

¹³ Eine Bestätigung dieser Vermutung mag man darin sehen, wenn gelegentlich *Passacaglie* zwar verlangt, nicht aber aufgeschrieben werden, so offensichtlich in der Schlussszene von Claudio Monteverdis *Incoronazione di Poppea* (siehe *Tutte le opere*, hrsg. von G. F. Malipiero, Vol. XIII, S. 235 ff.). Vgl. hierzu W. Osthoff, a. a. O., S. 279, ders., *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, in: *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3, Tutzing 1960, S. 114 ff.; vgl. ferner auch H. Spohr, a. a. O., S. 124 f.

Einen deutlichen Hinweis auf diese Praxis gibt im übrigen Luis de Briceño mit der Anmerkung zu seinen zwölf *Passacalles* (siehe A. Machabey, a. a. O., S. 12).

fachen Akkorden überlieferten Passacaglie und Ritornelli entsprechend der damaligen Musizierpraxis vom geübteren Spieler im Augenblick der Ausführung diminuiert wurden.

Die zweite Entwicklungsstufe der Passacaglia bringt als neues Moment das Prinzip der Reihung und der Variation¹⁴. Damit beginnt die Passacaglia, ihren wohl ursprünglichen Charakter als instrumentale Intonation zu verlieren und sich zu einer selbständigen Form zu entwickeln. Mehrere Passacaglie — in der Regel bestehen sie aus vier Takten¹⁵ — werden nun aneinandergereiht, wobei die einzelnen Passacaglie entweder rhythmisch-metrisch und harmonisch (rhythmisch-metrischer Akkordostinato) oder nur harmonisch (harmonischer Ostinato) oder aber rhythmisch-metrisch (rhythmisch-metrischer Ostinato) einander entsprechen oder schließlich nur die gleichen Kadenzschlüsse aufweisen (Kadenzostinato). Grundsätzlich gilt, daß die Einzelglieder einer Passacaglie-Reihe in verschiedene Tonarten transponiert werden können. Ferner finden häufig in ein und derselben Reihe zwei oder mehrere Ostinato-Techniken Verwendung; auch können in einer Reihe zwei oder sogar mehrere „Ostinato-Themen“ auftreten. Die Variation erstreckt sich gewöhnlich auf jene musikalischen Komponenten, denen im speziellen Fall jene ostinate Funktion zukommt. Was die Verbindung der Einzelglieder einer Passacaglie-Reihe untereinander betrifft, so lassen sich zwei verschiedene Techniken unterscheiden:

1. die Passacaglie werden lediglich aneinandergereiht, bewahren also ihre Integrität;
2. die Passacaglie werden miteinander verschränkt, wobei häufig der Schlußtakt der Passacaglie im Anfangstakt der jeweils folgenden Passacaglie aufgeht (Rundläufigkeit).

Während die erste Technik vermutlich die ältere darstellt und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts oft vorkommt, setzte sich die zweite Technik im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts immer stärker durch.

Die bisher frühesten bekannten Beispiele für Passacaglie-Reihen datieren aus der Zeit um 1620 und stammen wiederum aus Italien¹⁶. Nach und nach verdrängte die Passacaglie-Reihe die Einzel-Passacaglia. Etymologisch-terminologisch findet diese Entwicklung darin ihren Niederschlag, daß nun die Singular-Form Passacaglio (oder Passacaglia) nicht mehr die Einzel-Passacaglia, sondern die Passacaglie-Reihe insgesamt bezeichnet¹⁷. Der Terminus Passacaglia erhält somit in seiner zweiten Bedeutungsstufe einen neuen Sinngehalt, nämlich den einer Variationsreihe über rhythmisch-metrischen Akkordostinato, harmonischen Ostinato, rhythmisch-metrischen Ostinato oder Kadenzostinato. Als Kompositionsprinzip sind diese Ostinati freilich nicht neu, sondern bereits in der italienischen Tanz- und Tanzliedmusik des 16. Jahrhunderts vorgebildet.

¹⁴ Die Eigenschaft, Reihen zu bilden, besitzen auch der Ritornello (vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 120 f.) und die Ciaccona (s. u.).

¹⁵ Passacaglie-Reihen, deren Glieder mehr als vier Takte umfassen, kommen selten vor. Eine derartige Ausnahme ist *Briceños Passacalle o Fantasia*, bestehend aus fünf Einzel-Passacaglie zu je sieben Takten. Siehe J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, II. Teil, Leipzig 1919, S. 201.

¹⁶ Siehe Giovanni Ambrosio Colonna, *Intavolatura di chitarra alla spagnuola*, Milano 1620; vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 126.

¹⁷ Früheste Belege für diese Entwicklung findet man bei L. de Briceño, *Metodo muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, Paris 1626 (siehe *Passacalle o Fantasia*), ferner bei Foriano Pico, *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnuola*, 1628 (siehe *Passagaglio pera E*; vgl. L. Propper, *Der Basso ostinato als technisches und formbildendes Prinzip*, Diss. Berlin 1926, S. 28).

Die Passacaglia schließlich in ihrer dritten Bedeutungsstufe stellt eine Variationsreihe über einen konstanten Baß dar. Diesen Basso ostinato, der sich vermutlich aus dem rhythmisch-metrischen Akkordostinato herausgebildet hat¹⁸, scheiden von anderen früheren oder gleichzeitigen Baß-Repetitionsformen seine harmonisch-funktionelle Haltung und seine metrische Ausprägung. Einem der Basso-ostinato-Passacaglia adäquaten Kompositionsprinzip begegnet man schon bei Diego Ortiz in seinem *Tratado de glosas* (Rom 1553): die fünfte von den acht hier enthaltenen „*Recercadas sobre estos Cantos blancos que en Italia comunmente llaman Tenores*“, wiederholt neunmal den vom Cembalo gespielten viertaktigen „Tenor“ (d. i. ein harmonisch-metrisches Gerüst, hier in Metrum und Kadenzierung der Passacaglia ähnlich), während die Gambe den „*contrapunto sobre el baxo*“ spielt¹⁹. Welche Bedeutung dem Baß als konstruktivem Prinzip hier zukommt, geht einwandfrei aus dem Hinweis hervor, man könne den „*contrapunto sobre el baxo*“ auch allein ohne Cembalo spielen²⁰. Wenngleich Ortiz Spanier ist, läßt die Bezeichnung „italienischer Tenor“ hier doch auf italienische Provenienz und Praxis schließen. Daß jedenfalls in der italienischen Tanzmusik des späten 16. Jahrhunderts das Kompositionsprinzip der Basso-ostinato-Passacaglia schon voll ausgebildet war, zeigen zwei Tänze, der *Pass'e mezzo antico* und *moderno*, aus Giorgio Mainerios *Il primo libro de balli* (Venedig 1578)²¹. Beide Tänze sind der Musikforschung nicht unbekannt: sie erschienen 1583 anonym in Pierre Phalèses *Chorcarum molliorum collectanea* und gelten als die ältesten bisher bekannten Beispiele von Variationensuiten im eigentlichen Sinne²². Betrachten wir nun zuerst den *Pass'e mezzo antico*. Der im geradtaktigen Metrum stehende Vortanz variiert in fünf Variationen (*modi*) das harmonisch-metrische Gerüst des *Pass'e mezzo antico*; der letzten Variation schließt sich eine *Represa* an, bestehend aus drei Variationen über ein vom *Pass'e mezzo* völlig verschiedenes, achttaktiges harmonisch-metrisches Gerüst. Den vier Variationen des ungeradtaktigen Nachtanzes, des *Saltarello*, liegt wiederum das *Pass'e*

¹⁸ Charakteristisch für diese Entwicklung scheinen jene Passacaglia-Reihen zu sein, deren Einzelglieder zwischen rhythmisch-metrischem Akkordostinato und Basso ostinato hin und her pendeln. Als besonderer Typ hat sich diese Art von Passacaglia bis ins 18. Jh. hinein erhalten.

¹⁹ Siehe Neuausgabe von M. Schneider, Berlin 2/1936, S. 120 ff.

H. Riemann führt diese *Recercada* in seinem Handbuch der Musikgeschichte (Bd. 2, Teil 2, Leipzig 1912, S. 359) als *Chaconne* an; M. Schneider hingegen möchte sie als *Passacaglia* verstanden wissen (vgl. Neuausgabe, Einleitung S. VII). Vgl. auch L. Propper, a. a. O., S. 25 f.; ferner L. Walther, *Die konstruktive und thematische Ostinatotechnik in den Chaconne- und Arienformen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Diss. München 1935, Würzburg-Aumühle 1939, S. 9 u. 14.

²⁰ Vgl. Neuausgabe, S. 106: „*Mas queriendo tañer el contrapunto sobre el baxo solo, queda el contrapunto en perfection como si para esta sola voz se hiziera, y para en caso que falte el Cimbalo se puede estudiar y tañer desta manera*“.

²¹ Hrsg. von M. Schuler, in: Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Musikalische Denkmäler Bd. V, Mainz (1960). Zu Giorgio Mainerio und seiner Tanzsammlung vgl. die Einleitung ebd.

²² Vgl. F. Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*, Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. I, Leipzig 1925, S. 128 ff. Die hier enthaltenen Analysen der beiden Tänze beruhen, wie die oben folgenden Ausführungen zeigen, auf falschen Voraussetzungen. Ferner ist das Ergebnis der Untersuchung insofern zu korrigieren, als die von Blume der französisch-niederländischen mehrstimmigen Tanzmusik der zweiten Hälfte des 16. Jh. zugeschriebenen Verdienste in der Entwicklung der Orchestervariation und -suite der italienischen Tanzmusik zugewiesen werden müssen. Die Variationsuite scheint somit nicht in den Niederlanden oder England entstanden, sondern aus Italien eingeführt worden zu sein. Vgl. dazu M. Schuler, a. a. O., Einleitung S. 12 f. Mainerios *Pass'e mezzo antico* findet sich übrigens — gleichfalls anonym — als *Intavolierung* in einer mehr oder weniger wörtlichen und einer kolorierten Fassung bei Jakob Paix, *Orgeltabulaturbuch*, Lauingen 1583. Vgl. M. Schuler, *Das Orgeltabulaturbuch von Jakob Paix. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Orgel- und Klaviermusik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg i. Br. 1958 (maschr.), S. 83 ff.

mezzo antico-Gerüst zugrunde; es folgt eine Represa, die sich bei näherem Zusehen als eine fünfgliedrige Variationen-Reihe über das nachstehende harmonisch-metrische Gerüst mit ostinatem Baß entpuppt.



Die Baßstimme dieses Gerüsts erscheint viermal unverändert und kadenziert beim fünften und letztenmal mit dem Gerüst nach G zurück. Während Alt- und Tenorstimme in den verschiedenen Variationen wenig oder nicht verändert werden und lediglich als harmonische Füllung dienen, variiert die Oberstimme die Glieder der Ostinato-Reihe und verknüpft sie miteinander.

Wenden wir uns noch kurz dem Pass'e mezzo moderno zu. Als harmonisch-metrisches Gerüst benutzen die fünf Variationen des Vortanzes sowie die drei Variationen des Saltarello das des Pass'e mezzo moderno. Dem Vortanz wird wieder — diesmal bestehend aus vier Variationen — eine Represa angehängt, deren achttaktiges Gerüst dem der Represa des Pass'e mezzo antico entspricht. Dem Saltarello folgt gleichfalls eine Represa; diese wiederum erweist sich als eine Variationen-Reihe über das oben angeführte, hier jedoch abweichend davon in G-Dur beginnende harmonisch-metrische Gerüst mit ostinatem Baß. Der Basso ostinato tritt hier siebenmal auf und kadenziert beim letztenmal nach G zurück.

Wie die Analyse zeigt, haben die Represe mit ihren Haupttänzen nur das Metrum und die Tonart, nicht aber das harmonische Gerüst gemeinsam: sie stellen also relativ selbständige Tänze dar. Der Terminus Represa ist hier wohl identisch mit dem Terminus Ritornello im Sinne von Tanz-Ritornello. Unser besonderes Interesse gilt den Represe der beiden Saltarelli, weisen sie doch die Merkmale der Basso-ostinato-Passacaglia auf. Allerdings könnte man diese beiden Represe auch als frühe Erscheinungsformen der Basso-ostinato-Ciaccona ansehen. In ihrer Frühgeschichte laufen nämlich Passacaglia und Ciaccona im Prinzip parallel: die oben aufgezeigten drei Bedeutungsstufen der Passacaglia gelten auch für die Ciaccona²³. Was die beiden Formen häufig trennt, ist ihre harmonische wie auch rhythmische Struktur. Vielfach aber lassen sich Passacaglia und Ciaccona nicht voneinander unterscheiden. Im vorliegenden Fall spricht für die Ciaccona der Rhythmus $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$, der nach Helga Spohr²⁴ häufig der Ciaccona eignet; einen ähnlichen Rhythmus ($\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$) besitzt nach Giovanni Antonio Colonna (Guitarren-Tabulatur, Mailand 1623) die sogenannte *Chiaccona alla Spagnuola*²⁵. Hingegen

²³ Die bisher frühesten bekannten Beispiele für die Ciaccona finden sich bei G. Monteverdi (*Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li Balletti sopra la Chitarra Spagnuola*, Firenze 1606). Wie die Passacaglia besitzt die Ciaccona der ersten Bedeutungsstufe offensichtlich Intonations- und Ritornello-Charakter; im Unterschied zur Passacaglia aber scheint sie sich anfangs auf die Durtonart beschränkt zu haben. Als Ritornello kann die Ciaccona auch in ihrer zweiten und dritten Bedeutungsstufe auftreten: so ist beispielsweise der Ritornello im 1. Akt, Szene IX, von Claudio Monteverdis *Il Ritorno di Ulisse in Patria* (*Tutte le opere*, hrsg. v. G. F. Malipiero, Vol. XII, S. 69) eine dreigliedrige Ciaccona-Reihe. Die Ciaccona-Reihe diente auch zur Begleitung von „arie“. Vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 132 ff.

²⁴ A. a. O., S. 139.

²⁵ Vgl. K. v. Fischer, *Chaconne und Passacaglia*, in: *Revue Belge de Musicologie*, Vol. XII, 1958, S. 20, Anm. 4.

weicht das harmonische Gerüst unserer beiden Ostinato-Reihen erheblich von dem häufig anzutreffenden Ciaccona-Gerüst I—V—VI—(IV)—V ab. Eine eindeutige terminologische Festlegung ist somit nicht möglich und kann auch gar nicht erwartet werden. Die beiden Ostinato-Reihen beweisen jedoch, daß das Kompositionsprinzip der Basso-ostinato-Passacaglia wie auch der -Ciaccona bereits in der italienischen Tanzmusik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts voll ausgeprägt vorlag. Von hier führt anscheinend auch eine gerade Linie zu jenen Passacaglie- und Ciaccone-Reihen im 17. Jahrhundert, die in Ritornello-Funktion einem Tanz oder einem Tanzlied zugeordnet sind²⁶ oder die, ihre Ritornello-Funktion abstreifend, innerhalb einer Suite als selbständige Tänze auftreten²⁷.

Als Ergebnis unserer Untersuchung drängt sich die Schlußfolgerung auf, daß die Passacaglia in ihren verschiedenen Bedeutungsstufen ihre Heimat analog dem Pass'e mezzo und den ihm verwandten Tänzen²⁸ in Italien hat und daß lediglich der Name und — soweit die Passacaglia getanzt wurde — vielleicht die Choreographie aus Spanien stammen. Die verschiedenen Konstruktionsprinzipien der Passacaglia gehören ihrer Herkunft nach dem Bereich der Improvisation an, und zwar der Improvisationspraxis der Spielleute. Hier, in der Anonymität einer schichtmäßig gebundenen Musizierpraxis, wurden sie wohl lange vor ihrer ersten schriftlichen Fixierung entwickelt und erprobt. Am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts traten sie dann in die Sphäre der Komposition, was hinsichtlich ihres soziologischen Bezugs eine Aufwertung bedeutete. Der Stilwandel um 1600 begünstigte diese Entwicklung, ja löste sie wahrscheinlich sogar aus, dadurch, daß er das harmonische Denken erst eigentlich bewußt machte. Keinesfalls jedoch hat der stile nuovo die Passacaglia in ihren verschiedenen Ausprägungen neu geschaffen; vielmehr erweist sich auch hier der Stilwandel um 1600 als die Rezeption einer älteren, in der Improvisation wurzelnden volksnahen Musizierpraxis²⁹.

²⁶ Vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 123 u. 142.

²⁷ Siehe z. B. Balletto Primo und Terzo bei Girolamo Frescobaldi, *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*, Libro primo, Roma 1637; vgl. auch H. Spohr, a. a. O., S. 129.

²⁸ Vgl. O. Gombosi, *Italia: Patria del Basso ostinato*, in: *La Rassegna Musicale*, Vol. XII, Torino 1934, S. 14 ff.

²⁹ Vgl. E. Kiwi, *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrhundert*, Diss. Heidelberg, Würzburg 1937, S. 86 f.

Georg Willers Augsburger Musikalien-Lagerkatalog von 1622

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE

Zu den bisher unerschlossenen bibliographischen Quellen des 17. Jahrhunderts gehört der sehr wertvolle, 1622 erschienene Musikalien-Lagerkatalog des Augsburger Buchhändlers Georg Willer¹. Mehrere Titel dieses Kataloges sind bereits durch die jährlich herausgegebenen Meßkataloge Willers (seit 1564) bekannt geworden, andere werden zum ersten Male mitgeteilt. Der Lagerkatalog stellt eindeutig eine Übersicht über das aktuelle „Barsortiment“ zusammen, kann also nicht als Zusammenfassung der vorhergehenden jährlichen Meßkataloge betrachtet werden. In Anbetracht dieser Tatsache ist es nicht verwunderlich, daß selbst mehrere von Willer verlegte Ausgaben aus den vorhergehenden Jahren, so z. B. Lasso-Drucke², nicht angeführt sind, da sie 1622 allem Anschein nach vergriffen waren. Der Benutzer des Katalogs erhält also zwar eine nur den derzeitigen Lagerbestand kennzeichnende, jedoch verhältnismäßig umfassende Übersicht über den Musikalienbestand eines führenden Großsortimenters im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts.

Georg Willer ist in der Geschichte des Buchhandels kein Unbekannter. Seine Leistungen auf dem Gebiet des Groß-Sortiments (er besaß Filialen in Tübingen und in Wien) sind bereits im 19. Jahrhundert voll gewürdigt worden³. Er wurde um 1515 in Augsburg geboren. Seine Vorfahren stammten aus Kärnten, wo sie unter dem Namen Wucherer von Drasendorf bekannt waren⁴. Sein Augsburger Geschäft stand bereits 1557 in hohem Ansehen. Als Musikalienlieferant war er eng mit der Münchner Hofkantorei verbunden. Nach seinem Tod (1593/94) übernahmen die Söhne Elias und Georg d. J. das Unternehmen. Elias schied 1598 aus, so daß Georg d. J. die Firma bis zu seinem Tod 1631/32 weiterführte. Das Verlagsgeschäft, welches unter Georgs Vater eine untergeordnete Rolle spielte, nahm unter Willers Sohn einen großen Aufschwung⁵. Dem Verlag Lassoscher Werke widmete Georg d. J. sein besonderes Interesse. Dominierend blieb jedoch das Großsortiment.

Willers Lagerkatalog ist für die Kenntnis der Musiküberlieferung des 16. und 17. Jahrhunderts von größtem Wert, enthält er doch auch Titel, welche in anderen Katalogen der Zeit nicht oder nur selten erwähnt werden. Musikalien-Lagerkataloge waren bereits seit Beginn des 17. Jahrhunderts in Gebrauch. Die Musikdrucker Andreas Eichorn und Friedrich Hartmann in Frankfurt an der Oder veröffentlichten Kataloge 1606⁶. Zu den umfassendsten Lagerinventaren ihrer Art gehören jedoch, wenn nicht alles täuscht, diejenigen des Augsburger Händlers Kaspar Flurschütz (erschienen 1613–1628)⁷. Zu den überraschenden Angaben des Willer-Kataloges

¹ Der Katalog ist nicht, wie W. M. Luther im Artikel *Bibliographie* in MGG I, sowie W. Boetticher in seinem Buch *O. di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 729, feststellen, beim Brand der Bayerischen Staatsbibliothek in München (1944) verlorengegangen. Das Werk wird hier erstmals publiziert.

² Nachweis von Lasso-Ausgaben Willers bei Boetticher a. a. O.

³ Vgl. die Literaturhinweise bei K. Steiff, Artikel *Willer* in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 43, 1898, S. 268 f.

⁴ Zur Genealogie vgl. G. A. von Metnitz und K. F. von Frank, *Das Ende uralter Geschlechter Kärntens* in *Senftenegger Monatsblatt für Genealogie und Heraldik* II, S. 353 ff.

⁵ Vgl. Steiff a. a. O.

⁶ Vgl. E. Consensus, *Von Druckkosten, Taxen und Privilegien im Kurstaat Brandenburg* in *Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte*, Bd. 34, S. 175 ff.

⁷ Neuausgabe von R. Schaal im Bärenreiter-Verlag in Vorbereitung.

zählen eine Reihe von Nachweisen der Musikforschung nicht oder kaum bekannter Werke. Vorzüglich vertreten sind geistliche Werke mit zahlreichen *Cantiones sacrae* und mit wenig bekannten Messenausgaben (u. a. von Johann Geisenhofer, Joanne de Pournouille und Hieronimo Lambardi). Neben Madrigalen und anderen weltlichen Gesängen werden Instrumentalwerke und Gelegenheitsstücke angeboten. Unter den Tabulaturen fällt der Titel des in Basel 1617 erschienenen Sammelwerkes von Johann Woltz (Woltz) auf (*Noua Musices Organicae Tabulatura*). Darüber hinaus enthält der Katalog auch zahlreiche theoretische Werke, Gesangbücher, Schulgesänge und nicht zuletzt liturgische Bücher. Bedauerlicherweise fehlen Hinweise auf die Verleger und Erscheinungsjahre. Die Verlagsorte sind in der Regel angegeben. Von den ohne Angabe des Verlagsortes mitgeteilten Titeln lassen sich die meisten als erschienen nachweisen. Damit entfällt der verständliche Verdacht, daß die Publikation dieser Werke nicht zustande gekommen sei. Besser gegründet erscheint die Vermutung, daß die Werke ohne Ortsangabe vergriffen oder in Vorbereitung waren.

Die Titel des Katalogs werden nachstehend in der originalen Schreibform und Anordnung publiziert. Abgesehen von einigen Druckfehlern (besonders bei der Schreibung von Komponistennamen) enthält der Katalog zuverlässige Titel- und bibliographische Angaben⁸.

Catalogus librorum musicalium variorum authorum
omnium nationum tam ita-
lorum quam germanorum, tam
recentium quam veterum, quos
Lector venales reperiet
apud Georgium Willerum Bibliopol:
Augustae.

Verzeichnis aller musicalischen Bücher/
unterschiedlicher Autoren/ so wol
newer als alter
Welscher und Teutscher / welche
zu finden bey
H. Georg Willer Buchhändler in
Augsburg
gedruckt zu Augsburg/ Bey David
Francken/ Anno 1622.

LIBRI MVSICI

Antiphonale Romanum, iuxta Breuiarium Sacrosan.

Concilij Tridentini, Restitutum à Clemente VIII. Pont. Max nuper recognitum, in folio. Paris.
Antiphonarium Officiorum Propriorum Sanctorum Ordinis Minorum ad formam Breuiarij
Romani, ex Decreto Sacrosancti Concilij Trid Restitut. fol. Venet.

Antiphonale Diurnum dispositum iuxta Breuiarium Monasticum Pauli V. Pont. Max. auctoritate nuper recognitum, pro omnibus snb Regula sanctissimi Patris Benedicti Militantibus, in folio. Sammieli.

Antiphonarium Romanum ad Ritum Breuiarij ac Decreto SS. Concilij Tridentini restituti Pij V. Pont. Max. iussu editi, & Clem. VIII. auctoritate recogniti, in folio. Venetiis.

⁸ Als bibliographische Hilfsmittel vgl. vor allem A. Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564–1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902; G. Draudius, *Verzeichnisse deutscher musicalischer Bücher 1611 und 1625 (Bibliotheca librorum germanicorum classica)*, hrsg. von K. Ameln, Bonn [1957], sowie die einschlägigen Lexika, Standardbibliographien und Kataloge.

Pontificale Romanum Clementis VIII. Pont. Max. Iussu restitutum atque editum, folio.

- Romae.
 Processionale paruum, Continens Responsoria, Antiphonas & Hymnos per annum, tam de Tempore quam de Sanctis, cum Tonis Psalmorum & Litaniarum, iuxta Ritus S. Romanae Ecclesiae, 8. Ingolstadt.
 Graduale Romanum iuxta Missale ex Decreto SS. Concilij Tridentini restitutum, & Clementis VIII. auctoritate recognitum, folio. Antuerpiae.
 Graduale Missarum Propriorum Festorum Fratrum Ordinis Minorum, ad formam Missalis Romani ex Decreto SS. Concilij Tridentini, folio. Venet.
 Hymni Fratrum Minorum sancti Francisci in Festo Gloriosissimi nominis Iesu, ad Vesperas Hymnus, folio. Venet.
 Cantus Ecclesiasticus sacrae historiae Passionis Domini nostri Iesu Christi, secundum 4. Evangelist. nec non Psalmorum Versiculorum, Lamentationum & Lectionum pro tribus Matutinis Tenebrarum, folio. Venet.
 Psalterium Romanum dispositum per Hebdomadam ad normam Breuiarij ex Decreto SS. Concilij Tridentini restitutum, fol. Venet.
 Psalterium Daudicum secundum Ritus sacri & Canonici Ordinis Praemonstratensis per Hebdomadam dispositum, in Real. Musipont.
 Psalterium Romanum Decreto SS. Concilij Tridentini restitutum ex Breuiario Romano Clementis VIII. Pont. Max. auctoritate recognitum, Real. Antuerpiae.
 Psalterium Romanum ex Decreto SS. Concilij Tridentini restitutum, ex Breuiario Romano Clementis VIII. Pont. Max. auctoritate recognitum, Real. Sammieli.
 Item Real. Pariss.
 Psalterium Daudicum ad Vsum & Ritus sacri & Religiosissimi Ordinis Cisterciensis per Hebdomadam dispositum, Real. Lutetiae Parisior.
 Sequuntur Cantiones & Canzonette Concerti,
 Motecta spiritualia, Item Introitus, Missae,
 Magnificat, Psalmi, Hymni, Completoria, & Madrigalia.
 Cantiones sacrae à 4. 5. 6. 7. 8. 10. & 12. vocum, à Gregorio Schnizchio, 4. Dantisci.
 Cantiones sacrae & Motectae, 4. 5. 6. 7. 8. 9. & plurium vocum, à Nicolao Gotshouio. Rostock.
 Cantiones sacrae quae vulgò Motectae appellantur, tam viuae voci quam Instrumentis 4. 5. 6. 7. 8. & pluribus vocibus, à Valentino Collero, 4. Lib. primus & secundus, 4. Viselli.
 Sacrarum Cantionum 4. 5. 6. 7. & 8. vocibus, per Benedictum Fabrum, 4. Coburg.
 Cantiones sacrae 5. 6. 8. 10. & 12. vocum, à Ioann. Hermanschein, 4.
 Cantiones sacrae quaternis vocibus, per Christian Erbach, 4. Augustae.
 Cantiones sacrae sex vocum, à Orpheo Vechio, 4. Antuerpiae.
 Cantiones Laudes Vespertinae, B. Mariae Virg. à M. Andrea Peuernagio, 4. Antuerr.
 Cantiones sacrae de Festis totius anni, 4. 5. 6. 7. 8. et plurium vocum, à Ioanne Hasler, in 4. Norinbergae.
 Cantionum Ecclesiastic. fasciculus à 5. & 6. voc. per Michael Tonsorem. Dillingae.
 Cantiones sacrae, à 5. 6. 8. & plurium vocum D. Antonio Marissal, 4.
 Cantiones sacrae, quas vulgò Motetas vocant sex vocu, per Nicolaum Zang, 4. Lipsiae.
 Cantiones sacrae sex vocum, à Albertino Fabritio, 4. Graz.
 Cantiones sacrae Flaminij Tresti Itali, à 4. vocibus, 4. Francofurti.
 Viretum Pierium, cuius Flosculi & Moduli, 1. 2. 3. & 5. voc. ab Antonio Holzner, in 4. Monachij.
 Cantiones sacrae de Deipara Virgine Maria, à 3. vocib. R. P. Simone Krug, 4. Dillingae.
 Florilegium Cantionum, à 4. 5. 6. 7. & 8. vocum, à M. Erhard Bodenschatz, 4. Lipsiae.

- Sacrum Beatissimae Virg. Mariae Canticum, à 5. 6. 7. & 8. vocibus concinatur, per Ioannem Stadlmair, 4. Monachij.
- Canzonettae di Gioseffo Biffi da Cosana, à 6. voc: 4. Norinbergae.
- Sacrarum Cantionum 4. 5. 6. 8. vocum, à Ioanne Münnich, 4.
- Cantiones sacrae 4 vocum, à Rudolpho di Lasso, 4. Monachij.
- Bicinia Cantiones suauissime ex praeclaris huius aetatis Autorib. collectae, 4. Antorff.
- Cantiones selectae, quas vulgò Motectas 5. 6. & 8. vocibus, ita Compositae à Melchiore Schrammio, 4. Francofurti.
- Cantiones selectae, quas vulgò Motectas à 6. & 8. vocibus, à Melchiore Schrammio, in 4. Francofurti.
- Opera omnia sacrorum Concertuum, 1. 2. 3. & 4. vocum, à D. Ludovico Viadana, in 4. Francofurti.
- Centum sacri Conventus ab una sola, à Ludovico Viadana, 4. Francofurti.
- Sacri Conventus 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. & 12. vocum, à Ioanne Leone Haslero, 4. Norinb.
- Chansons & Airs à 4. 5. 6. & 8. Part. 4, à Douaij.
- Deliciae sacrae binis & ternis vocibus, à Petro Philippo Anglo, 4. Antuerpiae.
- Cantiones sacrae octonis vocibus, à Petro Philippo Anglo, 4. Antuerpiae.
- Cantiones selectae, quas vulgò Motectas. 5. 6. & 8. vocibus, à Melchiore Schrammio, in 4. Francof.
- Cantiones sacrae 4. 5. & 6. vocum, author Franciscus Iacob. Pascasius, 4. Duaci.
- Cantiones 5. 6. & 8. vocibus, à Ioanne Chustrovio, 4. Francof.
- Sacrae Cantiones 4. 5. 6. 7. 8. 10 & 12. vocum, Iacobi Regnardi, 4. Francof.
- Cantiones sacrae 4. vocum, per Iacobum Reinerum, 4. Monachij.
- Cantionum sacrarum Augustini Bendingelli, 4. & 5. vocum. 4. Francofurti.
- Cantionum sacrarum R. D. Alexij Neandri Symphoniarchi, à 4. 5. 6. 7. 8. 10. & 12. vocum. liber 1. 2. 3. in 4.
- Cantiones sacrae Motectae appellata 4. & 5. vocum Alexij Neandri, 4.
- Sacrorum Conventuum binis vocibus concinendorum Iacobo Finetto, 4.
- Sacri Conventus 4. 5. 6. 7. 8. 9. & 12. vocum, à Ioanne Leone Haslero, 4.
- Canticum Augustissimae Coelorum Dominae Virginis parentis, à Michael Kaff, 4.
- Cantiones sacrae Io. Petri Aloysii, 4. vocum, 4. Antuerpiae
- Cantiones sacrae ad praecipuae Ecclesiae Festa & Dies Dominicas totius anni, à 6. 7. & 8. vocibus, compositae à Andrea Peuernage, 4.
- Cantionum sacrarum. Introitus Dominicarum Dierum, ac praecipuorum festorum, à 5. vocibus, per Rogerium Michaelem, 4. Lipsiae.
- Cantiones sacrae. 4. 5. & 6. vocum, Francisco Iacobo Pascasio, 4.
- Cantiones sacrae 6. vocum, Orpheo Vecchio. Antorff.
- Sacri Conventus 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, & 12, vocum, Ioann Leo Hasler, 4.
- Canzonette à 4 voci di Horatio Vechi. 4. Antuerpiae.
- Concerti Musicali, à 8. voci, di Gio. Giacomo Gastoldi, 4.
- Canzonette á quatuor voci, di Felice Anerio, 4. Auuersae.
- Canzoni alla Neapolitana á sei di Ioanino Faureo, 4. Duaci.
- Canzonette Francese á 4. 5. 8. voci, Di Signor Giosepepe Guami, 4.
- Cantiones Mutae, Phantasiae 4. vocum, à Wolffgango Getzmanni, 4.
- Canzonette spirituali á 3. voci, Aichinger, 4. Augustae.
- Douze Chansons á quatre parties, Di Pierre Maillata, 4. à Douaij.
- Chansons Io. Castro á Troys parties, 4. Auuersae.
- Chansons Musicales Nouuellement Composées par P. de Neue.
- Des Schansons [!] de diuersis Autheurs, à 5. 6. parties, 4. Auuersae.
- Cantionum sacrarum Augustini Agazzarij, 2. 3. 4. vocibus, 4. Venet.

- Concentus Dialogici 6. & 8. vocib. Augustini Agazzarij, 4. Venet.
 Canzoni Ecclesiastici 4. voci Di Adriani Banchieri, 4. Venet.
 Cantus Ecclesiasticus Officii Maioris Hebdomadae, à Ioanne Guidetto, fol. Romae.
 Terzo libro di Noui pensieri Ecclesiastici opera del R. P. D. Adriano Banchieri, fol. Bolognae.
 Concentus Musici Orpheus Mixtus Georgio Poss. 16, vocib. folio.
 Cantici Mariani 12. vocum, à Ioanne Stadlmair, 4. Oenipotentii.
 Concentuum sacrorum Giouan Gabriel è Ioan. Leonis Hasleri, vtriusque Praestantiss: Musici,
 Motectae, 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 18. 19. voc. Norinbergae.
 Sacrorum Concentuum 2. 3. 4. vocum Michael Kraf, 4. Rostoch.
 Motetae 5. 6. 7. 8. 9. & 10. vocib. à Christophoro Straus, in folio.
 Motetae à 4. 5. 6. 8. pluribusque vocibus compositae, à Ioanne Agricola, 4. Norinb.
 Asprilli Pacelli Motettae, Psalmi & Magnif. 4. vocum in 4. Francofurti.
 Motetae partim 5. partim 8. vocibus concinenda, à Rogerii Ioanelli, in 4. Francofur.
 Motectarum siue Cantionum sacrarum 6. vocum, à Iacobo Reinero, 4. Dillingae.
 Sacrae Siphoniae quas vulgo Motetas appellant, à 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 12. 12. 13. 15. 16.
 vocibus, Lamberto de Sayue.
 Sacrarum Harmoniar. siue Motetas 5. 6. 7. & 8. vocum, à Abrahamo Schadaeo, pars prima,
 secundae, in 4. Argentorati.
 Augustini Agazzari, Motectae à 4. 5. 6. 7. & 8. vocibus, in 4. Francofurti.
 Harmonia sacra, quae Motectae vocant. 6. 7. 8. 9. 10. 12. à Andrea Hakenbergero.
 Melodiae vulgo Motectae iam nouiter, 5. 6. 7. 8. 9. vocibus, à Petro Bonhomio, in 4.
 Francofurti.
 Molodia spirituali, à 3. voci. di Erasmo de Seyue, in 4. Norimbergae.
 Hymnus quatuor vocum. per Sebastianum Ertelium, in 4. Monachii.
 Motetti à 2. 3. 4. voci, di Leon Leoni, 4. Venetiis.
 Motetti à 1. 2. 3. voci secundo libro, di Leon Leoni, 4. Venetiis.
 Motettae à 5. vocibus, Ioannis Petri Loysii, 4. Venetiis.
 Motectarum partim 5. 6. & 8. vocibus, Ioann Petri Aloysii, liber tertius, 4. Venetiis.
 Melodiarum sacrarum, 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. vocibus, à Melchiore Franc. in 4. Coburg.
 Magnificat, Canticum Virginis, à 4. 5. 6. vocibus, Conrado Hagio, 4. Dillingae.
 Magnificat 1. 8. vocibus ad octo modos music. compositum à Iacobo Reinero in 4.
 Francofurti.
 Magnificat Beatissimae Virginis Mariae, 4. 5. 6. & pluribus vocibus, à Melchiore Vulpio, in 4.
 Magnificat 8. Tonorum, 6. vocum, Ludouico Rushardo, 4. Norimbergae.
 Magnificat 6. 7. & 8. vocibus, à Ioanne Martino, 4. Dillingae.
 Magnificat octo Tonorum diuersorum Excellentissimorum authorum, 4. 5. 6. 7. 8. & 12.
 vocum, à Casparo Haslero. Collect. 4. Norimber.
 Magnificat & Missa quinque & sex voc. à Georgio Schnitzio, 4.
 Magnificat 4. vocibus à Iacobo Schedlichio, 4. Lipsiae.
 Magnificat sex vocibus, Michaelis Hererii, 4. Patavia.
 Melodiae sacrae 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11 & 12. vocibus, Tomus secundus, à Melchiore Franco.
 Sacrarum Harmoniarum super L. Psalmum misere mei Deus, 4. 5. 6. vocum Authore R. D.
 Gregorio Aichinger, 4. liber secundus folio. Dilingae.
 Officium pro defunctis quinque vocibus à R. D. Gregorio Aichinger 4.
 Officium Angeli Custodis 4. vocibus. R. D. Gregorio Aichinger 4. Dilingae.
 Encium verbo incarnato eiusdemque Matri 4. R. D. Gregorio Aichingero 4. Ingolstat.
 Lacrumae D. Virginis & Ioannis in Christum à Cruce depositum R. D. Gregorium Aichinger 4.
 Augustae.
 Ghirlanda di Canzonette spirituali, à tre voci di Gregorio Aichinger. Augustae.

- Compendium Musicae Latino Germanicum, studio & opera Adami Gumpelzhaimerii. Augustae.
- Missae tres octonis vocibus, auctore Paulo Sartorio, fol. Monachij.
- Sacrarum Missarum sex vocum, á Iacobo Reinerio, Dillingae.
- Missarum quaternis vocibus Ludovici Rushardi, 4.
- Missae tres, trium vocum, Ioann de Castro.
- Missae quatuor octonis vocibus Hieronymo Rosso, Francofurti.
- Missae senis vocibus, compositae Ioann Geisenhof. Dillingae.
- Missae sacrae Iacobi Regnardi, 4. Francofurti.
- Missae tredecim 4. 5. 6. vocum, á Ioanne de Pournouille, 4.
- Missarum & Prosarum Introitum, 5. 6. 7. & 8. vocibus, á Christophoro Demantio, 4. Fridberg.
- Missae Sacrificio, Horis vespertinis octonis vocibus, cum duplici basso ad Organum, à Mi-
chaele Kraff, 4. Dillingae.
- Missae octo vocibus cum duplici basso ad Organum, à Ioanne Stadelmair, liber secundus, 4. Augustae.
- Missae quatuor quaternis & quinis vocibus concinendae, á D. Hieronymo Lambardo Cano-
nico Regulari, in Real. Venetiis.
- Missarum sacrarum 4. 5. 6. & 8. vocibus, D. Gregorii Zuchinii. 4.
- Missarum sacrarum Continuatio Iacobi Regnardi, 4. 5. 6. 8. & 10. vocibus. Francof.
- Regnardi Corolarium Missarum, 4. 5. 6. 8. & 10. vocibus, 4. Francof.
- Missarum cum quatuor quinque ac sex vocibus, Ioan. Petro. Aloysio, liber 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
8. 9. 10. 11. 12. in 4. Venet.
- Missae Io. Iacobi Gastoldi, quatuor vocibus, Venet.
- Missarum Petri Lappi Florentini à 4. 5. & 6. vocibus, 4. Venet.
- Valentini Hausmanni Fugi per se sai, &c. Missam hanc 8. vocibus, cum duabus Motectis,
in folio.
- Psalm. de Daud à 4. 5. 6. 7. 8. parties, par Ioan Pshvvelinck.
- Psalmus LI octo vocum Adamo Gumpelzhaimero. 4.
- Cythara sacra siue Psalmodiae Daudis ad vsum Testudinis accomodatae, per Matthaenum
Reymanum 4. Colo.
- Psalmodia choralis Christophori Pelargi 8. Francof.
- Psalmodia vespertina totius Anni, 8. vocib. F. Sebastiano Ertellio, 4. Monachi.
- Psalmi Daudici Andreae Gabrieli, 5. vocum. 4. Venetiis.
- Psalmodia Vespertina senis vocibus D. Hieronymi Lambardi.
- Psalmi ad Vesperas Io. Iaobi Gatoldi, 4. Venetiis.
- Psalmodia Vespertina Io. Iacobi Gastoldi, 4. Venetiis.
- Psalmi Festivi à 4 voci Adriano Banchieri 4. Venetiis.
- Hymni sacri à Ioanne Nessero, 8.
- Florilegium Hymnorum 4 vocum Bodenschaz.
- Hymnus 4. vocibus F. Sebastiano Ertellio 4. Monachi.
- Hymnus scilicet toto anni Curriculo, 4. & 5. vocib. à Christiano Keifferer, 4. Dilingae.
- Philippus Zindelin, symphonia Parthenia quae in Aedibus Zachariae Vatis & Elisabethae
Coniugum quaternis vocibus 4: Augusta.
- Ligubria super Christi Caede & vulneribus, 5 vocibus, 4. Dilingae.
- Primitiae Odarum sacrarum 4 vocibus, per Philippum Zindelin, 4.
- Fasciculus siue Missus secundus, quinque vocum.
- Concentuum cuiusmodi Paduanas & Galiardas, 4.
- Madrigali, á cinque voci D. Arnoldo Flandro, 4. Dillingae.
- Madrigali á sex vocum Lucae Marentij, 4. Norimbergae.

- Madrigali di Pietro Philippi à otto voci, 4. Antuerpiae.
 Madrigali á sei voci, di Felice Anerio in 4. Anversa.
 Madrigali di Agostino Agazzari, á cinque voci, 4. Antuerpiae.
 Madrigali di Luca Marenzio, á sei voci, in 4. Anversa.
 Madrigali die Horatio Vecchi, á 3, 4, 5, 6, 7, & 8 vocum, 4. Anversa.
 Madrigali de diuersi Excellentissimi Musici, á cinque voci, 4. Antuerpiae.
 Madrigali á sei voci di Cornelio Verdonch, 4. Anversa.
 Madrigali á quattro voci di Luca Marenzio, 4. Norinberg.
 Madrigali á cinque voci di Christophoro Clemens, 4. Iena.
 Madrigali á cinque voci di Benedetto Pallavicino, 4. Anversa.
 Madrigali á sei voci, composti di diuersi Excellentissimi Musici, 4. Anversa.
 Madrigali di Giulio Heremita, á sei voci, 4. Anversa.
 Madrigali di Luca Marenzio, á tre voci, 4. Anversa.
 Madrigali de diuersi Excellentissimi Musici, á sei voci, 4. Antorff.
 Madrigali di Benedetto Pallavicino, á cinque voci, 4. Anversa.
 Madrigali & Canzoni á cinque de diuersi Excellentiss. authorib. 4. Anversa.
 Madrigali à cinque voci di Giouanni Croce Chiozzetto, 4. Anversa.
 Madrigali à cinque voci di Claudio Monteuerde, 4. Anversa.
 Madrigali di Agostino Agazzari à cinque voci, 4. Francofurti.
 Madrigali á sei voci di Iacobo Hasler, 4. Norimberga.
 Madrigali spirituali & temporali di Luca Marentio, 4. Norimberga.
 Madrigali di Pietro Philippi à sei voci, 4. Anversa.
 Madrigaletti & Canzonette, á 6. voci, di Giouanni de Macque, 4.
 Madrigali à cinque voci di Cornelio Schuyt Holandesce, 4. Leyden.
 Madrigali Giardino nouo à cinque voci, Melchior Borchgreuinc.
 Madrigali á cinque voci, per Ioan Cupre, 4. Francofurt.
 Crisis seu fatalis dies mundi, quatuor vocum, Gangulpho Geislero, 4. Monachii.
 Apophtegmata Metrica de Moribus ex variis Poetis desumpta, 4. vocibus composita, á Ioanne Mair, 4. Monach.
 Harmoniae sacrae pro Festis praecipuis totius anni, à 4. 5. 6. 7. & 8. vocum, á Ioanne Staden, 4. Norimberga.
 Sacrae Dei Laudes sub Officio diuino concinendae, 1. 2. 3. 4. vocum, á Ioann. Feldmair in 4. Passau.
 Hortus Musicalis variis antea diuersorum authorum Italiae Floribus consitus, 5. & 6. vocibus, á R. P. Michaelae Herrerio, liber secundus, 4. Monachii.
 Sacri Moduli omnes terniarum numerum in se continentes, per Gregorium Schnizkium, 4. Dantisci.
 Ioann Feldmair Rythmus & suauiissima D. Bernardi Oda, á 4. vocibus. Dillingae.
 Nouum opus Musicum duarum partium continens, dicta insigniora ex Euangelis dierum cum Dominicarum Festorum totius anni desumpta, & quinarum vocum concentu, Philippo Dulichio, 4. Stetin.
 Triodia sacra siue modi musici ternis vocibus, á Bernardo Klingenstein.
 Symphoniae diuersorum authorum, 4. 5. 6. 7. 8. 10. 12. & 16. vocibus, á Casparo Haslero, in 4.
 Biciniorum libri duo, á Setho Caluisio, 4. Lipsiae.
 Odae Soporiferae ad Infantulum Bethlehemiticum 4. vocibus, R. P. Christiano Keifferer, 4. Dillingae.
 Noue & insigne opus Musicum, 5. 6. 7. 8. & pluribus vocib. per D. Thomam Fritschium, 4. Ienae.

- Scintilla animae amantis Deum, quatuor vocum Ioann Feldmair, 4.
Opus Musicum nouum continens textus Euangelicos Dierum Festorum Dominicarum, per totum annum 5. 6. 8. vocibus, á Georgio Ottone, 4. Francofurti.
- Artis Musicae delineatio Ottonis Sigfridi Harnisch, 4.
Musices Poeticae, siue de Compositione Cantus, F. Ioanne Nucio, 4.
Recreatio Musicis instrumentis quibus suis accommodata instituta, á Ioanne Pausero, in 8. Dillingae.
- Flores Iessai Musicis Modulis & fere tribus partibus adaptati, per Daniele Lagkhnrum, 4. Norimbergae.
- Musica Iessaea Gloriosa Virgine Maria in suo Cantico praecinente, 5. ad 7. modos expressa, folio. Lipsiae.
- Musica Andrea Reinhardo, 8. Lipsiae.
- Musicae figuralis, Christophori Thomae Walliseri, 4. Argent.
- Musica noua, Singkunst, durch Henricum Orgosinum. Leipzig.
- Musica Tertia, Sethi Caluisii, 8. Lipsiae.
- Musicae Compendium latino germanicum M. Henrici Fabri, 8.
Andrea Lemes Neoterium Opusculum Musices Concentuum 2. 3. 4. vocibus.
Praeludia Testudinis ad Symphoniam duarum vocum Violarum accommodata, per Ioachim Vanden Houen, folio. Lugdun, Bataur.
- Responsoria, 8. Norimberg.
- Libellus Scholasticus, Laurentii, Siphali, 4. Ienae.
- Farrago Praemissorum, Musicorum Modulationis, 3. 4. 5. 6. vocum, Henrico Stronbergio.
Rudolpho de Lasso sacrum Conuiuium. 2. 3. 4. 6. quinis ac demum iterum senis vocibus, 4. Monachii.
- Virginalia Eucharistica, 4. singulis 2. 3. 4. 5. 6. 7. octonis cum basi continua, 4. Monachii.
- Eduardi Lupii Opusculae, 4. Antuerpiae.
- Litaniae B. Mariae Vergin. 9. vocibus, á Petro Philippo, 4. Antorff.
- Il Trionfo di Dori, descrito da diuersi & posti in Musicae da altrettanti autori, Antuerpiae.
- Rimes Francoises & Italiennes Mises in Musique à deux & á trois partis, auecune chanson à quatre, per Ioann Svveelinck, Leyden.
- Fiori del Giardino di diuersi eccellentissimi autori, 4. 5. 6. 7. 8. & 9. voci, Norimber.
- Villanelle & Arie alla Napolitana à .voci die Rugiero Giouanelli, 8. Coloniae.
- Noctes Ludierae Cioe Le Veglie di Siena Ouero i varii humori della Musica moderna D. Horatio Vecchi, à 4. 5. & 6. voci composte, 4. Norimbergae.
- Frischii primitiae Musicalis 4. vocom, 4. Francofurti.
- Antonio Holzner Viretum Pierium, cuius Flosculi & moduli una 2. 3. & 5. vocibus, in 4. Monachii.
- Michaelis Praetorii Polyhimnia Panegyrica, Darinnen 40. solennische Fried vnd Frewdens Concerti mit 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. vnd mehr stimmen/ auff 2. 3. 4. 5. vnd 6. Chor/ cum Basso generali, seu Continuo, in folio.
- Michaelis Praetorii kleine vnd grosse Letaney/ zusampt dem/ Erhalt vns Herr bey deinem Wort/ auff zween Choer/ mit 5 vnd 8 stimmen. 4.
- Michaelis Praetorii Megalynodia Sionia, Continens Canticum B. Mariae Virg. Magnificat, à 5. 6. & 8. voc.
- Michaelis Praetorii Musarum Sionar. Motectae & Psalmi latini, á 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. & 16. vocom, Choro & Organis accommodatae, 4.
- Michaelis Praetorii Musae Sionae, Gaistlicher teutscher/ in der Christlichen Kirchen üblicher Lieder vnd Psalmen/ mit 4. 5. 6. 7. vnd 8. stimmen/ Fünffter/ Sechster/ Sibender/ vnd neunder Thail/ in 4.

- Michaelis Praetorii Bicinia & Tricinia, die meiste Psalmen vnd gaistliche/ in Kirchen vnd Häusern gebrauchlichste Lieder/ mit 2 vnd 3 stimmen/ 4.
- Michaelis Praetorii Eulogodia Sionia, Continens Cantiones sacrae in Ecclesia, Conclusionis loco ad dimissionen vsitatas, per Harmoniam 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8. vocibus, in 4.
- Michaelis Praetorii Missodia Sionia, Cantiones sacras, ad Officium, quot vocant summum ante meridiem in Ecclesia vsitatas per Harmoniam 2. 3. 4. 5. 6. & 8. vocom, in 4.
- Michaelis Praetorii Hymnodia Sionia, Continens Hymnos sacros XXIV. Anniuersarios selectos, in Ecclesia vsitatos, per Harmoniam 3. 4. 5. 6. 7. & 8. vocibus, 4.
- Cantus V. PolyHymnia exercitatrix, seu Tyrocinium Musicum.
- Harmonicum, Etliche teutsche Kirchengesaeng auff ein sonderliche art/ in' Cantu simplici & Diminuto seu collorato zu singen mit 2. 3. 4. 5. 6. vnd 8 stimmen/ 4.
- Hieronymi Praetorii Cantiones. variae 5. 6. 7. 8. 10. 12. 16. 20. vocom, Operum Musicorum, Tomus quartus, in 4.
- Magnificat octo vocom cum Motetis aliquot 8. & 12. vocom, 4. Hamburg.
- Cantiones sacrae de Festis praecipuis totius anni, 5. 6. 7. 8. 10. & 12. vocom, Hamburg.
- Te Deum laudamus, cum 16 vocibus compos. 4.
- Missarum Tomus tertius, 5. 6. & 8. vocom, in 4. Hamburg.
- Philipp Zindelins trawrigs Klaglied/ auß den Siben Worten/ mit 3. stimmen.
- Johann Vetter Schweelincks 6.stimmige Psalmen/4.
- Kirchengesaeng/nemlich die gebrauchlichsten Psalmen Dauids/ so nit allein vvia voce, sondern auch zu musicalischen Instrumenten zu gebrauchen/ mit 4. 5. 6. stimmen/ durch Christoff Thomam Walliser/4. Straßburg.
- Corona Harmonica, Außerlesene Spruech auß den Euangelien auff alle Sontag/ vnd fuernehmste Fest mit 6. stimmen/ durch Christophorum Demantium/ 4. Leipzig.
- Altenburgers Gsang/ das 53. Capitel deß Propheten Esaiae/ mit 6. stimmen/ 4. Erfurt.
- Canticum Canticorum Salomonis, das ist/ das Hohe Lied Salomonis mit 4. 5. 6. 7. vnd 8. stimmen/ durch Richard Maengon/4.
- Gaistliche Lieder von allerhand Lobgesang mit 4. vnd mehr stimen/ durch Martin Kunerum/4.
- Cantiones sacrae als am Christtag/Ostertag/Himmelfahrt/Christi/ Pfingsten/ 8. Leipzig.
- Magnificat der hochgelobten Junckfraw Marien/ mit 4. stimmen/ Erhardi Bodenschatz/ in 4.
- Hainrich Hartmann geistlicher Labsal vnd Hertzsterckung/ meistenthails auß heiliger Schrifft/ mit 5. 6. 8. vnd mehr stimmen 4.
- Gumpeltzhaimer Lustgaertlen/teutsch vnd lateinische gaistliche Lieder/ der Ander Thail/ mit 3. stimmen 4.
- Heldnern Cymbalum Genethliacum,/ das ist/ 15 schoene vnd liebliche Newe Jars- vnd Weyhnacht gesaeng/ mit 4. 5. 6. stimmen/4.
- Aichingers Teutsche Gesaengle/ auß dem Psalter Dauids/ zu 3 stimmen/ 4.
- Aichingers zway Klaglieder vom Todt vnd Letzten Gericht/ mit 4 stimmen.
- Hermanscheins gaistliche Concert mit 3. 4. 5. stimmen/4.
- Stephani Hoepneri neue schoene teutsche Gesaeng mit 4. 5. 6. 7. 8. vnd 12. stimmen.
- Schaerers Gesaeng mit 3. stimmen darinn etliche Psalm vnd Kirchengesaeng/4.
- Staden neue teutsche gaistliche Gesaeng/ mit 3. 4. 5. 6. vnd 8. stimmen/4.
- Tricinia, außerlesene teutsche Lieder/ meisttheils auß deß Koe. Propheten Dauids Psalterio gezogen/ mit 3. stimmen/ durch Seth Caluisium/4. Leipzig.
- Bartholomei Gesij neue gaistliche Gesaeng/ mit 4. vnd 5. stimmen. 4.
- Petri Neandri 24. außerlesene vierstimmige Canzonetten/ Horatii Vechi, 4. Jena.
- Christopheri Demantij Te Deum laudamus, auß hertzlicher frewd vnd Christlichr andacht/ mit 6. stimmen/4.
- Liberalij Zanchi Cantiones von 4: vnd 8. stimmen/ zu allerley Instrumenten/ Prag.

- Kurtze vnd gewisse vnderichtung/ der Gesangkunst/ auff ein neue art/ für die Jugent der Schulen zu Zuerch/4. Zuerch.
- Sigfriden Harnisch Rosetum Musicum, etlicher teutscher vnd lateinischer lieblicher art/ Balletten/ Villanellen/ Madrigalen/ Salthanellen/ mit 3. 4. vnd 6. stimmen/ 4. Hamburg.
- Hainrich Hartmans Confortatiuae sacrae Symphoniacae, 2. Thail. 4.
- Gaistliche Psalmen vnd Kirchengesaeng/ mit 4. stimmen/ Joann Geers/Nuernb.
- Tisch Musica mit 4. stimmen/ Bartholomei Gaesij/4.
- Harmonia Angelicae, Englische Frewdenlieder/ vnd gaistliche Kirchenpsalm D. Martini Lutheri/ mit 4. stimmen/ durch Erhard Bodenschatz. 8. Leipzig.
- Melchior Vulpij gaistlich Gesangbuch/ darin Kirchengesaeng D. Martin Luthers etliche mit 4. etliche mit 5. stimmen/ 1. 2. Thail/4. Jena.
- Molleri teutsche Muteten/ mit 5. 6. vnd 8. stimmen/ auff allerley Instrumenten fueglich zu brauchen/4. Darmstatt.
- Ioanni Brassicani Similia Daudica, das ist/ Gleichnußtext auß den Psaltern Daudis zusammen getragen/ mit 4. stimmen/4. Nürnberg.
- Trenodiarum sanctae Crucis in Salutiseram Passionis Domini nostri Iesu Christi Recordationem Continuatio, das H. Leyden vnd thewre Blutvergiessen Jesu Christi/ fuer vnser vnd der gantzen Welt Suend/durch Samuel Beßlerum/ folio.
- Melchior Francken geistliche Gsaeng mit 5. 6. vnd 8. stimmen/4. Coburg.
- Gaistlicher Musicalischer Lustgarten/darinn allerley liebliche Harmonien vnd Psalm/ mit 4. 5. 6. 7. 8. vnd 9. stimmen.
- Contrapunct Composti, Teutscher Psalm/ vnd anderer gaistlicher Kirchengesaeng/ mit 4. stimmen/4.
- Musicalischer Burgregen auff 4 stimmen/4.
- Kirchengesaeng/Psalmen/ vnd Gaistliche Lieder/ auff die gemeine Melodeyen/mit 4. stimmen/4.
- Opusculum, newer vnd alter Reutterliedlein/mit 4. stimmen.
- Teutsche weltliche Gesaeng vnd Taentz/mit 4. 5. 6. vnd 8. stimmen.
- Delitiae amoris, Musicalische Wolluest/mit 6. stimmen/4.
- Tricinia noua, liebliche Amorosische Gesaeng/mit Poetischen Taentzen geziert/4.
- Musicalische Intradan auff allerhand Instrumenten mit 6. stimmen.
- Newe Musicalisch wercklen/ darinn die Quotlibet alle zusammen gedruckt/ vnd von 4. 5. vnd 6. stimmen. 4.
- Valentin Haubmans Musicalische teutsche vnd weltliche Gesaeng/ mit 4. 5. 6. 7. vnd 8. stimmen/ nach art der Italianischen Canzonetten.
- Außzug auß Lucae Marentij vier thailen seiner Italianischen dreystimmigen Villanellen vnd Napolitanen/4.
- Canzonette mit 3. stimmen/ Horatii Vechi, vnd Gemigrani Capi Lupi, mit teutschen Texten/4.
- Fasciculus newer Hochzeit vnd Brautlieder/ mit 4. 5. vnd 6. stimmen/4.
- Außzug auß dem Gerbipol. zweyen vnderschiedlichen wercken/ mit 4. vnd 5. stimmen.
- Venusgarten/ neue lustige liebliche Taentz/ auch Galliard vnd Intradan/mit 4. 5. vnd 6. stimmen/4.
- Die erste Claß der 4. stimmen Canzonetten Horatij Vechi 4.
- Hanß Leo Haßler neue teutsche Gsaeng/ nach art der Welschen Madrigalien vnd Canzonetten/mit 4. 5. 6. vnd 8. stimmen.
- Lustgarten newer teutscher Gsaeng/ Balletti, Galliard vnd Intradan/mit 4. 5. 6. vnd 8. stimmen/4.
- Amorum ac Leporum, darin neue schoene/lustige/deutsche weltliche Lieder/mit artigen/ huepschen Taentzen geziert/mit 5. stimmen/ durch Henricum Struccium Weissenfels, 4.

- Neue teutsche weltliche Lieder/mit 5. stimmen/welche nit allein zusingen/ sondern auch auff alle Instrumenten/zugebrauchen/ gantz lieblich/ durch Christophorum Demantium, 4.
- Neue kuenstliche Musicalische Intradan, Pauanen, Galliarden, Pasamezen, Courant, zu 4. 5. 6. stimmen durch Conradum Hagium, von Hagen/4.
- Georg Hasen/newe froeliche vnd liebliche Taentz/mit schoenen Poetischen vnd andern Texten/mit 4. stimmen/4.
- Außerlesne Paduanen vnd Galliarden/zu 5 stimmen/durch Zachariam Fuelsack/ vnd Christian Hillbrand/4. vnd 2. thail, 4.
- Neue Paduanen/ vnd darauff gehoerige Galliarden/ von 5. stimmen/durch Johannem Mollerum/4. Frankfurt.
- Opusculum newer Pauanen/ Galliarden/ Couranten/ vnd Volten/ so zuuor nie in Truck kommen/durch Thomam Simpson/mit 4. stimmen/4. Frankfurt.
- Nicolai Zangij schoene neue außerlesene weltliche Lieder/mit 3. stimmen/auff ein neue art zusingen/vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen/4.
- Valentini Coleri neue lustige vnd liebliche Intradantaentz vnd Galliarden/mit 4. vnd 5. stimmen.
- Dreissig neue außerlesene Padouanen vnd Galliarden/mit 5 stimmen/durch Johann Ghroen/4. Dreßden.
- Musicalisches Streitkraentzlein mit 6. stimmen/ durch Salomon Engelhart/4.
- Sigfrid Harnisch Hortulus, lieblicher/lustiger vnd hoeflicher teutscher Lieder/mit 4. 5. vnd 6. stimmen/sampt einem neuen Echo mit 8. stimmen/4.
- Johann Schultzen 40. Neue außerlesene schoene liebliche Paduanen/ Intradan/vnd Galliarden/ mit 4. stimmen/ in 4.
- Johan Hermanscheins Banchetto Musicale, newer anmutiger Padouanen/ Gagliarden/ Courenten vnd Allemanden/ mit 5 stimmen.
- Simsons Opus, newer Paduanen Galliarden/ Intradan/ Canzonen/ mit 5. stim.
- Madrigalia vnd Balletten/so wol mit lebendigen stimmen als auff allerhandt musicalischen Instrumenten vnd Seitenspil zugebrauchen/ mit 5. stimmen/4.
- Widmans neue musicalische Kurtzweil mit 5. stimmen/4. Nürnberg.
- Padauiana vnd andere noch mehr darzugehörige Galliarden/mit 5. stimmen/ durch Johannem Mollerum/4.
- Adalarij Aichhorns schoene außerlesene gantz neue Intradan/ Galliarda/vnnd Courant/ ohne text/ mit 4. stimmen/4.
- Isaac Poschen Balletten/Gagliarden/Couranten vnd Taentzen/ mit 4. stimmen. 4.
- Gregorij Langi erster thail newer teutscher Lieder/ mit 3. stimmen/ Jetzund aber mit 5. stimmen/durch Christoff Demantium/4. Leipzig.
- Zangij schoene neue außerlesene weltliche Lieder/mit 3. stimmen/ auff ein neue art vnd manier lustig zusingen/4.
- Erasmi Widmans neue teutsche Gesaenglein/ mit gantz neuen possierlichen texten zu singen mit 4. stimmen.
- Johann Thesseli neue liebliche Paduanen/ Intradan/ vnd Galliarden/ 4. stim. 4.
- Paduana/ Intradan/ Taentz vnd Galliarden/ mit 4. stimmen/durch Paul Baewrle.
- Neue Gesaeng mit 5. stimmen/ vnd eins mit 8. nach art der Welschen Madrigalien durch Andream Hackenberger/
- Allegrezza Musicali, außerlesene kuenstliche musicalische Paduanen/ Galliarden/ Intradan/ Canzonetten/ mit 4. 5. vnd 6. stimmen/durch Dauid Oberndorff/4.
- Bæurlins Paduanen/lustige Padouanen/ Intradan/Galliarden/Couranten vnd Taentz/ sampt zweyen Canzonen mit 4. stimmen/4.
- Tricinia Iacoba Regnardi, nach art der Neapolitanischen oder Welschen Vilanelle/in 4.

Tractationes Musicae an lustigen Texten/ vnd lieblichen Concordantzen/ Durch Benedict Thyselium/4.

Andreae Millers teutsche Canzonette mit 3. stimmen/ von den fuertrefflichen Italianischen Componisten/ auß ihrer Sprach componiert.

Starici neue teutsche weltliche Lieder/nach art der Welschen Madrigalen/ mit 4 vnd 5 stimmen. Johann Staden teutsche Lieder/nach art der Villanellen/beyneben etlicher Balletti oder Taentz, mit 3. 4. 5. stimmen.

Newe teutsche Lieder mit poetischen neuen Texten/ so zu Taentzen bequem/ mit 4. stimmen/4.

Musicalisch Rosengarten/ mit 4. vnd 5. stimmen/durch Mattheum Odontium/4.

Studentengaertlen/newer lustiger weltlicher Liedlein/mit 3. 4. vnd 5. stimmen/durch Johannem Ieep/4.

Pauanen/Fugen/Galliarden/ vnd Intraden/auff allerley Instrument gantz lieblich zugebrauchen/mit 2. 3. 4. 5. vnd 6. stimmen/durch Matthiam Mercherum.

Venus Bluemlein/newer weltlicher vnd lustiger Lieder/mit 8 stimmen/durch Ambrosium Metzgerum/4. Nürnberg.

Johann Staden Venus Kraentzle/newer musicalischer Gsaeng/mit 4. 5. stimmen.

Johann Hermanscheins Venus Craentzlein/mit allerley lieblichen vnd schoenen Blumen geziert vnd gewunden/mit 5. stimmen/4. Nürnberg.

Paduanen vnd Galliarden mit 6. stimmen/zuor nie in Truck außgangen/auff alle musicalische Instrument/durch Wilhelm Vraden.

Weltspiegel/newe teutsche Gesaenger von Frewd vnd Leyd/ Glueck vnd Tuedk/in dieser welt/ sampt 2. Canzonen/nit allein zusingen/sonder auff mancherley Instrumenten lustig zugebrauchen/mit 5. stimmen/durch Paul Baeurle/4.

Frische neue teutsche Gesaeng/nach art der welschen Madrigalien/mit 5. stimmen componiert/4. Leipzig.

Postiglion der Lieb/ darinn gantz neue lustige Taentz/dern Text nur auff Namen gericht/ neben etlichen Intraden/ vnd andere froeliche Schlawfftruncksliedlein/mit 4 stimmen/durch J. C. H. 4. Nürnberg.

Christophori Demantij Tympanum Militare, Allerley Streit vnd Triumphlieder/als Heldenmuett/ Martialisches Wesen/Heerdrummel/Feldgeschrey/Schlachten/ Venus Krieg/ Friedseligkeit/vnd Liebes verbündtnuß/ mit 5. 6. 8. vnd 2. Stimmen 4. Nürnberg.

Joannem Carstadt/Weltliche vnd Gaistliche Gsaenge/so zuor nie in druck gewesen/mit 3. 4. 5. vnd 8. stimmen/gantz lieblich zusingen/4. Erfurt.

Thomam Auenarium Horticello, Ainmütiger/frölicher vnd trawriger newer Amorischer Gsaenglein mit 4. vnd 5. stimmen/4.

Adolarium Aichorn, Schoene außerleßne/gantz neue Intrada, Galliarda. vñ Courant ohne Text/mit 4 stimmen Componiert/4. Nuernberg.

Allerley kurtzweilige lieder/ mit 4. S. meist theils nach art der Neapolitanen/ vnd Villanellen/von vilen Authoren/4. Nuernberg.

Thesaurus Motectarum Iacobo Paix, New erleßner 22. herrlicher Motteten/ folio. Straßburg.

Tabulaturbuch/darinn gar sehr gute Moteten/durch Eliam Nicolaum Ammerbachen/ folio.

Lauttenbuch/viler new erleßner fleissiger schoener Lauttenstück/auff 6. vnd 7. Chor durch Sixtum Kargel. folio.

Ein schoen nutz vnd gebrauchlich Orgel Tabulaturbuch/darinn etlich der beruembten Componisten beste Moteten mit 4. 5. 6. 7. 8. vnd 12. stimmen/von Iacobo Paix Augustano. folio. Laugingen.

Noua Musices Organicae Tabulatura, das ist/ ein neue art teutscher Tabulatur/ etlicher außerleßnen lateinischen vnd Teutschen Motteten/ vnd Gaistlichen Gesaengen/auch schoenen

lieblichen Fugen/ vnd Canzoni alla Francese, von den beruemtesten Musicis vnd Organisten/
Teutsch vnd Welsch Landen/mit 4. 5. 6. 7. 8. 12. vnd mehr stimmen/durch Johann Weltzen/
Organisten/vnnd jetziger zeit Pfarrverwaltern/der loblichen Reichsstatt Haylbrunn/folio/

Basel.

Prime Musiche nuoue di Anglo Notari á una, due, & tre voci, per Cantare, con la Tiorba &
altri Stromenti Nouamente poste in luce, folio.

Hortulus Citharae vulgaris continens optimas Phantasias, Cantionesque Musicas pulcher-
rimas, & Passamezas in varios tonos concinne, variatos atque deductos, Padauanas, Galliardas,
Almandes, Branles, 4.

Antuerpiae.

Delitiae Musicae, siue Cantiones, è quam plurimis praestantiss: nostri aevi Music. è Ioachimi
Vanden. Noue [!] Antuerpiani, folio. Vltraiecti.

Thesaurus Harmonicus diuini Laurencini Romani, per Ioannem Baptistam Besardum, in folio.

Coloniae.

Matthaei Reymanni Cythara sacra siue Psalmodia Dauidis ad vsum Testudinis accom-
modatae.

Colon.

Matthaei Reymanni Noctes Musicae, folio.

Flores Musicae, per Ioannem Rudenium, folio.

Lipsiae.

Ioachimi Vanden Houe Florida, siue Cantiones, è quam plurimis praestantissimorum nostri
aevi Musicorum ad Testudinis vsum accommodatae, folio.

Hortus Musicalis nouus, Opera & industria, Eliae Mertelii, folio.

Argentorati.

FINIS.

Die Tonstufe

VON GERHARD ALBERSHEIM, LOS ANGELES

Eines der Hauptmerkmale avantgardistischer Kunst ist der Verlust der Verständlichkeit im traditionellen Sinne. Damit wird nicht die Verständlichkeit dieser Werke als Verwirklichungen programmatischer Zielsetzungen, ästhetischer Theorien oder technischer Verfahrensweisen geleugnet. Es ist nicht von theoretischem Verstehen die Rede, sondern von dem direkten Begreifen eines Kunstwerkes im Akt der ästhetischen Aufnahme, mit dem jeder Kunstverständige vertraut ist. Diese Art von Verständlichkeit beruht darauf, daß das Kunstwerk neben den emotionellen und sinnlichen Aspekten auch einen spezifischen intellektuellen Aspekt hat, der begrifflich zugänglich ist und sich insbesondere in den Prinzipien seines formalen Aufbaues auswirkt. Im folgenden wird versucht, diese ästhetische Begrifflichkeit an einem der Grundbegriffe der tonalen Musik zu verdeutlichen.

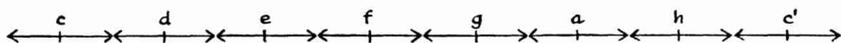
Die Musik wird dem ästhetischen wie dem theoretischen Begreifen zugänglich durch ihre Auffassung als Bewegung des Schalles im Tonraum. Während der spezifische ästhetische Raum der Musik schon ausführlich behandelt wurde¹, bedarf das musikalische Bewegungserlebnis im Tonraum noch nähere Darstellung. Es beruht

¹ G. Albersheim, *Zur Psychologie der Ton- und Klangeigenschaften*, Straßburg 1939, I. Teil, 5. Kap.; siehe auch G. Albersheim, *Das Raumerlebnis in tonaler und atonaler Musik*, in *Musikalische Zeitfragen* 10, Kassel usw. 1962, S. 75—77.

auf dem in der Psychologie bekannten Umstand, daß mehrere gleichartige Reize, welche nacheinander an verschiedenen Orten eines Raumes wahrgenommen werden, als Bewegung des ersten Reizes von einem Ort zum anderen erlebt werden, falls die zeitliche und räumliche Anordnung der Reize solcher Auffassung entgegenkommt.

Die vielfältigen Raumbeziehungen innerhalb des Tonraums können natürlich nicht von einem von außen anlegbaren Maßstab festgelegt werden, sondern sind durch die Tonhöhen-Verhältnisse der konsonanten Intervalle bestimmt und rationalisiert, deren deutlich ausgeprägter räumlicher Gestaltcharakter sie zu genau vorstellbaren Distanzmaßen und Strukturbegriffen und damit zur Grundlage für die Bildung fester Musiksysteme macht². Allen solchen musikalischen Beziehungsverhältnissen, insbesondere denen, die an dem Aufbau unseres tonalen Musiksystems beteiligt sind, ist gemeinsam, daß sie nicht an bestimmte absolute Tonreize gebunden, demnach nicht durch die Merkmale irgendwelcher Töne bestimmt sind, sondern definitionsgemäß transponierbare Tonhöhen-Beziehungen, also Raumstrukturen sind, die in beliebigen Tonhöhenlagen auftreten können. Infolge der Mannigfaltigkeit dieser Beziehungen kann ein und derselbe Ton, ein und dasselbe Intervall, ein und derselbe Dreiklang innerhalb ganz verschiedener musikalischer Beziehungszusammenhänge auftreten und dadurch ganz verschiedene (harmonisch-melodische) Bedeutungen annehmen. Die begriffliche Abstraktheit dieser musikalischen Beziehungen zeigt sich darin, daß sie nicht nur bei tatsächlicher Musikwahrnehmung auftreten, sondern genau so deutlich ohne wirkliches Erklingen vorgestellt werden können, daß man also in diesen musikalischen Begriffen denken und sie im Geiste zu komplizierten Zusammenhängen verbinden kann, ein Vorgang, der nicht nur beim freien Fantasieren und Komponieren, sondern auch beim Lesen und bei der Erinnerung von Musik, ja schon beim Verstehen gehörter Musik stattfindet.

Eines der begriffsgesättigsten Phänomene der Musik ist nun die Tonstufe, die als Grundform unseres musikalischen Denkens dieses so sehr beherrscht, daß es für den musikalisch Geschulten schwer ist, den notwendigen Abstand für eine phänomenologische Analyse zu gewinnen. Außerdem besteht noch die besondere Schwierigkeit, zwei sich scheinbar widersprechende Aspekte der Tonstufe miteinander zu versöhnen: erstens bezeichnet sie einen bestimmten Ort in der Tonleiter, der jeweils durch die punktuelle Tonhöhe eines Tones angegeben wird; zweitens deckt die geringe Anzahl von nur sieben Stufen innerhalb der Oktave den gesamten Tonraum, was darauf hindeutet, daß trotz dem punktuellen Charakter der Tonhöhen, welche ihre Plätze bestimmen, die Stufen als ausgedehnt wirken. Die folgende Abbildung veranschaulicht diesen Sachverhalt am Beispiel der C-dur-Tonleiter. Die horizontalen Linien, welche mit auswärts weisenden Pfeilköpfen versehen sind, sollen die gefühlte Weite oder Breite der Tonstufen und ihre Berührung mit den Nachbarstufen, sowie die dadurch bedingte Kontinuität der Raumauffüllung verdeutlichen.



Die senkrechten Striche bezeichnen die punktuelle Lokalisierung der Stufen auf den entsprechenden Tonhöhen von c, d, e usw. Hierbei ist zu beachten, daß es sich bei

² Albersheim, *Das Raumerlebnis* . . . , S. 75.

den Tonstufen keinesfalls um eine hörbare oder meßbare Ausdehnung handelt. Gehörmäßig (phänomenal) meßbar sind im Tonraum nur Abstände zwischen Tonpunkten, insbesondere die Distanzen zwischen den Tönen unserer konsonanten Intervalle. Raumgröße eines Schallgegenstandes im Sinne von phänomenaler Schall-Ausdehnung, bzw. Ausfüllung eines Abstandes im Tonraum mit Schall, kann es im Bereich der punktuellen Töne nie geben; sie existiert nur bei gewissen Geräuschen, dort aber wiederum nicht in Form eines absteckbaren, also meßbaren Abstandes zwischen genau bestimmten Höhen, sondern nur als ungefähre Breitenregion.

Trotzdem ist das Tonvolumen oder die Tongröße als ein selbständiges Tonmerkmal in der Gehörpsychologie anerkannt³. Es handelt sich dabei um den vagen, gefühlsmäßigen Eindruck einer gewissen Körperlichkeit der Tonwahrnehmung, die sich immerhin der Größenordnung nach bei tiefen und hohen Tönen gleichen Timbres, wie auch bei gleich hohen Tönen verschiedenen Timbres unterscheiden läßt. Wir können diese Toneigenschaft aber nicht als räumliches Merkmal definieren, weil sie sich phänomenal nicht direkt in der Tonhöhendimension auswirkt, indem ja die Tonhöhen trotz dem voluminösen Eindruck der Töne punktuell lokalisiert sind. Indirekt dagegen läßt sich auch innerhalb der Tonhöhendimension eine phänomenale Ausbreitung der Töne nachweisen, und zwar nicht nur in dem für die Musik wichtigsten Fall des Berührungseffektes⁴ von Nachbarstufen. Sie liegt auch der kompositionstechnischen Tradition zugrunde, in tiefen Lagen zu enge Intervalle und zu schnelle Tonfolgen zu vermeiden, weil wegen des großen Volumens tiefer Töne solche Intervalle zu sehr ineinanderrinnen und die Bewegung zu undeutlich würde.

Infolge ihres Breiteneindrucks wirken also die Tonstufen eines Systems als unmittelbares räumliches Nebeneinander von Nachbarstufen und ihre melodische Aufeinanderfolge in der Tonleiter als kontinuierliche Verbindung von Anfangs- und Endton mittels „schrittweiser“ Bewegung über die Zwischenstufen, im Gegensatz zu dem Eindruck diskontinuierlicher „sprungweiser“ Tonverbindung bei Tonfolgen in größeren als Stufen-Abständen. Da aber die einzelnen Stufen keine hörbare und meßbare Ausdehnung im Tonraum haben, ist die Stufenbreite zwar die phänomenologische Voraussetzung für die Funktion der Tonleiter, kann sie aber nicht als Maßstab für die besondere, auf den Stufenabständen beruhende Struktur eines Tonsystems dienen. Diese ergibt sich vielmehr durch eine genaue Festlegung der punktuellen Tonhöhen der Stufen — womit auch ihre (zwischen fünf und sieben schwankende) Zahl und ihre gegenseitigen Abstände bestimmt sind — und zwar an Hand des Maßstabes der konsonanten Intervalle. Diese dienen nicht nur direkt als Ausgangs- oder Rahmenintervalle zur Absteckung der durch Abstufung auszufüllenden Ton-Abstände, sondern auch indirekt zur Lokalisierung der Zwischenstufen.

Das Ausgangsintervall für die Abstufung ist in allen Systemen die Oktave, da Oktavtöne als äquivalent gehört werden. In unserem tonalen Musiksystem erfolgt eine primäre Unterteilung durch den Durdreiklang, in der Zentraltonart C-dur also in Form des Dreiklangengerüsts c—e—g—c. Der Grundtypus der Nachbarstufen-Beziehung entsteht durch die Ausfüllung des Abstandes c—e mittels der als Quinte

³ Albersheim, *Zur Psychologie* . . . , S. 110.

⁴ Albersheim, *Zur Psychologie* . . . , S. 139; Albersheim, *Das Raumerlebnis* . . . , S. 75.

von g (also als zweite Oberquinte von c) aufgefaßten Tonstufe d, welche diesen Abstand etwa in der Mitte teilt, so daß die ungefähr gleichen „Ganzton“-Abstände c—d (9:8) und d—e (10:9) entstehen. Als Dreiklangsgrundton von d ergibt der Ton g ferner die Dreiklangs-Terz h, die nur einen „Halbton“ unterhalb von c liegt, womit schon eine vierstufige Tonfolge h—c—d—e gegeben ist. Durch Projektion („Transposition“) dieser Tonfolge auf e (e—f—g—a), oder Errichtung eines dritten Dreiklangs auf der Unterquinte f von c (f—a—c), erhalten wir die Bestimmung der noch fehlenden Stufen f und a unserer siebenstufigen diatonischen Tonleiter. Es versteht sich von selbst, daß unsere Intervallnamen Oktave, Quinte, Terz usw. (welche die achte, fünfte, dritte usw. Tonstufe beim Abzählen der Stufen innerhalb einer Tonleiter bedeuten), wie auch die Verwertung der sieben ersten Buchstaben des Alphabets (h steht bekanntlich für „b durum“) als Tonnamen, diese siebenstufige Einteilung voraussetzen.

Die geschilderte melodisch-harmonische Bestimmung der Stufen — welche u. U. dem musikalischen Zusammenhange gemäß modifiziert werden kann — verleiht jeder Tonstufe eine bestimmte Stellung und Stimmführungsfunktion innerhalb einer Tonart⁵ und damit einen individuellen, begrifflichen Charakter. Zu diesem tragen ferner noch die folgenden, aus der Bestimmung der Stufen zu folgernden Sachverhalte bei: daß die Sekunde als Intervall zwischen Nachbarönen das stimmigste melodische Intervall ist (und als solches alleiniger Träger der den Akkordverbindungen zugrunde liegenden „Stimmführung“), während sie natürlich im Zusammenklang dissonant ist⁶; daß alle anderen Intervalle, insbesondere also alle konsonanten Intervalle, als Abstände zwischen nicht benachbarten Tönen aufgefaßt werden; daß die beiderseitigen Nachbarstufen einer Tonstufe im Terzabstand stehen und daß das (konsonante) Terzintervall der kleinste Abstand im Stufensystem ist; vor allem aber, daß die Siebenstufigkeit zur Denkform des abendländischen Stufenbegriffs gehört, weshalb eine Vermehrung oder Verminderung dieser Stufenzahl für den okzidentalen Hörer denkunmöglich ist. Abstufungen von größerer oder kleinerer Schrittzahl können wir wohl hören, aber nicht vorstellen. Deswegen hören wir exotische Stufeneinteilungen in die uns gewohnten um, deuten z. B. die sogenannten „neutralen“ Terzen entweder als zu weite kleine oder zu enge große Terzen unseres Systems⁷ und haften bei einer graduellen Tonhöhenänderung an der Stufenaufassung des Ausgangstones, bis sein Charakter plötzlich in den der Nachbarstufe umspringt⁸. Entsprechend wird von Absoluthörern Musik, die um einen Viertelton verstimmt gespielt wird, der Tonart und den einzelnen Tönen nach doch auf die Stufen einer gewohnten Stimmung bezogen, also nicht im Sinne einer Zwischentonart oder von Zwischentönen, sondern (nach Belieben!) um einen Viertelton höher oder tiefer aufgefaßt⁹.

Die Weite der Stufenabstände einer Tonleiter gehört nur insofern zum Begriff der Tonstufe, als das Auftreten der Berührungswirkung gewährleistet werden muß,

⁵ Albersheim, *Das Raumerlebnis* . . . , S. 80.

⁶ A. Wellek, *Musik, in Wege zur Ganzheitspsychologie*, Neue Psychologische Studien XII, 1, München 1934 (1954), S. 179.

⁷ Vgl. auch F. Winkel, *Phänomene des musikalischen Hörens*, Berlin und Wunsiedel 1960, S. 105 f.

⁸ Albersheim, *Zur Psychologie* . . . , S. 177 f.

⁹ A. Bachem, *Absolute Pitch*, *Journal of the Acoustical Society of America*, 27, 1955, S. 1184 f.

weshalb auch, unabhängig von der verschiedenartigen Bestimmung der Stufen, alle Systeme ungefähr die gleiche Anzahl von Grundstufen aufweisen. Da in der geschilderten Weise nur indirekt bestimmt, werden die Stufenabstände unserer Tonleiter bei naivem Hören nicht beachtet und ihre Größenunterschiede nicht bemerkt. Daher ist ganz folgerichtig die bekannte Einteilung unserer diatonischen Leiter in Ganz- und Halbtonschritte weder in den Ton- und Intervallnamen, noch in der Notenschrift berücksichtigt, da die Weite der Stufenabstände für die musikalische Auffassung nicht diakritisch ist. In der tonalen Musik wird z. B. das Intervall $c-e$ nicht aufgefaßt als die Summe zweier Ganzton-Abstände ($c-d$ plus $d-e$) — was der „Ditonus“ $c-e$ in der antiken griechischen Musik tatsächlich bedeutete —, sondern als ein „Terz“-Abstand zwischen der ersten und dritten, oder zweiten und vierten usw. Stufe einer Tonleiter, welcher durch eine Zwischenstufe ausgefüllt werden kann. Wir hören und denken also die Abstände $c-e$, $d-f$, $e-g$ usw. als „Terzen“, aber nicht als „Ganzton plus Ganzton“, „Ganzton plus Halbton“, „Halbton plus Ganzton“ usw. Man kann ganz allgemein feststellen, daß, abgesehen von der Chromatik, der Unterschied zwischen „kleinen“ und „großen“ Intervallen (Sekunden, Terzen, Sexten, Septimen) musikalisch unbeachtet bleibt. Man kann sich davon leicht überzeugen, z. B. durch das Anhören von Dur- oder Molltonleitern in parallelen Terzen oder Sexten, oder etwa der ersten Takte von Brahms' *Wiegenlied* (op. 49, Nr. 4) oder Walzer in *As-dur* (op. 39), wobei die fortwährend wechselnde Größe der Terzen und Sexten gar nicht zum Bewußtsein kommt.

Die Phänomenologie der Tonstufe zeigt also, daß der Stufencharakter eines Tones keineswegs eines seiner besonderen Merkmale oder gar identisch mit seiner Tonhöhe ist. Da die Bestimmung der einzelnen Tonstufen auf den transponierbaren Gestaltstrukturen konsonanter Intervalle beruht, ist jedes Tonsystem auch im Ganzen transponierbar. Eine feste Beziehung zwischen Tonstufen und absoluten Tonhöhen ergibt sich daher nur sekundär als Ergebnis einer willkürlichen, auf Konvention beruhenden Zuordnung. Im Falle unseres tonalen Systems hat diese Zuordnung oder „Stimmung“ nicht nur im Laufe der Geschichte stark geschwankt, sondern variiert leider auch heute noch an verschiedenen Orten. Nach dem Gesagten versteht es sich aber von selbst, daß solche Schwankungen ohne Einfluß auf den konstanten begrifflichen Charakter der Tonstufen, bzw. der auf ihnen beruhenden Tonarten, waren und sind.

Aber nicht nur ist die Lage des ganzen Systems innerhalb der Tonhöhendimension verschiebbar, sondern es besteht sogar innerhalb der Systemstruktur eine recht weitgehende Freiheit in der Zuordnung einzelner Tonstufen zu bestimmten Tonhöhen. Ein für den Stufenbegriff sehr aufschlußreiches Beispiel bietet die chromatische Auffassung des Terzintervalls. Bei der großen und kleinen Terz handelt es sich nicht, wie bei den Sekunden, um indirekt bestimmte Abstände, sondern um direkt, durch konsonante Tonhöhenbeziehungen definierte Intervalle, welche gemäß ihrer Lage innerhalb der Durdreiklänge, als deren Bestandteile wir sie auffassen, ganz verschiedene harmonische Funktionen haben, nämlich Grundton-Terz (große Terz) und Terz-Quint (kleine Terz). Solange die Terzen nur in dieser natürlichen Anordnung gehört werden, kommt, wie erwähnt, ihr Größenunterschied nicht zum Bewußtsein. Wird aber die Terzenlage innerhalb der Quinte umgekehrt, wenn z. B. die System-

stufen e—g—h oder a—c—e zusammen gehört werden, so wird die Abweichung von der Anordnung im Durdreiklang natürlich bemerkt und damit der Größenunterschied der beiden Terzen bewußt. Da beide Begriffe, die Tonstufe und der Dreiklang, schon sehr frühzeitig Grund-Denkformen abendländischer musikalischer Vorstellung wurden, konnte sich unser tonales System, das nun einmal die beiden verschiedenen Terzen-Anordnungen innerhalb seiner Quinten enthält, nur durch einen künstlichen Ausweg, einen Kompromiß zwischen harmonischer Dreiklangsauffassung und Stufendenken entwickeln. Das Stufendenken setzte sich insofern durch, als es die Auffassung auch der „falschen“ Terzenanordnung innerhalb der Quinte im Sinne einer Grundton-Terz-Beziehung, also einer konsonanten Dreiklangsharmonie ermöglichte. Das harmonische Denken drückte sich darin aus, daß die Abweichung vom „Dur“-Dreiklang als „Moll“-Dreiklang, d. h. als Änderung der Modalität, der Farbe, des Klanggeschlechtes eines in seiner Stufenstruktur unveränderten Akkordes verstanden wurde¹⁰. Die verschiedene Lage der Terz in beiden Fällen wird als Orts-Veränderung oder -Verschiebung der betreffenden Terzstufe innerhalb des festen Systemgerüsts aufgefaßt. Die Möglichkeit von Chromatik im Sinne des Dur- und Moll-Gegensatzes innerhalb des Dreiklangs und der Tonart war eine unerläßliche Voraussetzung für die freie Entwicklung der Harmonik in der tonalen Musik, von der Konzeption der Tonart bis zu einem einheitlichen Bezugssystem verschiedener Tonarten¹¹. Der Spielraum von Alternativ-Lagen einzelner Stufen, also die Möglichkeit von einfacher, sogar doppelter chromatischer Stufenverschiebung in beiden Richtungen, macht unser Tonssystem ungemein flexibel, ohne es zu erschüttern oder zu komplizieren, und bereichert dabei den Tonvorrat beträchtlich, ohne an der grundsätzlichen Siebenstufigkeit zu rütteln. Bekanntlich drücken unsere Tonnamen und Notenschrift sowohl die Stufenidentität als auch die Höhenverschiebung chromatischer Töne aus: die erste durch Beibehaltung der Stammsilbe (oder des Buchstabens oder Namens in anderen Sprachen) bzw. der Stellung der Note im Liniensystem, die zweite durch Suffixe (oder besondere hinzugefügte Worte in anderen Sprachen) bzw. Versetzungszeichen. Dies zeigt, daß die Chromatik von unseren musikalischen Vorfahren von Anfang an richtig als Stufenverschiebung verstanden worden ist.

Außer der Chromatik gibt es noch eine weitere Variabilität der relativen Tonhöhenbestimmung von Stufen innerhalb des Systems, die allerdings viel geringer ist und sich nicht in Tonnamen und Schrift ausdrückt. Die sogenannte „Komma“-Verschiedenheit der Stimmung rührt daher, daß Stufen je nach dem musikalischen Zusammenhang sowohl auf Grund der harmonischen Terz- wie auch der Quintbeziehung bestimmt werden können, die Tonstufe a z. B. als Durterz von f oder Oberquinte von d. Dieser, „syntonisches“ Komma (81:80) genannte Unterschied ist zwar hörbar, aber so klein, daß bei sukzessiver Benutzung beider Bestimmungen die eine in die andere umgedeutet werden kann, ohne daß die daraus resultierende geringfügige Tonhöhen-Verschiebung das Bezugssystem der Stufenordnung im mindesten in Mitleidenschaft zieht. Tatsächlich ist unser harmonisches System ja keine Originalschöpfung, sondern durch eine solche, lange unbemerkt gebliebene teilweise Umdeutung der mittelalterlichen Stufenbestimmungen entstanden, welche der antiken,

¹⁰ Albersheim, *Das Raumerlebnis* . . . , S. 77 f.

¹¹ Albersheim, *Das Raumerlebnis* . . . , S. 79.

nur auf Quintbeziehungen beruhenden diatonischen Leiter entsprachen. Es hat Jahrhunderte gedauert, bis sich die Theoretiker der stattgehabten Umdeutung der ursprünglichen „pythagoräischen“ Dioni in reine Terzen bewußt wurden.

Abgesehen von den Möglichkeiten, die Tonhöhe von Tonstufen durch chromatische Verschiebung oder Kommaverschiedenheit zu variieren, zeigt die Stufe auch eine bemerkenswerte Konstanz gegenüber unbeabsichtigter und geplanter „Verstimmung“, die von der größten praktischen Bedeutung für die Musikausübung ist und nur auf Grund des begrifflichen Charakters der Tonstufen verstanden werden kann. Ein Beispiel hierfür ist die schon erwähnte Beibehaltung der Stufenbenennung eines Tones, wenn seine Tonhöhe graduell verändert wird, bis der Ton plötzlich als Nachbarstufe oder chromatische Verschiebung erscheint und so identifiziert wird. Wir brauchen aber gar nicht an so drastische Beispiele zu denken. Beim praktischen Musizieren kommt es häufig vor, daß wir einen Spieler oder Sänger bitten, er möge „den Ton“ oder „das c“ usw. etwas höher (oder tiefer) nehmen, oder daß wir z. B. einem Klarinettenisten sagen „Ihr ‚a‘ ist zu hoch (oder zu tief)“ (im Vergleich zur Klavierstimmung). Die Möglichkeit, einen Hörgegenstand, nämlich einen „Ton“ in der Terminologie der Umgangssprache, solcherart als verstimmbar, bzw. verstimmt aufzufassen, d. h. von verschiedenen „a“s, „b“s usw. zu sprechen, bedeutet also, daß er innerhalb gewisser Grenzen seine Identität bewahrt, selbst wenn seine Tonhöhe geändert wird und als falsch erkannt wird. Da sich bei Frequenzänderung mit der Tonhöhe auch der Schallreiz selbst, also der Ton ändert, kann sich eine solche Konstanz der Identität, bzw. die Auffassung einer Tonhöhe als richtig oder falsch (verstimmt), nur auf ein Kriterium beziehen, welches nicht mit einem Ton und seiner Tonhöhe identisch ist, eben auf die Tonstufe. Eine Verstimmung bedeutet also die bemerkte Abweichung der Tonhöhe einer Stufe von ihrer „eigentlichen“ Stimmung (d. h. Bestimmung) im System oder die Abweichung der Stimmung des ganzen Systems von der gewohnten und erwarteten Zuordnung zu absoluten Tonhöhen (z. B. im Falle von inkorrekten Klavier- oder Orchesterstimmungen oder beim Spielen von Platten auf ungenauen Plattenspielern). Die Möglichkeit von „Verstimmung“ setzt also voraus, daß Tonstufen innerhalb eines Tonhöhenbereiches von einer gewissen Breite intoniert werden können, wenn auch im Idealfall der Hörer nur eine einzige Tonhöhe als richtig anerkennen wird. Verstimmungen der genannten Art werden als Intonationsfehler betrachtet und nach Möglichkeit korrigiert. Hiervon zu unterscheiden sind die vom Hörer nicht bemerkten kleineren Verstimmungen. Diese sind von besonderem psychologischem Interesse, sind wir doch solchen Verstimmungen beim Musikhören dauernd ausgesetzt, da reine Intonation praktisch überhaupt nicht existiert¹². Diese Abweichungen, die immerhin noch so groß sind, daß sie bei isolierter Darbietung und analytischer Einstellung leicht bemerkt werden können, werden beim Musikhören nicht bewußt, sondern automatisch im Sinne der korrekten Stufenstimmung umgehört. Dies bedeutet also, daß wir in der Musik die objektive Wirklichkeit der gehörten Tonhöhen an den Vorstellungsbegriffen der Stufen messen, daß wir also die musikalische Stufenstimmung in die tatsächliche Stimmung der Töne hineinhören.

¹² Winckel, a. a. O., S. 108 ff.

Auf diesem, für die Musikausübung ungemein wichtigen Sachverhalt beruht die alte Praxis der Temperatur, die eine absichtliche und systematische Verstimmung einer musikalischen Stufenordnung aus praktischen Gründen darstellt. In unserer tonalen Musik dient sie hauptsächlich zwei Zwecken. Erstens erleichtert — wenn nicht sogar ermöglicht — die Temperatur durch Herabsetzung der Tonzahl auf nur 12 innerhalb einer Oktave die Spielbarkeit von Instrumenten mit festen Tonhöhen, hauptsächlich der Tasteninstrumente. Denn bei reiner Stimmung würden wir für die 7 Grundstufen und ihre einfachen chromatischen Verschiebungen schon 21 Tonhöhen innerhalb einer Oktave benötigen, wozu dann noch die gebräuchlichsten chromatischen Doppelverschiebungen und weitere Tonhöhen für die Kommaunterschiede kämen. Zweitens ermöglicht die Temperatur freie Modulation in alle Tonarten, eine Vorbedingung zur Entfaltung der tonalen Musik, aber praktisch undurchführbar in reiner Stimmung. Die Temperatur wirkt sich hauptsächlich an „enharmonischen Tönen“ (eigentlich „Tonstufen“) aus, die als Nachbarstufen zu definieren sind, welche infolge chromatischer Verschiebung einer oder beider Stufen nahezu die gleiche (wenn auch noch merklich verschiedene) Tonhöhe haben, wie z. B. cis und des, g und fisis, h und ces. Die Temperierung besteht darin, beide Stufen so zu verstimmen, daß sie durch eine einzige, ungefähr in der Mitte liegende Tonhöhe vertreten werden. Daraus resultiert ferner identische Stimmung von diatonischen (z. B. dis—e) und chromatischen (z. B. es—e) Halbton-Abständen (in reiner Stimmung 16:15, bzw. 25:24) und schließlich die Zwölftönigkeit der temperierten Stimmung. Bei der besten praktischen Lösung dieser Aufgabe, der bei uns eingeführten Einteilung der Oktave in zwölf gleichweite Halbton-Abstände, ergeben sich temperierte Mittelstimmungen auch für die Kommaunterschiede von Stufen. Wenn wir früher fanden, daß auf Grund der Möglichkeit der Verstimmung verschiedene Töne, bzw. Tonhöhen als ein und dieselbe Tonstufe gehört werden, so ergibt sich auf Grund der „Temperatur“ genannten Verstimmung das Umgekehrte, daß nämlich ein und derselbe Ton, bzw. ein und dieselbe Tonhöhe, je nach dem musikalischen Zusammenhange, als die eine oder andere von zwei (enharmonisch) verschiedenen Stufen mit ganz verschiedenem Stufencharakter gehört wird. Dies macht die Unabhängigkeit des Stufenbegriffs von den Merkmalen irgendeines bestimmten Tonphänomens sehr offenbar.

Man kann die Erfindung und Anwendung der Temperatur als einen Sieg des (musikalischen) Geistes über die (Ton-)Materie bezeichnen, als welcher sie ja auch von Bach erkannt und in den beiden Bänden seines *Wohltemperierten Klaviers* gebührend gefeiert wurde. Umgekehrt kann man die Einführung der Zwölf-Ton-Technik durch Schönberg als den Wendepunkt in dem Verhältnis von Geist und Materie in der Musik kennzeichnen. Damals dankte der Geist ab, und es begann eine Entwicklung, die heute zu einer Verabsolutierung des Klangmaterials geführt hat¹³. Schönberg und viele andere Musiker und Musikwissenschaftler mißverstanden die zwölftönige Temperatur unseres nur siebenstufigen, aber vieltönigen Tonsystems im Sinne eines zwölfstufigen und nur zwölftönigen Tonsystems reiner Stimmung¹⁴.

¹³ G. Albersheim, *The Part of the Listener in Traditional and Avant-Garde Music*, Bulletin 52nd Annual Convention, Music Teachers Assoc. of California, S. 23.

¹⁴ Albersheim, *Das Raumerlebnis* . . ., S. 87.

Dadurch wurde der tonale Stufenbegriff mit seinem reichen Beziehungsinhalt durch einen lediglich auf der Zwölfzahl und dem Prinzip gleicher Abstände beruhenden Stufenbegriff ersetzt, der aber, da diese Stufendistanz nur mathematisch, aber nicht gehörmäßig realisierbar ist, überhaupt kein musikalischer Begriff ist. Man kann also die entscheidende Neuerung der Zwölf-Ton-Technik in der Aufgabe der musikalischen Denkform der Tonstufen als eines grundlegenden, das Tonmaterial mit vielseitiger harmonisch-melodischer Sinngebung anreichernden Bezugssystems sehen.

Es ist nun notwendig, kurz auf die Bedeutung der Tonnamen einzugehen, die wir oben als Tonstufen-Namen definiert haben. Offensichtlich drücken sich nicht alle Beziehungen, in die eine Stufe innerhalb eines musikalischen Zusammenhangs verflochten ist, im Namen aus, was wir schon beim Kommaunterschied fanden. Dieser ist nur ein Sonderfall unter den vielen Möglichkeiten verschiedener Harmonisierung von Tonstufen, die auch ohne Änderung der musikalischen Stimmung bzw. des Namens, je nach ihrer musikalischen Funktion, einen sehr verschiedenen Charakter annehmen können. Trotzdem enthält schon der Stufenname allein für jeden mit dem Tonsystem Vertrauten auch außerhalb eines konkreten musikalischen Zusammenhangs noch genug musikalischen Begriffsinhalt, um ihm eine ausgesprochene Tonstufen-Individualität zu verleihen, die meist noch durch persönliche Assoziationen des Hörers verstärkt wird. Zunächst bezeichnet der Name die besondere Lage der Stufe innerhalb des siebenstufigen Tonsystems. Handelt es sich um eine diatonische Grundstufe, so spielt ihre Bestimmung in der Zentraltonart C-dur mit hinein. Ist es der Name einer chromatischen Alterierung, so kommt der Name der Grundstufe, von der sie abgeleitet ist, zum Bewußtsein. Hinzu kommt, daß die begrifflich „näher“ an C-dur liegenden und daher häufiger vorkommenden und gedachten Stufen in ihrem Charakter stärker ausgeprägt und vertrauter sind als die „ferner“ liegenden. Dies gilt allgemein für die Grundstufen gegenüber den chromatischen Ableitungen¹⁵ oder gar gegenüber enharmonischen Tonnamen. Aber auch unter chromatischen Tonnamen gibt es eine entsprechende Rangordnung, nach der z. B. b und fis vertrauter sind als ais und ges; oder cis und es vertrauter als ces und eis.

Aus diesen Feststellungen folgt, daß ein Tonname immer die Implikation des Stufenbegriffs enthält. Daher bringt die Verwendung von Tonnamen bei hörpsychologischen Untersuchungen die Gefahr mit sich, daß sich unversehens musikpsychologische Aspekte einschleichen, welche die Ergebnisse solcher Arbeiten oft von vorneherein in Frage stellen. Denn es hat sich bei der Betrachtung der Tonstufe immer wieder gezeigt, daß man streng unterscheiden muß zwischen den Merkmalen, die einem Schallreiz als solchem, d. h. als einem Gegenstand der Gehörpsychologie, zukommen, und den weiteren Merkmalen, die ihm innerhalb eines musikalischen Zusammenhangs, d. h. als einem Gegenstand der Musikpsychologie, zuwachsen. Die einen sind am einzelnen Reiz, also z. B. an einem Ton, nachzuweisen und kommen diesem jeweils als einem eindeutig bestimmten Reiz zu. Die anderen sind unabhängig von den absoluten Eigenschaften der beteiligten Reize, ihre Besonderheit kann mit keiner Eigenschaft der Töne, an denen sie auftreten, in Beziehung gesetzt werden; sie sind definitionsgemäß vielmehr bestimmte Raumbeziehungen zwischen Tönen,

¹⁵ A. Wellek, *Das absolute Gehör und seine Typen*, Leipzig, 1938, S. 44 f.

genauer Tonhöhen-Beziehungen, die keiner wesensmäßigen Änderung unterliegen, wenn sie transponiert werden, also zwischen ganz anderen Tönen auftreten¹⁶. So grundsätzlich diese Unterscheidung ist, so schwierig ist sie manchmal zu machen, besonders bei der Psychologie der Toneigenschaften¹⁷. Da das Phänomen des Tones fast nur in der Musik vorkommt, ist es vielen Tonpsychologen unmöglich gewesen, von ihrer musikalischen Erfahrung abzusehen und den Ton rein gehörspsychologisch zu behandeln. Wie erwähnt erfolgt der musikpsychologische Einschlag oft schon durch die Verwendung von Tonnamen, die um so gefährlicher ist, je weniger man sich des Tonstufenphänomens bewußt ist. Es scheinen besonders zwei Untersuchungsgegenstände unter einer solchen Verquickung gehör- und musikpsychologischer Aspekte zu leiden: das absolute Gehör und die Zwei-Komponenten-Theorie der Tonhöhe.

Was zunächst das Thema des absoluten Gehörs betrifft, leiden an dieser Unklarheit alle jene Arbeiten, welche diese Gehörsleistung als ein direktes und genaues Erkennen eines oder mehrerer Tonmerkmale auslegen¹⁸. Daß es sich beim absoluten Gehör um einen deutlichen Erkennungsvorgang handelt, z. B. um das sofortige Erkennen eines Tones als des „Tons c“, wird jeder Absolut Hörer bestätigen. Wenn dies aber wirklich, wie behauptet wird, das deutliche Erkennen eines Tonmerkmals wäre, so erheben sich eine ganze Reihe von schwer oder gar nicht beantwortbaren Fragen. 1. Warum ist das deutliche Erkennen dieser Qualität auf solche Hörer beschränkt, die mit unserem System vertraut sind? Die Vertrautheit mit den Tonnamen kann nicht der Grund sein, da eine nicht mit ihnen vertraute Versuchsperson ja leicht Bezeichnungen für die nur zwölf verschiedenen Qualitäten erfinden könnte. 2. Warum sind die vom Absolut Hörer unterschiedenen Qualitäten auf nur zwölf beschränkt¹⁹? Es gibt doch hunderte von unterscheidbaren Tönen mit verschiedenen Qualitäten innerhalb einer Oktave! Warum sollten die Qualitäten dieser vielen Zwischentöne nicht ebenso deutlich erkannt werden? 3. Warum sind diese — heute meist als „Tonigkeiten“ (vgl. unten) bezeichneten — Qualitäten für jeden Absolut Hörer an eine ganz bestimmte, eingewöhnte Systemstimmung gebunden, so daß ihm alle Qualitäten einer um ein geringes (weniger als ein Viertelton) höheren oder tieferen Stimmung als „verstimmte“, „falsche“ Qualitäten der ihm eingewöhnten Stimmung erscheinen, anstatt in ihren objektiven Qualitäten erkannt und beurteilt zu werden (vgl. oben, S. 145)? Und wie soll der umgekehrte Vorgang damit in Einklang gebracht und verstanden werden, daß nämlich sogar Absolut Hörer bei der Vorstellung von Musik die mit den Tonnamen benannten Qualitäten oft auf Tonhöhen hören, die ganz verschieden von der gewohnten Stimmung sind? Und warum erstreckt sich eine solche Aufwärts- oder Abwärtsverschiebung zwischen Qualitäten und Tonhöhen immer auf sämtliche Qualitäten des Systems? Diese Erfahrung kann als ein Sonder-

¹⁶ Siehe G. Albersheim in *The Present State of Music Psychology . . .*, Kongreßbericht 8. Kongreß der IGMW, Kassel 1962, Band 2, S. 89 f.

¹⁷ Meine in *Zur Psychologie . . .* methodisch durchgeführte Unterscheidung von Ton- und Klangeigenschaften war überflüssig, weil der „reine“ Ton phänomenologisch als Grenzfall des „zusammengesetzten“ Klanges angesehen werden kann, da beide als „Ton“ wahrgenommen werden. Vgl. A. Wellek, *Gehörspsychologie*, MGG IV, S. 1575.

¹⁸ z. B. A. Wellek, *Das absolute Gehör . . .*, 1938 und noch in Kongreßbericht 8. Kongreß der IGMW, Band 1, Kassel 1961; ferner Bachem, a. a. O.

¹⁹ Bachem, a. a. O., S. 1183.

fall angesehen werden für die erheblichen Unterschiede zwischen System-Stimmungen, die zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten in Gebrauch waren, da ja der Charakter der Tonnamen und Tonarten allgemein als konstant anerkannt wird, die Tonnamen aber von den Vertretern der hier besprochenen Anschauung als die von Tonigkeiten, also von Qualitäten, angesehen werden (vgl. oben, S. 143 f.). Die von Wellek hierfür gegebene Erklärung, daß „das erlebte System der Tonigkeiten . . . einer gemeinschaftlichen Wanderung im Frequenzspektrum fähig“²⁰ sei, bzw. daß es sich bei der erwähnten Zuordnungsverschiebung in der Vorstellung um eine „Dissoziierung“ („Loslösung“) der Tonigkeit von der Helligkeit (das heißt Tonhöhe, vgl. unten) handele²¹, mutet nicht nur weit hergeholt an, sondern ist nichtssagend, wenn nicht erklärt wird, warum eine solche Wanderung bzw. Dissoziierung stattfindet, und warum gerade nur in diesen Fällen. 4. Wenn es sich beim absoluten Gehör wirklich um das deutliche Erkennen einer Qualität handelt, warum sind dann so wenige Musiker dazu fähig? Das direkte Erkennen und Erinnern anderer auditiver Qualitäten, z. B. einer bestimmten Stimme, eines musikalischen Instrumentes, eines Vokals, ist doch durchaus nicht auf solche Minderheiten beschränkt! Wie kann man ernsthaft behaupten — was in dieser Anschauungsweise impliziert und tatsächlich ausgesprochen worden ist²² —, daß die Absolut Hörer beim Musikhören eine Qualität hören und erkennen, welche der großen Mehrheit der Musiker, darunter einigen der größten Komponisten, entgeht? Und wie läßt sich die unvermeidliche Schlußfolgerung erklären, daß die minderbegünstigten Relativ Hörer lediglich die Tonart (also die Tonnamen) eines Stückes zu erfahren brauchen, um ebenfalls die sonst den Absolut Hörern vorbehaltene Qualität zu hören?

Alle in den vorstehenden Fragen aufgeworfenen Schwierigkeiten fallen weg, wenn man einsieht, daß der Toncharakter, den der Absolut Hörer deutlich erkennt und richtig benennt, kein Tonmerkmal ist, sondern der Charakter einer Tonstufe oder ihres Namens, welchen er auf Grund einer der zwölf Tonhöhen der ihm eingewöhnten temperierten Systemstimmung identifiziert²³. Die geringe Anzahl von Absolut Hörern erklärt sich daraus, daß selbst die genaue Erinnerung auch an nur zwölf verschiedene absolute Tonhöhen innerhalb der Oktave eine beträchtliche, wohl auf einer besonderen Gehörsorganisation beruhende, Gedächtnisleistung ist, da Tonhöhen nichts als Orte im Tonraum sind, also keinerlei individuelle Charakterisierung besitzen²⁴. Die besondere Fähigkeit des Absolut Hörers beruht also auf der festen Verankerung der Zuordnung zwischen den zwölf Tonhöhen und den entsprechenden Tonnamen in seinem Bewußtsein, seinem Gedächtnis. Infolgedessen treten Tonhöhenwahrnehmung und Bewußtsein bzw. Erkennen des zugehörigen Tonnamens und Stufencharakters gleichzeitig auf, ja sind gleichbedeutend. Der Erkennungsakt wird dadurch gefördert, daß dem Absolut Hörer in der Praxis ja nicht eine beliebige Auswahl aus den zahlreichen unterscheidbaren Tonhöhen geboten wird, sondern immer wieder nur die zwölf Töne

²⁰ Wellek, *Musik*, S. 178.

²¹ Wellek, *Musik*, S. 173.

²² Bachem, a. a. O., S. 1185.

²³ vgl. J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 307.

²⁴ Paul Collaer (*Les Bases Physiologiques de la Musique* in *Musikalische Zeitfragen* X, S. 60) glaubt die Leistungen des absoluten Gehörs mit den vom Zentralorgan zu den Sinnesorganen ausgehenden „Radar“-Impulsen erklären zu können. Die Frequenzen dieser Impulse sind aber in der Wahrnehmung ebenso wenig vorhanden wie die der Schallwellen, bieten daher dem Absolut Hörer keinerlei Anhaltspunkt für das Erkennen phänomenaler Tonhöhen.

der ihm bekannten Stimmung, und daß er als musikalischer Mensch ja an und für sich gewohnheitsmäßig in Tonstufen denkt und hört, seine Aufmerksamkeit also nicht auf die Tonhöhen an sich, sondern auf die Tonhöhen als Orte von Tonstufen gerichtet ist. Für den Relativhörer dagegen stellt sich der Stufencharakter erst ein, wenn ihm der Tonname bekannt ist. Es wäre noch hinzuzufügen, daß man natürlich auch für das beste absolute Gehör den gleichen Spielraum für Ungenauigkeit ansetzen muß wie für die beste Intonierung in der praktischen Musikausübung (vgl. oben S. 145).

Die Zwei-Komponenten-Theorie — die trotz ihrer Widerlegung in allen wesentlichen Punkten im Jahre 1939²⁵ heute noch vertreten wird — ist deshalb unhaltbar, weil ihre Vertreter den Charakter der Tonstufen zwar wahrnehmen, sich aber über das Wesen dieses Phänomens nicht klar sind und den Stufencharakter fälschlich als ein Tonmerkmal ansehen, welches zudem auch noch zur Erklärung der Äquivalenz von Oktavtönen dienen soll. Diese Schule behauptet bekanntlich, die Tonhöhe sei nicht ein einheitliches Tonmerkmal, sondern setze sich aus zwei verschiedenen Komponenten zusammen. Das eine Merkmal, die „Helligkeit“, wird vor allem als jene Eigenschaft definiert, die wir gewohnheitsmäßig Tonhöhe nennen, weshalb wir hier nicht weiter darauf einzugehen brauchen. Die andere Komponente, die „Tonigkeit“, identifiziert als die „c-igkeit“, „d-igkeit“ usw. von Tönen, wird als eine Eigenschaft bezeichnet, die in Oktavtönen identisch, in Quinttönen maximal ähnlich sei und beim absoluten Gehör direkt erkannt werde. Daß das absolute Gehör nicht, wie hier behauptet, auf dem Erkennen von Tonigkeiten beruht, haben unsere vorhergehenden Ausführungen gezeigt. Außerdem ergeben sich noch die folgenden Probleme für die Zwei-Komponenten-Theorie:

1. Wieso gibt es keine Phänomenologie der Tonigkeit, welche diese angebliche Toneigenschaft in ebenderselben Weise beschreibt, wie wir es von den anderen Toneigenschaften gewohnt sind? 2. Wie soll die Feststellung verstanden werden, daß ein und derselbe Tonreiz mit zwei ganz verschiedenen Tonigkeiten, also verschiedenen Qualitäten innerhalb der Qualitätsskala dieses Merkmales, gehört werden kann, z. B. als die Tonigkeiten cis oder des?²⁶ Das ist doch ebenso unsinnig wie etwa die Behauptung, ein und derselbe Schallreiz könne auf Grund spezifischer Kriterien als laut und leise, hoch und tief, mit zwei ganz verschiedenen timbres, oder als zwei ganz verschiedene Vokale gehört werden! Wenn Wellek dies aber mit einem Hineinhören der Tonigkeit in einen in Bezug auf die Tonigkeit zweideutigen Reiz erklären will, so gibt er damit uneingestandenermaßen schon zu, daß es sich hierbei nicht um die Wahrnehmung verschiedener Toneigenschaften handeln kann. Denn ein Reiz kann keinesfalls zweideutig sein in Bezug auf seine immanenten Merkmale, sondern nur in Bezug auf ein außerhalb liegendes Bezugssystem (vgl. oben, S. 146). 3. Wie ist der umgekehrte Fall, die Konstanz der Tonnamen bei den verschiedenen oben besprochenen Beispielen von Verstimmung zu erklären, wenn die Tonnamen eine Toneigenschaft, eben die Tonigkeit bezeichnen sollen? Ein Tonmerkmal kann doch definitionsgemäß nur geändert, aber nicht verstimmt werden, d. h. „falsch“ sein (vgl. oben, S. 145)!

²⁵ Albersheim, *Zur Psychologie* . . .

²⁶ Wellek, *Das absolute Gehör* . . ., S. 44.

Die hier erwähnten Probleme lösen sich, wenn die falsche Voraussetzung der Zwei-Komponenten-Theorie aufgegeben wird, daß mit dem Terminus „Tonigkeit“ ein Tonmerkmal definiert sei. Daß es sich bei den Gehörserfahrungen, die zur Aufstellung dieses Begriffes geführt haben, vielmehr um den vom Ton unabhängigen Begriff der Tonstufe handelt, wird dadurch bestätigt, daß die einzige direkte Aussage über das Wesen der Tonigkeit einmal der Hinweis ist, daß es sich dabei um die „c-igkeit“ usw. eines Tones handle, also darum, was den betreffenden Ton zum c usw. macht²⁷, und ferner die Bemerkung, daß „die ‚Soldheit‘ der Tonigkeiten . . . von ihrer Stellung im harmonisch-melodischen System“ bedingt ist²⁸. Das ist alles. Es kommt nirgends zu einer Definition des Tonstufenbegriffes, geschweige denn zu einer Phänomenologie der Tonstufe. Im Gegenteil, während Wellek hier die Abhängigkeit der Tonstufe vom System feststellt, widerspricht er sich an anderer Stelle mit der gegenteiligen Behauptung: „Ohne Tonigkeit keine Oktave, keine Tonart, keine Transposition, kein Tonsystem, vollends keine Harmonie!“²⁹

Wie erwähnt, behauptet die Zwei-Komponenten-Theorie ferner, die Äquivalenz von Oktavtönen sei darauf zurückzuführen, daß diese zwar sehr verschiedene Tonhöhen („Helligkeiten“), aber gleiche Tonigkeiten hätten, während Quinttöne (bei immer noch recht verschiedener Tonhöhe) maximal ähnliche Tonigkeiten hätten. Hierzu ist zunächst zu sagen, daß damit zwei neue Gesichtspunkte eingeführt werden, die weder miteinander, noch mit dem anderswo implizierten Tonstufencharakter der Tonigkeit etwas zu tun haben. Was zunächst die Oktaven-Äquivalenz angeht, so handelt es sich auch hierbei wieder um eine Identität nicht von Tonmerkmalen, sondern von Tonhöhen-Beziehungen³⁰. Deshalb ist auch die bildliche Darstellung der Tonhöhenreihe durch eine ansteigende Spirale, bei der alle oktavenäquivalenten Töne senkrecht übereinander erscheinen³¹, phänomenologisch nicht zutreffend, da das Phänomen der Oktavenäquivalenz nur auftritt, wenn die betreffenden Oktavtöne isoliert wahrgenommen und somit in Beziehung gesetzt werden, nicht aber, wenn sie innerhalb einer kontinuierlichen Tonhöhenänderung enthalten sind, wie beim Anhören einer Sirene, wo es zu keinen Intervallbeziehungen zwischen einzelnen Tönen kommt. Die Tonhöhendimension ist daher durch eine gerade Linie zu symbolisieren. In der Tonleiter dagegen kommt die Wiederkehr gleicher Stufen als Oktavwiederholung natürlich voll zur Geltung, weil es sich ja um eine Folge von einzeln wahrgenommenen Tonhöhen handelt, die leicht in Beziehung gesetzt werden können, ja müssen, weil die Tonleiter definitionsgemäß die Unterteilung eines Oktavenintervalls ist.

Was nun die angebliche Ähnlichkeit von Quinttönen angeht, so kann man nicht von der Ähnlichkeit von Vergleichsgegenständen sprechen, wenn man das Kriterium der Ähnlichkeit, des Vergleichs, nicht angeben kann. Man kann nicht die „c-igkeit“ usw. als Vergleichskriterium bezeichnen und behaupten, daß etwa die c-igkeit des c der g-igkeit des g und der f-igkeit des f maximal ähnlich sei. Jedenfalls würde dem kein Musiker zustimmen, für den die Quintbeziehung doch zu den vertrautesten

²⁷ Wellek, *Gehörpsychologie*, S. 1578.

²⁸ Wellek, *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke*, München 1939, S. 194.

²⁹ Wellek, *Typologie . . .*, S. 161.

³⁰ Albersheim, *Das Raumerlebnis . . .*, S. 76 f.

³¹ G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern 1946, S. 75.

Erfahrungen gehört. Auch in diesem Falle verwickelt sich Wellek in Widersprüche. Einerseits bezeichnet er den Quintenzirkel als das Spektrum, den Farbenkreis der Tonigkeiten³², also die Tonigkeiten von Quinttönen als maximal ähnlich³³. Dies besagt, daß die Unterschiedsschwelle der Tonigkeiten bei dem großen Frequenzunterschied 3:2 von Quinttönen (oder 4:3 von Quarttönen) eintritt, also bei Intervallen, die ganz weit oberhalb der Unterschiedsschwelle von Frequenzen liegen. Andererseits handelt er ausführlich von der Schwierigkeit der Messung einer von der Helligkeit (Tonhöhe) unabhängigen Unterschiedsschwelle der Tonigkeiten bei ebenmerklichen Frequenzunterschieden³⁴. Es ist aber doch ganz widersinnig, von zwei verschiedenen Unterschiedsschwellen einer Toneigenschaft zu sprechen! In der Tat, die einzige Unterlage Welleks für seine Behauptung von der Ähnlichkeit von Quinttönen ist die Tatsache, daß bei Gehörprüfungen, insbesondere des absoluten Gehörs, eine unerwartete Häufigkeit von Quint- und Quartfehlern vorkam, woraus er auf die Ähnlichkeit der betreffenden Tonigkeiten schloß. Diese Schlußfolgerung ist aber unberechtigt, selbst wenn einzelne Versuchspersonen hier von Ähnlichkeit sprechen, da es auch sonst Verwechslungen gibt, die nicht auf einer objektiven Ähnlichkeit der verwechselten Gegenstände beruhen, sondern auf subjektiven Beziehungszusammenhängen, die indirekt in die Beurteilung mit hineinspielen, ohne daß sich der Beurteilende dessen bewußt zu sein braucht.

Zum Schluß sei noch auf die Mißverständnisse hingewiesen, die sich durch einen mehrdeutigen Gebrauch des terminus „Ton“ in die Gehörs- und Musikpsychologie einschleichen können. Dieses Wort wird nämlich von Musikern wie Psychologen zur Bezeichnung sowohl eines bestimmten Tonreizes, bzw. des durch ihn ausgelösten Hörphänomens, als auch des Tonmerkmals der Tonhöhe benutzt, dann wieder im Sinne eines Tonnamens und schließlich in dem noch umfassenderen einer innerhalb eines musikalischen Zusammenhanges vorkommenden, durch einen Namen identifizierten Tonstufe. Damit soll aber nicht gesagt werden, daß es sich bei der hier nochmals zur Sprache gekommenen Meinungsverschiedenheit zwischen den Anhängern und Gegnern der Zwei-Komponenten-Theorie lediglich um eine Frage der Terminologie handelt, die dadurch aus dem Wege geräumt werden könnte, daß man „Tonstufe“ statt „Tonigkeit“ sagt. Die Vertreter dieser Theorie müßten außerdem zugestehen, daß die Tonstufe kein Tonmerkmal, sondern eine Tonhöhenbeziehung ist, daß ferner die Oktaven-Äquivalenz und die Quintbeziehung vom Tonstufenbegriff unabhängige Phänomene sind, welche ebenfalls auf Tonhöhenbeziehungen, nicht aber Tonmerkmalen, beruhen.

³² Wellek, *Typologie* . . . , S. 158; *Kongreßbericht* . . . , S. 125.

³³ Wellek, *Gehörpsychologie*, S. 1604.

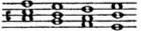
³⁴ Wellek, *Typologie*, II. Teil.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur-Moll-Tonalität

VON ERNST APFEL, SAARBRÜCKEN

Im folgenden seien noch einige zusammenfassende Bemerkungen zu meinem Aufsatz *Die Klangstruktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*, MF XV, 1962, S. 212 ff. gemacht.

Aufbau und Bewegung der Klänge bilden die sogenannte Tonalität. Entscheidend für beides ist die tiefste Stimme des Satzes. Auch die im 13. bis beginnenden 15. Jahrhundert vorherrschende Sekundfolge der Klänge (Nachbarschaftsverhältnis der Klänge: Doppel- und Tripelaittonkadenz) bildet eine Art „Tonalität“, allerdings eine sehr kurzatmige. Sie beruht auf Sekundbewegung der bei der Komposition immer als Cantus firmus oder Cantus prius factus vorgegebenen tiefsten Stimme des Satzes und kann höchstens, wenn die vorgegebene Stimme mehrmals hintereinander eine Sekund steigt oder fällt, auf größere Strecken ausgedehnt werden:  ! Wo die vorgegebene Stimme springt und deshalb nur

die Aufeinanderfolge perfekter Konsonanzen zuläßt, ruht sozusagen die „Tonalität“. Die tiefste Stimme des Satzes ist immer sehr an der Fortbewegung der Klänge beteiligt, obwohl sie meistens eine große Sekund fortschreitet, während die anderen Stimmen Leittonschritte bilden. Sie ist eben eine Melodiestimme. Wäre sie statisch, so würde der Satz erstarren. Der häufigste Klang dieser Art von Satz ist der bewegungsdynamische Terz-Sextklang.

Die im dargelegten klanglichen Prinzip übereinandergeschichteten Terzen und Sexten mußten jeweils streng durch Halbtonschritt der einen und Ganztonschritt der anderen an ihnen beteiligten Stimme in die nächstliegenden perfekten Konsonanzen aufgelöst werden. Damit folgten einander reine Bewegungs- und Ruheklänge, d. h. Ruhe und Bewegung waren vertikal voneinander getrennt. Im 14. und 15. Jahrhundert entstand besonders im Chansonsatz eine neue Tiefstimm, der sogenannte Contratenor und nachmalige Baß. Er wurde zuerst immer nur ad libitum nachträglich zu bereits bestehenden Sätzen hinzugefügt. (Bei Dunstable erscheint dieser springende Contratenor auch in der Motette, aber zur Ergänzung des Tenor- c. f. als Klangträger.) Dieser nachträglich zum vorliegenden Satz hinzugefügte Contratenor durfte jedoch nicht von vornherein denselben satztechnischen Rang haben, wie die vorgegebenen Stimmen. Er war zunächst gar keine Stimme, weil seine einzelnen Töne nur der Füllung der einzelnen Klänge im vorgegebenen Satz dienten. Dynamische Melodiebewegung stand ihm also nicht zu. So durfte er weder den dem Tenor zugehörigen fallenden Sekundschritt, noch den dem Discantus eigenen steigenden Leittonschritt haben. Das treibende Element war den im sogenannten Gerüstsatz vorgegebenen, zuerst meistens, später immer höherliegenden Stimmen vorbehalten. Dies bedeutete eigentlich, daß der Contratenor unter dem Tenor überhaupt keine imperfekten Konsonanzen bilden durfte, die alle durch einen der genannten Schritte im Contratenor und gleichzeitigen entsprechenden Schritt im Tenor in die nächstliegenden perfekten Konsonanzen aufzulösen gewesen wären. Brauchbar für ihn waren also nur die perfekten Konsonanzen Oktav und Quint unter dem Tenor und der Einklang mit diesem. Die große Terz wurde erst verwendbar, als man entdeckte, daß sie statt durch Halbtonschritt der einen und Ganztonschritt der anderen an ihr beteiligten Stimme in die Quint auch durch Ausführung des Halbtonschritts in der oberen und Quintfall der unteren Stimme

befriedigend in die Oktav geführt werden kann:  statt . Die kleine Terz besitzt in Wurzelposition eigentlich nur dann ausreichende Standfestigkeit, wenn sie selbst

von Ganztönen umgeben ist, wie innerhalb des natürlichen Tonsystems beim d- und a-moll-Klang. Der e-moll-Klang ist problematisch, weil sein „Grundton“ ein Leitton ist.

Fast überhaupt nicht verwendbar für den Contratenor waren die beiden Sexten, besonders wenn ihm dabei der Leitton zufiel, was bei der kleinen Sext meistens der Fall gewesen wäre, weil sie den Leitton vorwiegend unten hat. Er kann aus den Sexten, zumal als Leitton, nicht herauspringen. Die Sexten bilden gegenüber den anderen Konsonanzen eine weitere Ausnahme: Sie konsonieren mit allen oberen Bestandteilen aller Klänge immer nur unvollkommen, während Oktav, Quint, Terz und Einklang (dieser bei Verdoppelung eines Bestandteils von Terz-Sextklängen nicht) immer mindestens mit einer oberen Stimme eine perfekte

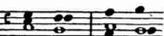
Konsonanz bilden: , auch kombiniert (aus  wurde ). So

wurde der Contratenor zum Fundament der Klänge und später auch der ganzen Sätze und damit unentbehrlich für die Komposition überhaupt. Durch ihn tritt also zu den vorher nur vorwärtstreibenden Klängen ein Moment der Ruhe. Wichtig ist auch hier, daß sich die große Terz als ebensolche Fundamentkonsonanz erwies, wie die Oktav und Quint. Nach Erstarkung des neuen Basses ließ man sie sogar im letzten Klang von Sätzen zu, womit zum Schlußklang ein treibendes Moment hinzutrat, soweit es in der großen Terz noch wirksam war. Mit Entstehung des Basses ging man dazu über, in jedem Klang nur noch einen Leitton

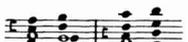
zu verwenden (die Doppel- und Tripelleittonkadenz wurde durch folgende ersetzt 

der einer der oberen Stimmen, besonders aber der obersten zufiel. Bewegung und Ruhe sind jetzt in allen Klängen vorhanden, aber horizontal voneinander getrennt: die Oberstimmen bilden das treibende Moment, der Baß das ruhende. Dabei verschmelzen die Klänge mehr als zuvor. Sie werden allmählich als Akkorde aufgefaßt. Diese Auffassung setzte sich dann mit der Einbeziehung der Akkordinstrumente endgültig durch.

Der im festländischen Chansonsatz erfolgte Rückgang auf die Zweistimmigkeit war sehr sinnvoll. Er führte zur Beschränkung auf einen Leitton im Klang. Die im 14. Jahrhundert übliche strenge Auflösung der Terzen und Sexten durch Sekundbewegung beider jeweils an ihnen beteiligten „Stimmen“ in den Einklang, die Quint und die Oktav ließ eigentlich nur

Zweistimmigkeit, oder allenfalls mehrfache Zweistimmigkeit zu, z. B. 

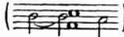
Erst als man bei der ersten Klangverbindung die Quint über die Sext in die Oktav führte, entstand wirkliche Dreistimmigkeit. Echte Vierstimmigkeit aber war ohne Mischung von perfekten und imperfekten Konsonanzen in allen Zusammenklängen nicht möglich. Wurde diese aber vorgenommen, so mußte auf das Nachbarschaftsverhältnis der Klänge verzichtet werden, d. h. die imperfekten Konsonanzen konnten nicht mehr alle durch Sekundbewegung aller beteiligten Stimmen in die nächstliegenden perfekten Konsonanzen aufgelöst werden.

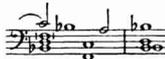
An die Stelle folgender Klangverbindungen:  mußten folgende treten:

. Im g-Klang ist h nicht mehr zugleich Leitton in Bezug auf g und

d, sondern nur noch in Bezug auf d (h—d oder umgekehrt: g = nachträglich mit dem Contratenor — Bassus — hinzugefügte große Unterterz, bzw. -quint oder -dezim). Der Terz-Sext-Klang (Sextakkord) verlor durch die Entstehung des harmonischen Basses immer mehr an Bedeutung, weil eben nicht mehr grundtönig über sekundschrittigen Melodien als tiefste Stimme des Satzes komponiert wurde. Im Sextakkord ist die tiefste Stimme des Satzes Bewegungsfaktor, der harmonische Baß aber stützt mit Oktav, Quint und großer Terz (der

kleinen Terz nur, wenn sie von Ganztönen umgeben ist) die Bewegung der Oberstimmen. Er ist das Fundament des Satzes.

Wichtig für die Verschmelzung des Dreiklangs zu einer körperhaften Einheit, so daß er zum Hauptklang der Musik wurde, war noch folgendes: Der Vorhalt der Quart vor der Terz zwischen einer Quint ist zugleich ein Sekundvorhalt () , so daß man nicht weiß, welche Bildung die primäre war, und kein Satzgerüst mehr feststellbar ist. Dies gilt doppelt

für folgende Klangverbindung: 

Vom Standpunkt des Gerüstsatzes, der intervallischen Komposition nach Stimmen aus gesehen steht sowohl beim ersten, als auch beim zweiten Klang die Synkopen-Dissonanz der Sept zwischen Tenor und Diskant im Vordergrund des Geschehens. Der Baß und mit ihm der Dreiklang setzen sich jedoch klanglich so durch, das der Gerüstsatz bedeutungslos wird und man

Klangverbindungen: ). Aufgrund der erwähnten Tatsachen

den ersten Vorhalt als Nonvorhalt und den zweiten als Quartvorhalt des Diskants zum Baß auffassen kann. In den beiden folgenden Beispielen dagegen entsteht kein Zweifel über die

für den Vorhalt entscheidende Stimme: 

Im ersten Beispiel bezieht sich der Septvorhalt des Diskants auf das d des Tenors, mit dem die beiden anderen Stimmen konsonieren. Die beiden Gerüststimmen stehen eindeutig im Vordergrund des Geschehens. Im zweiten Beispiel bezieht sich der Septvorhalt des Alts auf das g des Basses. Die beiden Gerüststimmen Tenor und Diskant konsonieren miteinander, könnten jedoch auch auf das g des Basses bezogen werden (s. o.). In beiden Fällen müssen jedoch mit der Auflösung der Septynkopendissonanz alle Stimmen weiterschreiten, sonst würde ihr Auflösungston mit einer anderen Stimme dissonieren. (Dies gilt auch für folgende konnten der Subdominantsextakkord und der Dominantseptakkord als zwar dissonierende, aber doch brauchbare Vierklänge in das Klangrepertoire der europäisch-abendländischen Musik aufgenommen werden.

Es mögen noch einige Bemerkungen zu einzelnen Punkten folgen: Godfroy Keller, *Rules for Playing a Thorough Bass* (vgl. Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin² 1921, S. 448 f. — Punkt 4) bezeichnet B (= H), E und A als „sharp notes“. Er setzt also über A unser B voraus, und die Reihenfolge, in der er die Töne nennt, läßt wohl zugleich mit der erwähnten Tatsache darauf schließen, daß ihm Rameaus natürliche Tonleiter vorschwebt. Diese Leiter bzw. die Schwierigkeit des Schrittes von a nach h und umgekehrt ist in folgender Fassung der sogenannten C-dur-Tonleiter überwunden: c d e f i s g a h c b a g f e d c (steigend mit lydischer Quart und fallend mit dorischem —?— b). Bei der Imitation zeigt die tonale Beantwortung die Allmacht der ungleich geteilten Oktav: bleibt das Thema im Quartraum, so kann es real beantwortet werden, denn die Oktav enthält zwei gleiche Tetrachorde, andernfalls nicht. Die reale Beantwortung entspricht dem intervallischen Aufbau, wobei die Lage im Gesamttraum mitentscheidend ist; die tonale dem akkordischen mit der Oktav als entscheidendem Ausschnitt.

Es sei noch kurz auf die Studie von Edward E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley und Los Angeles 1961 eingegangen. Lowinsky betrachtet die herangezogenen Sätze als fertige Kompositionen. Tonalität (und auch „Atonalität“) entsteht

jedoch durch die beim Komponieren angewandte Methode. Die durch Dreiklang und Kadenz, und damit auch durch tonales Zentrum bestimmte, zunächst modale und später durch die beiden Tongeschlechter Dur und Moll bestimmte Tonalität entstand m. E. durch die beim Chansonsatz angewandte Methode des Komponierens (die auch bei bestimmten Motetten und in der frühen Instrumentalmusik zur Anwendung kam), nämlich der nach Stimmen. So lassen, abgesehen von denen aus Madrigalen, die meisten Beispiele bei Lowinsky noch durchaus einen zweistimmigen Gerüstsatz erkennen. In Beispiel 4 (S. 5) und 14 (S. 12) zeigen gerade die von Lowinsky besonders erwähnten Dissonanzen, welche Stimmen zusammengehören, obwohl in Beispiel 4 auch der Alt mit dem Diskant Klauseln bildet, und die Quart in den Gerüstsatz einbezogen ist. In Takt 2 bilden die Gerüststimmen Tenor und Diskant die durchaus konsonierende Sext, die beiden Füll- und Ergänzungsstimmen Baß und Alt aber unter sich die ebenso konsonierende Oktav. Die Dissonanz entsteht erst durch das Gegenüberstehen dieser beiden Konsonanzen. In Takt 8 konsonieren die beiden Gerüststimmen in der Quint, in zweiter Linie die klauselbildenden Stimmen Alt und Diskant in der Terz, und Baß und Tenor wiederum in der Quint. In Takt 6 von Beispiel 14 bezieht sich der bewegte Diskant und mit ihm zusammen der Alt auf das liegenbleibende c des Tenors, aber der Baß bildet mit halber Note die Durchgangsdissonanzen d. In Beispiel 40 (S. 52 f.) fallen einige Dissonanzen nur dadurch auf, daß der Ton der Gegenstimmen ständig wiederholt wird, statt liegen zu bleiben.

Wie innerhalb des Chansonsatzes die spätere Dur-Moll-Tonalität entstand, habe ich im oben genannten Aufsatz ausgeführt. Das Madrigal dagegen war, wie auch Lowinsky bemerkt, satztechnisch mehr der eigentlichen Motette verpflichtet.

Die alles nur als kleiner Ansatzpunkt an Probleme, bei denen sich die Musikwissenschaft noch mehr im Stadium des Vortrags von Meinungen als in wirklicher Diskussion befindet.

Ein hebräisches Zeugnis für den Aufenthalt Konrad Paumanns in Mantua (1470)

VON HANOCH AVENARY, TEL-AVIV

Es ist bekannt und quellenmäßig gut belegt, daß Konrad Paumann 1470 am Hofe des Markgrafen Ludovico III. Gonzaga in Mantua musizierte und große Ehren einheimste¹. Dort hörte auch der jüdische Gelehrte Johanan Aleman (etwa 1435 — nach 1504) Paumanns Orgelspiel. Sein kurzer, hebräisch geschriebener Bericht² ist interessant als ein persönliches Zeugnis für die Wirkung dieser Musik auf einen Zeitgenossen.

Johanan Aleman³ ergänzte in Florenz seine Kenntnisse des hebräischen Schrifttums durch das Studium der weltlichen Wissenschaften und der Philosophie. Er wirkte als Lehrer und Hausgelehrter in verschiedenen großen Häusern Toskanas. Sein besonderer Gönner war Giovanni Pico della Mirandola (1463—1494), dessen reges Interesse an der jüdischen Mystik und an der Musik bekannt ist⁴. Von 1470 bis gegen 1488 weilte Aleman in Mantua und schrieb dort an seinen Bibelkommentaren und einem philosophisch-ethischen Werk. Seine Bücher sind nur handschriftlich erhalten geblieben. Nur die Einleitung des Kommentars zum Hohelied (*Hesdek Schlomoh*) wurde, nebst einigen Zitaten aus seinen anderen Schriften, 1790 gedruckt⁵.

1 MGG X, Sp. 968—971.

2 Umberto Cassuto (*Gli Ebrei a Firenze nell' età del rinascimento*, Florenz 1918, S. 303) führt bereits die betr. Stelle an; sie ist bisher noch nicht mit Konrad Paumann in Verbindung gebracht worden.

3 *Encyclopaedia Judaica* II, Sp. 176—179.

4 Über beide Themen diskutierte Pico 1490 mit Reuchlin: I. Abrahams, *Pico della Mirandola*. Hebrew Union College Jubilee Volume, Cincinnati 1925, S. 317—331.

5 Jaakov Baruch, *Schaar haSedek*. Livorno 1790. Unveränderter Neudruck Halberstadt 1862.

Der Herausgeber geht in seiner Vorrede (Bl. 6b; ed. Halberstadt Bl. 4b) auf die Äußerungen des Johanan Aleman über die Vorzüge der Musik ein. Er zitiert allerdings nur den Schluß der betr. Ausführungen, denn der Autor „zog seine Furche lang“ (Ps. 129. 3), wo es um Musik geht. In dem wiedergegebenen Abschnitt bringt Aleman Beispiele für die begeisternde und reinigende Wirkung der Musik, die auch Alexander der Große kannte und für seinen Siegeszug auszunutzen verstand. Selbst die unvernünftigen Tiere werden durch Musik beruhigt und gezähmt, und Musikhören versenkte die olympischen Götter in hypnotischen Schlaf⁶. „*Sie ist das größte Wunder der Natur, da sie die Seele zu Taten anfeuert, und ein Zaubermittel, das den Geist gefangen nimmt ohne Wahl und Willen.*“

Danach kommt der Autor auf sein persönliches Erlebnis in Mantua zu sprechen; der Herausgeber Jaakov Baruch gibt es wieder: „*Der Autor bezeugte von sich selbst — es war in der Stadt Mantua: Als er in der Kammer des Grafen den Klang der Orgel hörte, welche der blinde Musiker aus Deutschland von großem Namen in der Tonkunst spielte, da war er einer Ohnmacht nahe, und es blieb ihm der Atem weg; das seelische Ergötzen an der Süße der Klänge überwältigte ihn.*“

Johanan Aleman, dem Florentiner, war das zeitgenössische Musikleben gewiß nicht fremd. Als Philosoph und Jünger der *musica theoretica* äußert er sich kritisch über das Verhalten gewisser praktischer Musiker: „*Wer die Harfe und Leier spielen und nach den Regeln des Gamut singen kann, wer jene Töne zusammensetzen versteht, um in den Nächten an den Fenstern und Toren Liebeslieder zu singen — der ist schon ein großer Musico ohne Gleichen im Lande.*“ Um so mehr muß uns die psycho-physische Reaktion des Gelehrten auf den koloristisch-ornamentalen Stil Paumanns (wie wir ihn kennen und kaum als „ergreifend“ bezeichnen würden) nachdenklich stimmen.

Musikdrucke von Ottaviano Petrucci in der Bibliothek des Franziskanerklosters Güssing (Burgenland)

VON HELLMUT FEDERHOFER, MAINZ

Aus den verdienstvollen Arbeiten Claudio Sartoris über Ottaviano Petrucci, den ältesten Drucker von Mensuralnoten, geht hervor, daß in Österreich bisher nur die Nationalbibliothek Wien als Fundort seiner Musikdrucke nachgewiesen werden kann¹. Nunmehr tritt als neuer Fundort die Bibliothek des Franziskanerklosters Güssing hinzu, deren wertvolle und insbesondere an Protestantica reiche Bestände während der letzten Jahre in mustergültiger Weise P. Theodor Tabernigg geordnet hat. Dieser vertraute mir im Zuge einer dort vorgenommenen Bestandsaufnahme älterer Musikalien die Identifizierung eines in dunkelbraunem blindgepreßtem Ledereinband (Querformat ca. 24,0 : 17,0 cm) des 16. Jahrhunderts eingebundenen Mensuralnotendruckes an. Dabei stellte sich heraus, daß der genannte Band neun gedruckte Tenorstimmhefte vereinigt, die durchwegs aus der Offizin Petruccis stammen. Leider müssen die drei diesem entsprechenden Bände mit den Stimmen für Superius, Altus und Bassus als verschollen betrachtet werden. Da den Tenorstimmheften weder Druckermarke noch Erscheinungsjahr beigegeben sind, war erst an Hand von Sartoris genauen bibliographischen Angaben deren Identifizierung und Zuweisung zu bekannten Petrucci-Drucken möglich.

⁶ Die Beispiele sind wörtlich, mit einigen Umstellungen und Erweiterungen, den *Sinnsprüchen der Philosophen* des J'udah al-Harisi (etwa 1170—1230) entnommen (Kap. 19, Abs. 7, 8, 10). Dieses Werk ist eine hebräische Fassung der arabischen *Apophthegmata Philosophorum* aus dem 9. Jahrh., die ihrerseits wohl auf hellenistische und syrische Quellen zurückgehen. Vgl. Werner-Sonne, *The philosophy and theory of music in Judeo-Arabic literature*, Hebrew Union College Annual Bd. 17, Cincinnati 1942/43, S. 513—532; 558—563.

¹ Claudio Sartori, *Bibliografia delle Opere Musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze, 1948; ders., *Nuove conclusive aggiunte alla „Bibliografia del Petrucci“*, in: *Collectanea Historiae Musicae* 1, Firenze, 1953, S. 175 ff.; ders., *Dizionario degli Editori Musicali Italiani*, Firenze, 1958, S. 117 ff.; ders., Artikel *Ottaviano Petrucci* in: *MGG X*, 1139 ff.

Anschließend werden die eruierten Drucke nach den bei Sartori angeführten Titeln und nach dessen Numerierung, jedoch in der Reihenfolge, wie sie in der neuaufgefundenen Quelle aneinandergebunden sind, angeführt.

- N. 51. *Missarum Josquin Liber secundus*. 1515.
 N. 48. *Missarum Josquin Liber tertius*. 1514.
 Es fehlt Blatt 12 (letztes Blatt).
 N. 13. *Misse Alexandri Agricole*. 1504.
 Es fehlt Blatt 14 (= ohne Noten).
 N. 9. *Joannes Ghiselin*. 1503.
 Es fehlt Bl. 2 (= Cc2).
 N. 28. *Misse henrici Izac*. 1506.
 Es fehlen Bl. 1 (= CcC), Bl. 7 (= DdD) und 9—10.
 N. 41. *Missarum diversorum auctorum liber primus*. 1508.
 N. 6. *Misse obrecht*. 1503.
 Es fehlen Bl. 4 (= D4), Bl. 5 und 14.
 N. 20. *Misse De orto*. 1505.
 Es fehlt Bl. 16 (= ohne Noten).
 N. 23. *Fragmenta Missarum*. 1505.
 Es fehlt das letzte Blatt (= 34).

Es fällt auf, daß der Band ausschließlich Messen enthält. Die Möglichkeit, daß diese in dem erst 1641 gegründeten Franziskanerkloster Güssing aufgeführt oder zum Zwecke einer Aufführung angeschafft worden wären, scheidet aus zeitlichen Gründen aus. Vielmehr kann es sich nur um eine spätere Erwerbung handeln. Nun weist Sartori den Bassus von vier Messendruckern Petruccis, nämlich N. 48, 51, 52, 55 in der bischöflichen Bibliothek zu Szombathely (Steinamanger) nach, das etwa 40 km von dem bis 1922 ebenfalls zu Ungarn gehörigen Güssing liegt. Obwohl die obigen Nummern nur zum Teil in der zu Güssing neu aufgefundenen Quelle begegnen, scheinen beide Funde darauf hinzudeuten, daß Petrucci-Drucke im österreichisch-ungarischen Grenzgebiet vermutlich noch vor der Reformation Verbreitung gefunden haben.

Ein beachtenswertes anonymes Gampen-Manuskript

VON KARL HEINZ PAULS, SOLINGEN-MERSCHIED

Die Bibliothèque Nationale Paris bewahrt unter dem Signum Vm⁷ 6297 ein 45 Seiten umfassendes Manuskript in Großfolio auf, das — offensichtlich nachträglich von anderer Seite hinzugefügt — den Titel trägt: „*Pièces de viole avec la basse continue*“. Das Wort „*Pièces*“ ist durchstrichen und wiederum von anderer Hand schlecht leserlich durch „*Sonates*“ ersetzt. Das Manuskript ist sorgfältig und fehlerfrei geschrieben, fast gemalt, es trägt den Stempel der Bibliothèque royale und stammt nach Ansicht der Bibliotheksleitung aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Es enthält 6 viersätzliche Sonaten bzw. Suiten, welche die Bezeichnung: „*Sonata prima, Sonata seconda*“ etc. tragen; lediglich die sechste Sonate ist dreisätzlich. Dynamische und Tempobezeichnungen sind französisch, an allen zweifelhaften oder schwierigen Stellen sind Strichbezeichnungen und Fingersätze eingetragen.

Auf den ersten Blick ist erkennbar, daß der Titel des Werkes irreführend ist. Es handelt sich nicht um „*Pièces*“, wie sie in Frankreich für die Gambe oder das Cembalo üblich waren und die ganz in der barocken Tradition wurzelten, sondern um wesentlich modernere Suiten, die der klassischen Sonate nahestehen. Neben Satzbezeichnungen, die der Barocksuite entnommen sind (*Corrente, Sarabanda, Giga*) finden sich modernere Bezeichnungen wie

z. B. *Largo*, *Andante*, *Cantabile*, *Presto* etc. Auch die Bezeichnung „*avec la basse continue*“ ist offensichtlich falsch. Das Manuskript ist in zwei zusammengehörigen Notensystemen als Spielpartitur geschrieben, wobei das obere System eine Solostimme und das untere System die Begleitung enthält. Die Begleitstimme enthält keinerlei Bezifferung; dagegen zeigt ihre ganze Faktur, daß sie für eine zweite Viola da Gamba bestimmt ist. Es handelt sich also um Sonaten für zwei Violen da Gamba allein ohne ein begleitendes Generalbaßinstrument. Dabei ist die Oberstimme ausgesprochen virtuos und verlangt ein hervorragendes technisches Können. Der unbekannte Komponist muß mit den Spielmöglichkeiten der Gambe durchaus vertraut gewesen sein. Der Tonumfang der Stücke verlangt für beide Gamben die in Frankreich im 18. Jahrhundert übliche siebenstimmige Viola da Gamba mit Kontra-A als tiefste Saite. Beide Stimmen sind in dem für die Gambe allgemein üblichen Alt- und Baßschlüssel geschrieben. Die Strichbezeichnungen sind der Gambe eigentümlich (Aufstrich auf dem guten Takteil). Jede der Sonaten enthält in beiden Stimmen Akkorde, die auf keinem anderen Streichinstrument als auf der Gambe ausführbar sind.

Das Bemerkenswerte an den Sonaten ist nun die Tatsache, daß es sich um ungewöhnlich schöne und musikalisch wertvolle Kompositionen handelt, die mitten aus der Wiener Klassik zu stammen scheinen. Ihr Stil ist in der gesamten übrigen Musik für Viola da Gamba nirgends anzutreffen. Man glaubt auf Schritt und Tritt Mozart zu hören. Der zweite Satz der fünften Sonate enthält das Thema des dritten Satzes des d-moll-Klavier-Konzerts von Mozart fast genau in g-moll. Die langsamen Sätze sind von einer Schönheit, wie sie sonst nur in Mozarts Streichquintetten anzutreffen ist. Wer mag der Komponist dieser wertvollen Sonaten mit ihrer für die Zeit ungewöhnlichen Besetzung sein?

Es scheint aus stilistischen Gründen ausgeschlossen, daß ein französischer Gambist der Komponist sein könnte. Selbst die spätesten französischen Gambisten wie Roland Marais und Forquerai le fils sind aus der Piëcenverfertigung nicht herausgekommen, während ihre Umwelt sich längst anderen Form- und Schönheitsidealen zugewandt hatte. Ihnen ist zwar die technische Perfektion zuzutrauen, mit der in diesen Sonaten für die Gambe geschrieben wurde, niemals aber der musikalische Gehalt der Werke. Der Deutsche Ernst Christian Hesse scheidet aus zeitlichen und stilistischen Gründen aus, obwohl er einige Zeit in Paris war und zahlreiche Kompositionen von ihm verschollen sind. An Karl Friedrich Abel wäre schon eher zu denken; mit Johann Christian Bach könnten die Werke nach Paris gelangt sein. Aber auch hier vermag ich mich nicht dazu durchzuringen, ihm die Sonaten zuzuschreiben. Zwar hat er die technische Virtuosität auf der Gambe besessen; und seine Sinfonien und Kammermusikwerke enthalten durchaus genug, was an Mozart erinnert. Seine Gambenkompositionen dagegen sind alle, soweit sie bis heute bekannt sind, schlicht und ohne sonderlichen Einfallsreichtum. Selbst die virtuoson Suitensätze für eine Gambe allein, die heute in der Drexel Collection der New York Public Library aufbewahrt werden, erreichen bei weitem nicht das Niveau der hier beschriebenen Gambenwerke. Auch eine Äußerlichkeit spricht gegen Abel: er schrieb seine Gambenkompositionen im Violinschlüssel. Der Wiener Klassik sind einige schöne Trios für Viola da Gamba mit Violine bzw. Viola und Violoncello von Andreas Lidl zuzurechnen, die gleichfalls in Paris aufbewahrt werden. Doch Lidls Schreibweise ist anders als die hier vertretene; sein Stil hat nicht die Tiefe, seine Harmonik nicht die Kühnheit und den Einfallsreichtum dieser Gambensonaten. Ähnliches gilt für Karl Stamitz. Und wie erklärt sich die Übereinstimmung mit Mozartschen Themen? Der Gedanke, daß Mozart selbst der Komponist gewesen sein könnte, erscheint mir bei dem hohen Stand der Mozart-Forschung zu abwegig, obwohl Sonaten für Violoncello (kann das nicht eine Instrumenten-Verwechslung sein?) von ihm verlorengegangen sind.

Dieser Bericht möge für Kenner der Epoche eine Anregung sein, sich mit den Sonaten zu beschäftigen, deren Incipits auf den folgenden Seiten wiedergegeben sind.

Sonata Prima

(Satz 1-3 ohne Satzbezeichnung)

Allegro

Sonata Seconda

Andante

Corrente

Sarabande

Musical score for Sarabande, 3/4 time signature. The piece is written in a key with one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes.

Giga

Musical score for Giga, 6/8 time signature. The piece is in a key with two sharps (D major). The right hand has a fast, rhythmic melody with slurs. The left hand has a simple accompaniment with eighth notes and rests.

Sonata Terza

Andante

Musical score for Sonata Terza, Andante, 3/4 time signature. The piece is in a key with two flats (B-flat major). The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a simple accompaniment with chords and single notes.

Presto

Musical score for Presto, 6/8 time signature. The piece is in a key with one flat (F major). The right hand has a fast, rhythmic melody with slurs and a fermata. The left hand has a simple accompaniment with chords and single notes.

Andante

Musical score for Andante, 2/4 time signature. The piece is in a key with two flats (B-flat major). The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a simple accompaniment with chords and single notes.

Cantabile (Thema mit 4 Variationen)

Musical score for Cantabile (Thema mit 4 Variationen), 3/4 time signature. The piece is in a key with two flats (B-flat major). The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a simple accompaniment with chords and single notes.

Sonata Quarta

Andante

Musical score for the first movement of Sonata Quarta, marked *Andante*. The score is in 2/4 time and D major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a simple accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

Allegro

Musical score for the second movement of Sonata Quarta, marked *Allegro*. The score is in 2/4 time and D major. The right hand has a rhythmic pattern of eighth-note chords, and the left hand has a simple accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

Aria

Musical score for the third movement of Sonata Quarta, marked *Aria*. The score is in 3/4 time and D major. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a simple accompaniment.

Allegro

Musical score for the fourth movement of Sonata Quarta, marked *Allegro*. The score is in 3/8 time and D major. The right hand has a rhythmic pattern of eighth-note chords, and the left hand has a simple accompaniment.

Sonata Quinta

Largo

Musical score for the first movement of Sonata Quinta, marked *Largo*. The score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a simple accompaniment.

Allegro

Musical score for the second movement of Sonata Quinta, marked *Allegro*. The score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand has a rhythmic pattern of eighth-note chords, and the left hand has a simple accompaniment. A dynamic marking of *+* (crescendo) is present in the second measure.

Largo

Giga

Sonata Sesta
Allegro

Aria

Cantabile

(es folgen 5 Variationen)

In Klammern stehende Zeichen wurden hinzugefügt.

- anstatt □ steht im Original : t. (tirez)
- anstatt v steht im Original : p. (poussez)
- anstatt *p* steht im Original : *p*:
- anstatt *f* steht im Original : *f*:

Vorläufiger Bericht über das Igor-Lied

VON YURY ARBATSKY, NEW YORK

Das *Slovo o polku Igorevĕ* (Rede vom Feldzug Igors) — im folgenden einfach Igor-Lied genannt — ist das bekannteste Denkmal der altrussischen Literatur. André Mazon hat mit seiner Theorie über die Unechtheit dieses Liedes bei manchen Slawisten Anerkennung gefunden; er hat jedoch bisher keine stichhaltigen Beweise für seine Ansichten erbracht. Auf eine ausführliche Auseinandersetzung muß ich leider verzichten; ich verweise aber auf die einschlägigen Werke Dmitrij Tschizewskijs¹.

Zunächst sei folgendes festgestellt: 1. das Igor-Lied ist zweifellos am Ende des 12. Jahrhunderts entstanden; 2. seine Urniederschrift wurde niemals gefunden; 3. in der Handschrift, die am Ende des 18. Jahrhunderts entdeckt wurde, könnten gewisse Stellen durch die Abschreiber zwischen dem erwähnten Zeitpunkt und dem 16. oder 17. Jahrhundert entstellt sein; 4. die gefundene Handschrift wurde gleich abgeschrieben und gedruckt; 5. die Herausgeber dieser Handschrift könnten sie falsch gelesen haben; 6. die Handschrift selbst verbrannte während der napoleonischen Besetzung Moskaus.

So sind in der Abschrift des 18. Jahrhunderts und in dem ersten Druck des Igor-Liedes zahlreiche dunkle Stellen vorhanden; auf einige von ihnen möchte ich hier bis zu einem gewissen Grade eingehen². Bevor ich aber an das Problem selbst herantreten kann, einige Worte über das Verhältnis von Philologie und Musikwissenschaft. Curt Sachs³ hat gesagt: "*Plutarch's unobjectionable statement that owing to certain mechanical devices some musicians were able to play twelve tonalities on five strings was boldly corrected to seven strings by Burette, to nine strings by Ulrici, and to four tonalities on eleven strings by Reinach! Not all philologists, including philologizing musicologists, were sufficiently aware that words weigh little unless one knows their meaning.*"

Der letzte Satz dieses Zitates betrifft nicht nur die Altphilologie, sondern auch die sogenannten Verbesserungen des Igor-Liedes. Denn solche Verbesserungen trachtet man nur linguistisch zu begründen, ohne der altslawischen Symbolik Aufmerksamkeit zu schenken.

Im Jahre 1961⁴ habe ich bereits hervorgehoben, daß die linguistischen Gesetzmäßigkeiten, die man heutzutage so gern als unbedingte Beweismittel ansehen möchte, in den Sprachen der Volksliteratur öfters irreführend sind⁵. Was aber die altslawische Symbolik anbetrifft, so ist sie der Wissenschaft so gut wie unbekannt. In Kenntnis dieser Symbolik bin ich nur dadurch gesetzt worden, daß ich während meiner Balkan-Forschungen (1933—1942) die volkhafte Ausbildung so lange genossen hatte, bis ich in der esoterischen Genossenschaft von Rotu⁶ eine hohe Weihe errang⁷.

Noch einmal möchte ich Sachs⁸ zitieren: „*Is it really admissible to interpret the numberless dark passages in Greek authors with the conceptions of modern European music? — Or is it not more logical and promising to ask for information where tradition is still alive?*“

¹ Vgl. z. B. seine *Geschichte der altrussischen Literatur im 11., 12. und 13. Jahrhundert*, Frankfurt 1948, S. 328—367.

² In dem vorliegenden Bericht lege ich das Ergebnis meiner Forschungen vor, ohne die vorangehenden Arbeiten aufzuzeigen und ohne das zugrunde liegende Problem mit der übergroßen Fülle des Materials zu belasten. Das sei denjenigen vorbehalten, die die Richtigkeit des von mir eingeschlagenen Weges erkennen und die das zur Diskussion stehende Problem in seiner Tiefe und Breite zu würdigen wissen.

³ *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, New York 1943, S. 201.

⁴ Während einer Zusammenkunft der *Modern Language Association of America*.

⁵ Vgl. meine Artikel *Humanitas heroica*, *Novyj žurnal*, XX (1961), Nr. 64, S. 287—291 und *Traits of Humanitas heroica in the Extreme North of the USSR*, *Slavic and East-European Studies VII* (1962), 1—2, S. 93—97.

⁶ Vgl. George Vernadsky, *The Origins of Russia*, Oxford 1959, S. 132, 235, 312—314, 322.

⁷ Vgl. Alexander Myrsky, *Radiation of Ancient Cultures*, *Südost-Forschungen XV* (1956), S. 554.

⁸ A. a. O., S. 202.

Die Tradition der altslawischen Symbolik ist immer noch intakt — in der Genossenschaft von *Rotu*. Durch diese Symbolik, die der Wissenschaft so gut wie unbekannt ist, werden zahlreiche Stellen des Igor-Liedes dunkel gemacht.

Auf dem Gebiet der Verbreitung der russischen Sprache ist diese Symbolik in Vergessenheit geraten. Ihr Zweck ist es, den verborgenen Sinn den Wissenden zu enthüllen, vor den Uneingeweihten aber zu verbergen. Im Allgemeinen besteht sie aus gewissen sprachlichen Formeln, die — falls der verborgene Sinn dieser Symbolik nicht entschwinden soll — auf keinen Fall „verbessert“ werden dürfen. Andererseits können diese Formeln aus dem Werk entfernt werden, ohne daß der Sinn seines eigentlichen Textes auf irgendeine Weise beeinflusst wird.

Man betrachte die folgenden Formeln:

- A reč usobice
 B reč prvih vremena
 C реч пѣрвыхъ времѣн усобице
 D či li vospevati bilo
 E ЧИЛИ ВЪСПѢТИ БЫЛО

Die Formeln A und B sind der Tradition von *Rotu* entnommen. Die Formel A weist darauf hin, daß eine Tonreihe gebraucht werden muß, in der drei Bestandtöne je eine selbständige epische Funktion haben, so wie es der Wissenschaft bereits bekannt ist⁹. Die Formel B bestimmt die Tonreihe, die bereits beschrieben wurde¹⁰:

$$c \quad d \quad e \quad s \quad e \quad f \\ 159 \quad 77 \quad 109 \quad 143 = 488 \text{ cents.}$$

Die Formel C ist am Anfang des Igor-Liedes¹¹ zu finden, und es mag scheinen, als ob sie aus den Formeln A und B zusammengesetzt wäre — ein reiner Zufall, würde man vorsichtshalber meinen. Gewiß ist die größte Vorsicht hier am Platze, denn in der Tradition von *Rotu* würde das Erscheinen der Formeln A und B noch gar nichts besagen; sie könnten ja lediglich dazu verwendet werden, damit der Ungebildete oder Halbgebildete verwirrt wird. Und auf dem Gebiet der altslawischen Symbolik sind solche Fälle durchaus nicht selten; das entspricht ja, wie schon hervorgehoben, ihrem Sinn und Zweck. Damit also jegliche Unsicherheit hier schwinden würde, müßten die Formeln A und B im weiteren Verlauf des Textes durch die Formel D bestätigt werden, die in der Überlieferung von *Rotu* den Namen *potvrda* („Bekräftigung“) trägt und die auch im Igor-Lied als die Formel E¹² erscheint. Außer der schon erwähnten ist eine weitere Funktion der Formel D, den Vortragenden darauf aufmerksam zu machen, daß er bis zum Ende des Textes an die Bedingungen der Formeln A und B unbedingt gebunden ist.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß der Vortrag des Igor-Liedes dieselbe Tonreihe verlangte, die in dem Gebrauch des 1937 verstorbenen montenegrinischen Guslaren Tanasije Vučić war. Gerhard Gesemann¹³ hat seine Darbietungen in das Lautarchiv der Berliner Universität aufgenommen; sein Musiksystem wurde in der noch immer unüberholten Arbeit von Gustav Becking¹⁴ beschrieben.

⁹ Vgl. Gustav Becking, *Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos*, Archives Néerlandaises de Phonetique Experimentale, Amsterdam 1933, S. 146–148.

¹⁰ Ebenda, S. 146.

¹¹ Roman Jakobson et al., *La geste du prince Igor*, New York, 1948, Vers 4 — „verbessert“ auf solche Weise, daß keiner der Eingeweihten diese Formel erkennen würde.

¹² Ebenda, Vers 17.

¹³ Vgl. die ausgezeichnete Charakteristik von T. Vučić in G. Gesemann, *Heroische Lebensform*, Berlin 1943, S. 33 ff.

¹⁴ A. a. O., S. 144–153.

Die Autoren der Fuge Nr. 23 in Lüneburg KN 208¹ und der Fantasia Ut sol fa mi in Lübbenau, Ms. Lynar A¹

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Band XIV der Reihe Musica Britannica (John Bull, Keyboard Music I, London 1960) enthält als Nr. 32 ein „*God save the king*“ von 1616. Das Datum entstammt Kitchiner (s. u.). In der „*List of sources and abbreviations*“ (S. 159) und S. 166 unter Nr. 32 nennt Thurston Dart das Ms. Lynar A¹ als eine der Quellen des Stückes. Es erscheint dort als „*Fantasia Ut sol fa mi*“ von „*Joan Pieters*“, von wo aus es Seiffert bekanntlich in die Gesamtausgabe von Sweelinck, Amsterdam 1943 als Nr. 12 aufgenommen hat. Es befand sich ferner ein zweites Mal in Messaus's Sammlungen, deren einen, das Stück betreffenden Band Pepusch als Ms. 18, Bd. I, nach ihm William Kitchiner und Richard Clark besaßen und der heute verschollen ist¹. William Kitchiner, *The loyal and national songs of England*, London 1823 bringt aus dieser Sammlung eine Übertragung eines Stückes von Edward Jones unter Bulls Namen mit dem Titel „*God save the king*“ und dem Datum 1616 (vgl. S. 166, Nr. 32). Kitchiner und Ms. Lynar A¹ sind heute also die beiden einzigen Quellen, die jede einen anderen Autor nennen. Welcher Quellenwert den Bänden des Messaus zukam, ist von Dart ausdrücklich manifestiert. In der Einleitung S. XIII spricht er mit den übrigen Editoren Steele and Cameron von den nicht immer untrüglichen Autorangaben von Messaus; ebensowohl zu Beginn der *Editorial Method* S. XV und S. 159 unter *Me* heißt es nachdrücklich, daß „*all its (Messaus's) ascriptions must be treated with reserve*“, da sie „*without much discrimination*“ gemacht und die Sammlungen nach „*loose papers or books in Bulls possessions*“ nach seinem Tod zusammengestellt sind. Das wird auch das Datum 1616 bei Kitchiner betreffen.

Dennoch muß die Aufnahme des Stückes in die Ausgabe von Bulls Klavierwerken, und zwar in der von Jones überlieferten Gestalt, voraussetzen, daß Dart es am ehesten Bull zuspricht. Das Auftreten des Stückes in Lynar A¹ erklärt Dart sich so, daß Bull seinem Freunde Sweelinck eine Kopie geschickt habe, was unbedingt wahrscheinlich sein könnte, und daß es so, unter dessen Namen, in diese Hs. geraten sei. Der im Vergleich mit der Lynar-Fassung andere Schluß und die sonstigen, geringfügigen Divergenzen (vgl. S. 167) kämen nach seiner Auffassung auf das Konto Sweelincks, der vielleicht nur eine defekte Kopie besessen habe. Wir meinen, sofern die Quellenlage das Werk eindeutig Bull zusprechen darf, sie gingen eher zu Lasten des Intavolators von Lynar A¹, der den Schluß parodiert haben oder seinerseits nur eine unvollständige Quelle gehabt haben kann. Könnte aber nicht ebensowohl Sweelinck seinem Freunde Bull das Stück überlassen haben, das dann unter Bulls Namen mit parodiertem Schluß in die Sammlung des Messaus geriet, so daß dann die Lynar-Fassung vielleicht doch die originale Sweelinck-Fassung darstellte? Da Bull sich schon 1613 in Holland befand, wäre das datenmäßig möglich. Seltsam bliebe allerdings der Titel. Stimmt Darts Zuweisung, dann werden die Autorangaben in Lynar A¹, besonders bei den Sweelinck zugesprochenen Stücken, erneut fragwürdig und Schiernings² Vermutung, die die norddeutsche Herkunft von Lynar A¹ bezweifelt, und die Hs. in die nähere Umgebung Sweelincks rücken möchte, gewinnt an weiterer Wahrscheinlichkeit. Wir wollen aber auch Bulls Beziehungen zum Wolfenbüttler Hof gedenken — er hat dem Herzog und der Herzogin von Braunschweig Stücke gewidmet³ — so daß das Paar seinerseits das Werk gekannt und für seine Verbreitung gesorgt haben könnte. Dart stellt zur Diskussion⁴, daß das Werk am 16. Juli 1607 zum Fest des Kaufmanns Taylor für James I. gespielt worden sei. Dann müßte

¹ Vgl. Musica Britannica, Bd. XIV, S. 159 unter *Me*; S. 160 unter *Ki*; S. 166, Nr. 32.

² Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, XII, Kassel, 1961, S. 79.

³ Musica Britannica, a. a. O., *Calender of the life of John Bull*, S. XXIII, unter 1601.

⁴ S. 2 unter 1607.

es also jedenfalls vor 1616 geschrieben sein. Leider kommt nicht zur Sprache, was dieses sehr unverbindliche und zeitgemäße Thema, das ohne weiteres Zeitgut sein könnte, für James I. bedeutet haben mag; denn der Titel wie die Satzanlage, die das Thema vielleicht nicht zufällig immer wieder in der Oberstimme wiederholt, bzw. diesen Satztyp wählt, legt nahe, daß es sich um ein Lieblingsmotiv des Königs, aus einem Lied, einem Tanz oder einem Stück gehandelt haben könnte, das vom Autor genutzt worden sei.

Das zu eruieren wäre doppelt wichtig, da das Thema ein weiteres Mal in der Fuga Nr. 23 in Lüneburg KN 208¹ (vgl. Das Erbe deutscher Musik, Bd. 36) benutzt ist⁵, und zwar nicht variativ-dekorativ wie dort, sondern fugisch. Schon Schierning⁶ betont die Verschiedenheit der Stücke in Lynar A¹ und KN 208¹ und beider gemeinsamen Schluß, der also in der englischen Quelle anders lautet. Gerade dieser gemeinsame Schluß spricht für enge Bezugnahme zwischen Lynar A¹ und Lüneburg KN 208¹ und nähert beide Hss. wieder einander. Schierning vermutet, der Komponist der Fuge habe die Fantasie, also „*God save the king*“ in der Lynar-Fassung oder eine Variante davon (vielleicht die Fassung des Messaus?) gekannt.

Stimmt Darts Hypothese, daß Bull Sweelinck das Stück vermittelt habe, dann würde zugleich Seifferts Zuweisung der Fuge an Sweelinck^{6a} wieder an Wahrscheinlichkeit gewinnen, und man dürfte zugleich vermuten, Sweelinck habe das Thema von Bull übernommen und vielleicht als eine Art Widmungsstück für ihn geschrieben. Dagegen spricht aber der gemeinsame Schluß von Lynar A¹ und Lüneburg KN 208¹, denn Sweelinck hätte doch wohl nicht den Schluß einer Abschrift verwandt, sofern man nicht wieder annehmen muß, hier habe der Intavolator von KN wie dort von Lynar eingegriffen. Andererseits betont Schierning⁷ die geringe Verbreitung der Virginalisten auf dem Festland, und ist die Gemeinsamkeit der Schlüsse im Ms. Lynar und KN 208¹ nach den neuen Gegebenheiten bedeutsam. Also kann der Autor der Fuge ebensowohl das Thema und den Schluß des Stückes nur aus Lynar kennen und würde damit weiterhin anonym bleiben müssen. Das beeinträchtigt nun aber wieder Schiernings Annahme, Lynar A¹ gehöre in die Nähe Sweelincks, und die Tabulatur sei vielleicht überhaupt niederländischer Herkunft, da gerade niederländisch-virginalistische Typen in der Lüneburger Hs. fehlen. Und damit erhöhe sich zusätzlich die Frage, ob die Virginalisten in Norddeutschland nicht doch bekannter waren, als es scheint. Bezeichnenderweise enthält Lynar A¹ ja auch Werke, die mit Peter Philips und Peter Cornet signiert sind, die um 1613 neben Bull am Hof des Brüsseler Erzherzogs wirkten⁸. Man sieht erneut, welche Probleme das Auftauchen auch nur einer weiteren Quelle zu einem einzelnen Stück aufwirft, und wie groß die Fragwürdigkeit von Gesamtausgaben und Sammelausgaben einzelner Meister geworden ist. Sie scheint für Werke in ausländischen Tabulaturen nicht geringer zu sein als für deutsche, was der gesamte kritische Apparat der Editoren des Bandes der Musica Britannica klar erkennen läßt. Mit einem „*conflated text*“, der vom Herausgeber selbst als „*inconclusive and occasionally inconsistent*“ bezeichnet wird⁹ scheint uns wenig gewonnen. Auch hier wird in Erwägung gezogen werden müssen, was wir in unserem Aufsatz in der „*Musikforschung*“ XV, 1962, S. 364 anrührten.

Ein Irrtum sei uns zu bereinigen noch erlaubt. Dart hält Lynar A¹¹⁰ (so noch in Musica Britannica Bd. XX, 1962!) noch für ein Autograph Weckmanns und nennt als Entstehungsjahr gar 1630 — offenbar verlesen. Seiffert vermerkt auf der Hs. 1637. Das ist mit Schierning¹¹ nun endgültig abzulehnen, schon da ja Weckmann zu diesem Zeitpunkt (d. h. 1630) 11 Jahre alt (!) gewesen wäre und niemals über solch ausgeschriebene Handschrift verfügt hätte. Das Datum 1637 scheint von Seiffert übrigens ganz willkürlich der Tatsache entnommen zu sein, daß Weckmann 1637 mit einem Stipendium nach Hamburg ging.

⁵ Den Hinweis auf die Übereinstimmung des Themas mit dem von „*God save the king*“, verdanke ich Dr. W. Haacke, Wiesbaden. Schierning, a. a. O., kennt diese Quelle noch nicht.

⁶ a. a. O., S. 75. ^{6a} Vgl. Das Erbe deutscher Musik, Bd. 36, S. 107, Nr. 23. ⁷ a. a. O., S. 76. ⁸ Musica Britannica, a. a. O., S. XXIV unter 1613. ⁹ Musica Britannica, a. a. O., S. XV. ¹⁰ a. a. O., List of sources and abbreviations, S. 159. ¹¹ a. a. O., S. 78.

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß Kassel 1962 (30. September bis 4. Oktober)

VON JÜRGEN EPELSHEIM UND HANS SCHMID, MÜNCHEN

An den Anfang dieses Berichtes möchten wir eine Feststellung setzen, die der nunmehrige Ehrenpräsident der den Kongreß veranstaltenden Gesellschaft für Musikforschung, Friedrich Blume, bei deren Mitgliederversammlung traf. Er sagte — wenn wir hier nicht wörtlich zitieren, so hoffen wir doch, den Sinn richtig wiederzugeben —, das besondere und erfreuliche Merkmal der soeben zu Ende gehenden Kasseler Tage sei wohl darin zu sehen, daß sie erstmals wesentlich von der jüngeren Generation mitgetragen wurden und ihr Gesicht und Gewicht nicht mehr allein durch die Beteiligung der älteren und bereits in vielen Kongressen bewährten Kollegen erhielten. So mag es ganz entsprechend sein, daß der Bericht über den Kongreß nun ebenfalls zwei Angehörigen dieser jüngeren Generation zufiel, wobei der Umstand, daß sich zwei Berichterstatter zu Wort melden, damit erklärt werden möge, daß bei der Vielfalt der Kongreßveranstaltungen kaum ein einzelner — zumal, wenn er an die Möglichkeit, als Berichterstatter herangezogen zu werden, überhaupt nicht dachte — auch nur annähernd alle besuchen und somit aus eigener Anschauung hätte berichten können. Allerdings sehen wir die Aufgabe eines Kongreßberichtes keineswegs in der aus räumlichen Gründen sowieso unmöglichen Anführung aller Einzelheiten — darüber informierte ja bereits das den Mitgliedern der Gesellschaft zugegangene Kongreßprogramm — oder in der Inhaltsangabe und Beurteilung von Referaten, über die sich jeder nach dem Druck des Kongreßberichtes selbst ein genaues Bild machen kann. Es soll vielmehr versucht werden, einen möglichst umfassenden Überblick über den Gesamtverlauf zu bieten, und wenn wir uns dabei gelegentlich erlauben, auch Anregungen für die Gestaltung zukünftiger Kongresse zu geben, so möge dies keineswegs als Kritik an der nun ja schon geradezu gewohnt guten, nahezu reibungslos funktionierenden Organisation der Veranstaltungen der Gesellschaft für Musikforschung aufgefaßt werden, sondern als Versuch, die in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts so bewährte Form musikwissenschaftlicher Tagungen den sich mit den allgemeinen Zeitläufen und auch mit dem zunehmenden Alter unseres Faches ändernden Anforderungen noch mehr anzupassen, als dies durch die bisherigen Neuerungen in der Kongreßgestaltung — man denke z. B. an die Arbeitsgruppen oder an die Herausstellung einiger Hauptthemen — bereits gelungen ist.

Doch nun zur Sache selbst: Der Kongreß begann wie üblich mit einem zwanglosen Begrüßungsabend, einer der so wertvollen, aber auf den meisten Tagungen — vielleicht, weil vor allem gegenüber Außenstehenden wenig programmrepräsentativ — neben den kurzen Essenszeiten viel zu wenig gebotenen Gelegenheiten zu persönlichem Kennenlernen und Ausprechen. Gerade die Zwanglosigkeit und die Möglichkeit der völlig freien, durch keine Diskussionsmeldung oder langfristige Voranmeldung festgelegten Zirkelbildung kommt nicht nur den menschlichen Kontakten, sondern insbesondere der Forschungsarbeit oft mehr als manche andere Kongreßveranstaltung zugute. Leider brachte der Begrüßungsabend auch die große Enttäuschung dieses Kongresses: Es wurde bekannt, daß die Mitglieder der Gesellschaft aus der DDR und fast alle aus Osteuropa erwarteten Kongreßgäste nicht anwesend sein würden. Zwar war der Kongreß mit über 400 in- und ausländischen Teilnehmern auch nach diesem Ausfall noch höchst zahlreich besucht, aber er war doch nicht mehr im erhofften Sinne international.

Die vier Arbeitstage — Montag bis Donnerstag — brachten eine Reihe größerer Vorträge und zahlreiche — meist in drei parallellaufende Sitzungen und eine teilweise ebenfalls gleichzeitig tagende Arbeitsgruppe aufgeteilt — Referate. Dabei war den beiden Generalthemen („Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund“ und „Die Musik von 1830 bis

1914“) jeweils ein ganzer Tag gewidmet, an dem lediglich in den späten Nachmittagsstunden je eine Arbeitsgruppe (I: „*Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers*“. III: „*Historische Musiktheorie*“) hinzukam. Im Gegensatz zu Generalthema I, bei dessen Behandlung am Vormittag der gesamte Problemkreis in zwei Hauptreferaten und einer anschließenden Diskussion zu erfassen versucht wurde und der Nachmittag Einzeldarstellungen vorbehalten blieb, wurden bei Generalthema II fortlaufend nach Ländern aufgegliederte Überblicke über die Musik einzelner Nationen gegeben. Dabei fiel es dem Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung sozusagen als dem Gastgeber zu, die deutsche Musik dieses Zeitraumes in einem repräsentativen öffentlichen Vortrag zu behandeln, den er dazu benützte, über die Aufstellung des Geschehens hinaus das mit dem Begriff Romantik doch nur sehr mangelhaft erfaßte Gemeinsame in der Musik dieses Zeitraumes zur Darstellung zu bringen. Im übrigen gewann die Behandlung dieses Generalthemas dadurch sehr an Interesse, daß es gelungen war, für die verschiedenen Vorträge jeweils Experten der betreffenden Länder zu gewinnen.

In den freien Forschungsberichten, die die meisten Zusammenkünfte erforderten (insgesamt zehn Vor- und Nachmittage), blieb kaum ein Gebiet der Musikwissenschaft unberührt. Das Hauptgewicht lag — wie bei einem allgemeinen Kongreß kaum anders zu erwarten — auf der Musik des Zeitraumes von 1450 bis 1914, dem, in drei Zeitabschnitte weiter unterteilt, sechs Sitzungen gewidmet waren.

Ein begrüßenswertes Vorhaben war es, neben den beiden durch eine Reihe von Haupt- und Einzelreferaten von allen Seiten beleuchteten Generalthemen einige besonders interessierende Fragenkomplexe in sogenannten Arbeitsgruppen zu eingehender Diskussion zu stellen (neben den oben bereits genannten II: „*Musikdokumentation*“ und III: „*Strukturprobleme der Musik von heute*“). Diese Absicht wurde dadurch besonders unterstrichen, daß die Referenten dieser Arbeitsgruppen für die ganze Dauer der Sitzung und nicht nur für ihren persönlichen Vortrag zur Verfügung standen. Dabei zeigte es sich deutlich, daß vor allem die Behandlung eng umrissener, aber vielschichtiger Probleme einer Diskussion förderlich ist. Des weiteren könnte es der Diskussion nützen, wenn man den Teilnehmern an einer solchen Arbeitsgruppe die vorgesehenen Referate einige Zeit vorher zugänglich machen würde.

Allerdings wäre dieser Weg — wie ja gelegentlich schon versucht wurde — auch für alle anderen Referate eines Kongresses zu erwägen, würde jedoch zu einer Umgestaltung, voraussichtlich aber Belebung des herkömmlichen Kongreßverlaufes führen: Könnte man die Referate schon vor Tagungsbeginn veröffentlichen — selbstverständlich mit der Auflage, persönlich für eine Diskussion zur Verfügung zu stehen —, so könnte man auf die Verlesung all der Referate verzichten, bei denen sich auf Grund ihrer Themenstellung oder Ausführung eine Diskussion erübrigt. (Die Möglichkeit, bekannte Persönlichkeiten für einige Hauptvorträge zu gewinnen, und das Recht des jeweiligen Präsidenten, sich mit einem Thema eigener Wahl an die Kongreßteilnehmer zu wenden, brauchte deshalb nicht beschnitten zu werden.) Bei allen anderen Referaten aber könnte — eventuell nach einer kurzen, das Gedächtnis stützenden Zusammenfassung — sofort zur Diskussion übergegangen werden. Jeder Interessent hätte dann die Möglichkeit, sich schon vorher unter Benützung aller ihm verfügbaren Hilfsmittel vorzubereiten, was sicher manchen Vorteil hätte. Diesmal hatte man hingegen verschiedentlich den Eindruck, daß manche Wortmeldung unterblieb, weil die hinlängliche Begründung der eigenen Bedenken und Einwände dem wohlvorbereiteten Referenten gegenüber aus dem Stegreif selten mit genügender Sicherheit erfolgen kann. So schweigen oft die, die etwas zu sagen hätten, während andere — es gab und wird sie auch in Zukunft auf jedem Kongreß geben — lediglich um des Redens willen sich zu Wort melden. Anregende Diskussionen entzündeten sich hingegen überall dort, wo sich einer der Zuhörer mit dem gleichen Spezialgebiet schon selbst beschäftigt hatte, oder wenn ein wirklich brennendes und allgemein interessierendes Problem angeschnitten wurde. Dann wiederum reichte zumeist die Zeit nicht aus, um diese Diskussion weiter als bis zum Abgrenzen der verschiedenen An-

sichten gedeihen zu lassen. Die angeregte Vorwegnahme der eigentlichen Referate würde sicher den erwünschten Zeitgewinn bringen und gleichzeitig wohl auch die Aufspaltung der Kongresse in eine immer größere Zahl von Parallelsitzungen vermindern. Da diese in Kassel außerdem auf verschiedene, wenn auch nicht sehr weit voneinander entfernte Gebäude verteilt waren, war das Hinüberwechseln von einer Sitzung zur anderen nicht immer in dem Maße möglich, um an verschiedenen Arbeitsgebieten ohne weiteres gleichen Anteil nehmen zu können, was andererseits besonders erstrebenswert ist, weil die Musikwissenschaft zum Glück noch nicht so sehr in einzelne Spezialgebiete auseinandergefallen ist, daß das Interesse der Tagungsteilnehmer nicht mehr über die einzelnen Sitzungsthemen hinausreichen würde. Doch war bei der Fülle der Referatsanmeldungen — die unvorhergesehene Entlastung durch den Ausfall einiger Referenten war zeitlich kaum wahrnehmbar — eine andere Lösung innerhalb des ja schon erhebliche Zeit vor Kongreßbeginn festzuliegenden Rahmens nicht möglich. Daß trotz der großen Zahl der Referenten und Zuhörer alles in einer höchst erfreulichen Atmosphäre verlief, nie der Eindruck einer Massenveranstaltung entstand und sich der Kongreß so in jeder Hinsicht würdig an die respektable Reihe der bisherigen internationalen Fachtreffen anschloß, ist in erster Linie der hingebungsvollen Arbeit aller an der Vorbereitung und Durchführung Beteiligten zu verdanken.

Über die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung, die im Rahmen des Kongresses stattfand, wurde bereits im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift (XV/1962, S. 414/15) berichtet. Doch sei auch hier erlaubt, zwei Anregungen für die Zukunft zur Diskussion zu stellen: Vielleicht wäre es zweckmäßig, Mitgliederversammlungen nicht am Ende eines Kongresses nach Abschluß aller Sitzungen, sondern etwa in dessen Mitte abzuhalten, wo wahrscheinlich der größten Zahl von Mitgliedern die Teilnahme möglich wäre. Bekanntlich können nicht alle Kongreßteilnehmer pünktlich am Beginn der Tagung eintreffen und auch nicht alle bis zur letzten Stunde bleiben, dazwischen aber überschneiden sich meist die Aufenthaltszeiten. Und zweitens schiene es ganz besonders bei der Mitgliederversammlung dienlich, alles, was nicht unbedingt mündliche Verhandlung erfordert — in erster Linie also die Rechenschaftsberichte des Vorstandes und der Kommissionen —, den Mitgliedern schriftlich einige Tage vorher auszuhändigen. Die Versammlung könnte sich dann ganz der Diskussion dieser Berichte, den eingebrachten Anträgen und vor allem den Wahlen widmen, ohne irgendwie in Zeitnot zu geraten. Dies würde vor allem den so recht kursorisch zur Kenntnis genommenen Kommissionsberichten und der mit vorrückender Stunde sichtlich immer uninteressierter vorgenommenen Wahl der neben dem Präsidenten fungierenden Vorstandsmitglieder zugute kommen, zwei Punkte der Tagesordnung, die infolge Zeitmangels nicht mit der ihrer tatsächlichen Bedeutung entsprechenden Ausführlichkeit behandelt werden konnten.

Mittelpunkt des Rahmenprogrammes — wenn auch nach dem offiziellen Kongreßende, aber vielleicht gerade deshalb in bereits von allen Kongreßsorgen unbeschwerter Stimmung — war der zugleich auch den Teilnehmern der nachfolgenden Musiktage geltende Empfang der Stadt Kassel, der durch die ebenfalls schon im letzten Jahrgang mitgeteilte Überreichung der Goethe-Plakette an Friedrich Blume und Karl Vötterle besonderes Gewicht erhielt. Vorausgegangen war ein in gleicher Weise beiden Veranstaltungen geltendes Konzert des Deller-Consort, das in dem zwar sakralen, akustisch den für die französischen Kathedralen geschaffenen Werken aber nicht recht entsprechenden Raum der Martins-Kirche stattgefunden hatte. Die folgenden Bemerkungen zum restlichen Rahmenprogramm mögen keineswegs als Kritik, vor allem nicht an der Qualität der gebotenen Leistungen, verstanden werden. Doch ist bei aller Würdigung der löblichen Absicht die Aufnahmefähigkeit der Kongreßteilnehmer überfordert, wenn nach einem mit Vorträgen und Diskussionen angefüllten Tage eine als selten gespieltes Werk zwar willkommene, durch ihre Gewichtigkeit und Ausdehnung aber den Bogen überspannende Oper (Richard Strauss, *Die Frau ohne Schatten*) geboten wird. Auch Musikhistoriker sind letzten Endes keine Übermenschen. Dagegen hätte das Prinzip,

den Mitgliedern eines Fachkongresses möglichst nicht überall zu Hörendes zu bieten, das Sinfoniekonzert des Hessischen Staatstheaters durchaus noch mehr bestimmen dürfen, zumal ja Kassel in Spohr mit einem Komponisten aufwarten kann, dessen Werke heute so gut wie unbekannt sind, obwohl keine noch so kursorische Musikgeschichte ohne Nennung seines Namens auskommt. Außerdem ließe sich gerade durch solche Programmauswahl vermeiden, vor einem letztlich doch aus „Kennern“ zusammengesetzten Publikum den Anschein zu erwecken, als wolle man die eigene Konkurrenzfähigkeit mit den gerade diesem Publikum nicht unbekanntesten Spitzenleistungen internationaler Orchester und Opernhäuser beweisen.

Erfreulich waren die mit dem Kongreß verbundenen Ausstellungen (Musik in der bildenden Kunst; Musikalische Kostbarkeiten aus der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel; Musikausstellung: Fachliteratur, Noten, Schallplatten), vor allem auch deren enge räumliche Verbindung mit den Sitzungslokalen, wodurch sich die Möglichkeit ergab, unvermeidbare Zwischenstunden mit dem Ausstellungsbesuch nutzbringend zu füllen. Die vorgeschlagenen Besichtigungen und Ausflüge konnten dagegen kaum mitgemacht werden, da sie sich zeitlich mit der Kongreßarbeit überschneiden. Die landschaftlichen Reize Kassels und seiner nächsten Umgebung sowie die trotz der furchtbaren Zerstörungen des letzten Krieges immer noch beachtlichen Kunstschatze der Stadt blieben somit gerade dem eifrigen Kongreßteilnehmer so gut wie verborgen.

II. Internationale Tagung für Hymnologie in Schloß Bossey (Schweiz) (18. bis 22. September 1962)

VON WERNER BRAUN, KIEL

In dem idyllisch gelegenen, sehr gastlichen Ökumenischen Institut (etwa 20 km nördlich von Genf) trafen sich 33 Wissenschaftler aus Dänemark, Finnland, Frankreich, Holland, Norwegen, der Schweiz und Deutschland zu intensiver Aussprache über einige wesentliche Aspekte der als wissenschaftliche Disziplin noch jungen Hymnologie. Die erste Sitzung *Hymnologie auf der Grenze zwischen den Forschungsgebieten* wurde von Konrad Ameln mit einem Appell an Theologie, Musik- und Sprachwissenschaft eröffnet, sich stärker als bisher des Kirchenliedes anzunehmen. Günter Birkner stellte in dem Referat *Hymnologie und Volksliedforschung* die trennenden Voraussetzungen beider Bereiche in den Vordergrund. Walther Lipphardt bewies mit Ausführungen über *Verslehre und Hymnologie*, daß das Kirchenlied vom Mittelalter bis in die Neuzeit hinein auf einen Vorrat bestimmter metrischer Einheiten zurückgeführt werden kann.

Breiten Raum nahm die Behandlung vorwiegend theologischer Fragen ein. Markus Jenny beleuchtete das 2. Generalthema *Das Singen der Kirche und die Einheit der Kirchen* mit der Interpretation eines Doppelporträts (J. de Dinteville und G. de Selve) des 16. Jahrhunderts. Für Walter Frei (*Der mehrstimmige Gesang und die Einheit des Glaubens*) ist die frühe abendländische Mehrstimmigkeit gleichzeitige Auslegung eines Gegebenen und somit Sinnbild theologischer Ordnung. Karl Ferdinand Müller (*Was geht die hymnologische Forschung die ... Kirche an?*) warnte eindringlich vor Philologismus und Historismus. Das Kirchenlied sei allein als „Verkündigung“ recht zu begreifen. Vor welchen Schwierigkeiten „angewandte“ Hymnologie stehen kann, zeigte sich im Anschluß an Ulrich Teubers Darlegungen über das Lied der jungen Kirchen.

Das 3. Kernthema galt einem Jubiläum: *400 Jahre Genfer Psalter 1562–1962*. Pierre Pidoux rief mit knappen, markanten Sätzen die vom protestantisch-lutherischen Gottesdienst so verschiedene Funktion des kalvinistischen Liedgesangs in Erinnerung. Samuel J. Lenselink untersuchte ausführlich die komplizierte Entstehung und Überlieferung der Dichtungen

Marots und Bezas (*Zur kommenden kritischen Neuausgabe der Psalmen Marots*). Daß *Lobwassers Psalmenlieder* nicht einfach als deren Übersetzungen bezeichnet werden können, betonte Walther Engelhardt. Marc Honegger wies auf die zündende Melodik der *chanson spirituelle huguenote au XVI^e siècle* hin. Zusammen mit weiteren Länderberichten (Dänemark: Ulrich Teuber, Schweden: Helge Nyman) entstand das Bild einer gewaltigen reformierten Kulturleistung. — Obwohl die *Quellenerfassung des Gesangbuches* nicht offiziell zum Generalthema erklärt war, fand dieser Komplex in Referaten (Günter Kratzel, *Die Frühdrucke des altpolnischen Gesangbuches* [grundlegend!], Walther Lipphardt, *Die Spörl'sche Liederhandschrift als hymnologische Quelle*, Ernest Muller, *Der Gesangbuchfund in . . . Straßburg*, Hans Volz, *Eine Kirchenlied-Handschrift von Georg Rörer*), Diskussionen und Resolutionen (z. B. zur Inventarisierung von Gesangbüchern) lebhaftes und allgemeines Interesse. Hier gab es sogar eine kleine Sensation, als Konrad Ameln den Plan erläuterte, die berühmten Kirchenliedsammlungen von W. Bäumker und J. Zahn neuzubearbeiten und in einem umfassenden Werke *Das deutsche Kirchenlied* zu vereinigen. Es war nur natürlich, daß die sich mit Einzelheiten dieses so überaus notwendigen Vorhabens beschäftigende Arbeitsgruppe vor den anderen Kommissionen (vgl. Mf XIII, 1960, S. 201) die größte Teilnehmerzahl aufwies.

Am Ende der Konferenz kamen einige Liedmonographien zum Vortrag. Hans-Jürg Stefans Beitrag (*Veni redemptor gentium; zur Aktualität dieses Hymnus'*) war theologisch ausgerichtet, während Marguerite Jenny am Beispiel von *Es ist das Heil uns kommen her* die *Geschichte eines Kirchentones* entwarf und Konrad Ameln P. Ebers *Lied Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* neu datierte.

Einem löblichen Brauch folgend, bot auch die Tagung in Bossey Ausstellungen, Exkursionen und Konzerte. Man hörte das experimentierfreudige Duo Silvia Frei und Walter Frei mit Musik des Mittelalters und der Renaissance, lernte die unter Leitung von Pierre Pernoud sauber und frisch singende Psallete des Jeunesses . . . de Genève kennen, sah eine erlesene Sammlung alter Psalter-Ausgaben in Genf und hatte die Möglichkeit, in Bern wertvolle Dokumente der 1000jährigen Schweizer Kirchenmusik zu betrachten. Daß die bisherige Leitung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie in guten Händen lag, bewies die Wiederwahl von Konrad Ameln (Lüdenscheid) zum Vorsitzenden und Markus Jenny (Weinfelden, Schweiz) zum Sekretär. Ulrich Teuber (Kgs. Lyngby, Dänemark) wurde zum 2. Vorsitzenden berufen. Im übrigen erwies sich die Zusammenkunft in Bossey als echte Arbeitstagung mit gründlichen, z. T. sogar erregten Auseinandersetzungen. Es wäre zu wünschen, daß möglichst viele der hierfür ausgearbeiteten Referate im Druck der Öffentlichkeit zugänglich gemacht würden.

Erste Generalversammlung der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte e. V.

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Am 20. Dezember 1962 hielt die Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte in den Räumen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz ihre erste Tagung und Generalversammlung ab. Die Mitgliederzahl dieser Gesellschaft ist seit ihrer Gründung am 22. April 1961 auf 86 gestiegen und hat sich damit verzehnfachen können. Im August 1961 erschien das 1. Heft der *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte e. V.* mit einer Darstellung der *Notwendigkeit und Aufgaben mittelrheinischer Musikforschung* von Adam Gottron, der in diesem Aufsatz die Ziele und Planungen der damals gerade gegründeten Arbeitsgemeinschaft absteckte.

In der eigenen Publikationsreihe *Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte* sind bereits drei wertvolle Studien von Albert Dunning (*Joseph Schmitt. Leben und Kompositionen des Eberbacher Zisterziensers und Amsterdamer Musikverlegers 1734–1791*), Franz Bösen (*Die Orgeln der evangelischen Marienstiftskirche in Lich*) und Adam Gottron (*Arnold Rucker, Orgelmacher von Seligenstadt*) vorgelegt worden. — Der bisherige Vorstand, bestehend aus den drei Mainzer Herren Prälat Professor Dr. Gottron (1. Vorsitzender), Dr. Bösen (stellvertretender Vorsitzender) und Notar Köbler (Schatzmeister) wurde in der Generalversammlung wiedergewählt. In den Beirat wurden der Mainzer Historiker Professor Dr. Petry und Professor Dr. Federhofer, der vor kurzem den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Mainzer Universität übernommen hat, berufen. Als Ort der nächsten Generalversammlung wurde Kiedrich festgelegt. Außerdem wurde beschlossen, möglichst jährlich eine Tagung in jeweils wechselnden Orten des mittelhheinischen Raumes durchzuführen.

Am Nachmittag hielt Professor Dr. Dr. Karl Gustav Fellerer ein grundsätzliches Referat über Aufgaben und Bedeutung der lokalen Musikgeschichtsforschung am Rhein. Anschließend zeigte der Musikbibliothekar der pfälzischen Landesbibliothek zu Speyer, G. Brause, einen selbst hergestellten Kulturfilm, der den Reichtum der Musik in der Geschichte des rheinpfälzischen Gebietes deutlich werden ließ. Ein Abendkonzert des Südwestfunkorchesters mit Mainzer Musik in einer Zusammenstellung und Einführung von Adam Gottron, und zwar mit Werken von Joseph Feckler (*Applauso poetico*, 1602), Johann Franz Xaver Sterkel (Quintett) und Vincenzo Righini (Ausschnitte aus Opern) im Kurfürstlichen Schloß in Mainz bildete den festlichen Abschluß nicht nur dieser Tagung, sondern auch der Jubiläumsfeiern der Stadt Mainz zu ihrem zweitausendjährigen Bestehen.

Zur Übertragung früher Mehrstimmigkeit, besonders des *Benedicamus-Tropus* „*Omnis curet homo*“

VON GÜNTHER SCHMIDT, NÜRNBERG

B. Stäblein glaubte im Jahrgang 1962 der „Musikforschung“ (S. 394) in kurzen, allgemein gehaltenen Ausführungen auf zahlreiche Fehler meiner Übertragung des „*Omnis curet homo*“ (ebenda S. 29–32) aufmerksam machen zu müssen¹. Nun schob aber Stäblein in seinen Bemerkungen gerade die vertikalen Bezüge kurzerhand beiseite — speziell erwähnte er ja nur die einstimmigen Fassungen^{1a}; der Sinn seiner pauschalen Kritik erscheint somit nicht verständlich. Denn es kann heute keinen Zweifel mehr geben, daß vor allem in der frühen mittelalterlichen Mehrstimmigkeit die satz- und klangtechnischen Kriterien prinzipiell vertikaler Art sind. Entgegen Stäbleins Meinung sind sie grundsätzlich nicht „bis zu einem gewissen Grade schon *Sadie der Interpretation*“, vielmehr drückt sich in ihnen die konsequente Beziehung zwischen Theorie und Praxis als primäres Kriterium aus, was durch meine Studie (ebenda S. 11–39) nachgewiesen sein dürfte. Was soll also Stäbleins Berufung auf den nur horizontalen Verlauf? Denn — um einen Ausspruch J. Handschins² sinngemäß abzuwandeln — der Mehrstimmigkeit ist nicht alles billig, was der Einstimmigkeit recht ist.

¹ Meine Berichtigung (ebenda S. 206 ff.), die Stäblein glossiert, erfolgte indessen nur deshalb, weil die Ausführung von Korrekturen auf der Stichvorlage versehentlich unterblieben war. Überdies war auf Anm. 42 (S. 25) meiner Studie zu achten. Daß andererseits manches, wie z. B. die Textunterlegung, der systematisch vergleichenden Darstellung aller überlieferten mehrstimmigen Fassungen, auf die es zu allererst ankam, angepaßt werden mußte, versteht sich wohl von selbst.

^{1a} In Anbetracht dessen verblüfft es, wenn Stäblein jetzt in *Modale Rhythmen im Saint-Martial-Repertoire?*, Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 347, von der Notation in SM 3 schreibt, es seien die „exakten Tonschritte infolge der für unsere Begriffe ungenügenden Diastematik nicht restlos gesichert“.

² in AMI 1952, S. 114.

Zudem ist es hinlänglich bekannt, daß die sog. „Partiturnotation“ mittelalterlicher Mehrstimmigkeit lediglich textbedingt war, das heißt, sie wurde nur gebraucht, wenn alle Stimmen den gleichen Text vorzutragen hatten, also nicht zur Darstellung vertikaler Bezüge, weil deren Kenntnis durch die Theorie allgemein geläufig war³. Entgegen Stäbleins Ansicht geht es gar nicht um Lesefehler an sich, sondern um die Deutung und Auswirkung von verschiedenen Notations-Eigenheiten, zuweilen auch Notations-Unklarheiten (verschiedentlich bedingt durch den lädierten Erhaltungszustand) in den Handschriften, die indessen wohl oder übel in einer Übertragung substantiell berücksichtigt werden müssen⁴.

Immerhin könnte man, was ich gern zugestehe, darüber streiten, ob es erlaubt sei, Erkenntnisse aus der Struktur der Mehrstimmigkeit und ihrer Cantus firmi auf die einstimmige Überlieferung der letzteren anzuwenden. Die Rechtfertigung einer solchen Methode hängt natürlich von der Art der behandelten Problematik und der gegebenen Zusammenhänge ab. Ich äußerte auf Grund verschiedentlich genannter Indizien die Vermutung, in den sogenannten St. Martial-Handschriften, also SM 1, SM 3, und LoSM, müßte die Einstimmigkeit, zumal sie nicht im eigentlichen Sinne liturgisch war, unter dem Einfluß der Mehrstimmigkeit einen strukturellen Wandel erfahren haben. Wie wenig abwegig eine solche Vermutung war, beweist Judith M. Marshalls jüngst erschienene Abhandlung *Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoges*, JAMS XV, 1962, S. 131 ff. Wenn also im ältesten Teil von SM 1 Melodien stehen, deren verschiedene Vers- bzw. Strophenteile sich als Cantus und Duplum zu einem mehrstimmigen Satz, freilich etwas modifiziert, aber sonst doch zwanglos zusammenfügen lassen, dann sehe ich gar keinen Grund, bei intervallisch ungenau notierten Stellen in einstimmigen Fassungen des — wohlgemerkt — gleichen Repertoires die Entscheidung nicht nach Kriterien zu treffen, die sich aus dem Cantus firmus der mehrstimmigen Fassungen ableiten lassen. Damit ist auch klargestellt, daß es zwischen Stäblein und mir nicht um eine Interpretation von „Lesefehlern“ geht, sondern um prinzipiell verschiedene Auffassungen über die Struktur früher Mehrstimmigkeit und ihrer geschichtlichen Grundlagen⁵.

Die Schriftleitung der „Musikforschung“ sieht die Diskussion hiermit als abgeschlossen an.

³ Auf Einzelheiten kann ich hier verzichten, weil sie in meinem erwähnten Aufsatz behandelt wurden. Da dieser sich mit prinzipiellen Problemen früher Mehrstimmigkeit befaßte, konnte naturgemäß — außer einigen grundsätzlichen Hinweisen (wie Anm. 42) — nicht jede abweichende Eigenart erwähnt werden, besonders wenn sie gar keine oder nur wenig allgemeine Bedeutung hat.

⁴ Ob dies in linearem oder vertikalem Sinne zu geschehen hat, hängt primär davon ab, inwieweit jene fraglichen Stellen zum Satz- und Klanggerüst gehören. Die Gründe für eine derartige Unterscheidung glaube ich ausreichend dargelegt zu haben. Überdies hat mir ein glücklicher Umstand Original-Negative der Hss. beschert, die im Zweifelsfalle, wie sich zeigte, besser zu lesen sind als Photos bzw. Positive.

⁵ Was nun den musikalischen Rhythmus angeht, besteht offenbar doch die Möglichkeit, ihn, wenn nicht gänzlich, dann doch in den wesentlichen Grundzügen für den jeweiligen mehrstimmigen Satz zu erschließen, und zwar mit Hilfe des Satzgerüsts, der sich daraus ergebenden Gliederung der Stimmen, sowie unter Beachtung der oft recht individuellen Melismen-Gruppierung. Wie schon ziemlich klar die Grundzüge des Rhythmus evident werden, ist meiner Übertragungsart zu entnehmen; dabei konnte dieser Umstand damals nicht beabsichtigt sein und wurde — ich gestehe es gern — durch freundliche Hinweise von Kollegen erst richtig bewußt. Indessen kann man sich einen einigermaßen sinnvollen, d. h. durch Theorie legitimierbaren mehrstimmigen Satz kaum vorstellen, falls die von Stäblein behaupteten 17 bzw. 13 „Fehler“ auch als solche in den mehrstimmigen Fassungen des „*Omnis caret homo*“ gelten sollten. Daher ist zu befürchten, daß Stäblein meine Übertragung und speziell ihre Art nicht an den Ergebnissen meiner Studie gemessen hat, sondern sich wohl zu sehr von der aus den zwanziger Jahren stammenden Vorlage aus J. Handschins Nachlaß (vgl. dazu AfMw 1952, S. 119, Anm. 2) leiten ließ. Wie dabei Handschins Kombinationsvermögen zu Analogieschlüssen und Quellenkenntnis durcheinander geraten können, exemplifiziert Stäblein in seinem neuesten (in Anm. 1a zit.) Aufsatz: Der auch von mir erwähnte *Benedicamus-Tropus „Noster coetus psallat laetus“* ist in SM 1, fol. 61 ff., und in SM 3, fol. 30 ff., nicht als mehrstimmiger Satz, sondern nur als einstimmige Melodie überliefert: Die Oberstimme in Stäbleins Beispiel 1 gehört zum Versikel 5b („*domino*“), die Unterstimme zum Versikel 5a („*concio*“). Zu Beispiel 2 spricht Stäblein irrig davon, es sei in SM 3, fol. 31 „*leider im letzten Doppelversikel nur die Unterstimme notiert*“ (S. 347). Das dazu wiedergegebene Melisma aus Versikel 5a sucht man vergebens in SM 3, fol. 31; es umfaßt tatsächlich nur 6 und nicht wie bei Stäblein 23(1) Noten. Überdies bricht in Versikel 5b die Notierung bei „*benedicat . . .*“ ab. Stäbleins Beispiel 2 stellt offenbar einen ergänzenden Analogie-Versuch J. Handschins dar; — und wie mag sich das mit meinen angeblichen „*Fehlern*“ in den Melodien des „*Omnis caret*“ verhalten? Wenn Stäblein weiterhin zur Fassung LoSM, fol. 3 ff., schreibt, diese „*greift von der Oberstimme in lat. 1139 (= SM 1) und von der Unterstimme in lat. 3719 (= SM 3)*

Nochmals: Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht¹

VON MARTIN GECK, KIEL

I. Buxtehude — Busbetzky

In Jahrgang XIV (1961) dieser Zeitschrift habe ich mich auf S. 405 f. mit der Auffassung Bruno Grusnicks auseinandergesetzt, die beiden unter dem Namen Ludwig Busbetzky überlieferten Kompositionen „*Laudate dominum*“ und „*Erarm dich mein*“ stammten in Wahrheit von Dietrich Buxtehude. Auf Grund philologischer Überlegungen glaubte ich mich der These Grusnicks, „*Ludwig Busbetzky*“ sei lediglich eine Verschreibung aus „*Dietrich Buxtehude*“, nicht anschließen zu können. Inzwischen hat mein per negationem geführter Beweis die positive Bestätigung erhalten: Dank der liebenswürdigen Hilfe der Herrn Professoren Hillar Saha und Hugo Lepnum aus Reval habe ich einen Ludwig Busbetzky, Mitglied einer verzweigten Musikerfamilie dieses Namens, ermittelt, welcher von 1687 bis zu seinem Tode im Jahre 1699 als Organist in Narva (Estland) gelebt hat. Da Busbetzky sich als persönlichen Schüler Buxtehudes und Flors bezeichnet und ihn die archivalischen Dokumente der Städte Narva und Reval² ausdrücklich als Komponisten ausweisen, dürfte wenig Zweifel daran bestehen, daß Ludwig Busbetzky „*Laudate dominum*“ und „*Erarm dich mein*“ komponiert hat³.

II. Das Jüngste Gericht

Im vorletzten Heft dieser Zeitschrift⁴ hat Willy Maxton zu meinen Bemerkungen über das *Jüngste Gericht* Stellung genommen. Die Verdikte, die Maxton über mich fällt und das Pathos, welches seine Ausführungen begleitet, sind innerhalb einer wissenschaftlichen Kontroverse ungewöhnlich; sie fallen auf den Autor zurück. Bemerkenswerter ist es, daß Maxton zu keiner ernsthaften Auseinandersetzung mit den von mir vorgetragenen Argumenten bereit ist und deshalb die Diskussion nicht fördert. Anstatt Tatsachen anzuführen, die für die von ihm vertretene Identität des *Jüngsten Gerichts* mit der Buxtehudeschen Abendmusik *Das allerersdröcklichste* sprächen, türmt er neue Hypothesen auf alte. Das aber ist keine Antwort auf meine Darstellung, die sich unter Verzicht auf Hypothesen lediglich auf das vorliegende Tatsachenmaterial gestützt hatte und deren Gesamtergebnis inzwischen von den z. Zt. wohl besten Kennern der Materie, Georg Karstädt und Dietrich Kilian, gebilligt worden ist. Wenn ich im folgenden zu Maxtons Replik Stellung nehme, so weniger um der Spezialforscher willen, die sich die Quelle lieber selbst ansehen werden⁵, als um des

jeweils den Anfang auf und baut eine Klausel“ (S. 347), dann trifft dies ebenfalls nicht zu. Denn die mehrstimmige Fassung entstand dadurch, daß jeweils die a-Versikel als Cantus und die b-Versikel als Duplum zusammengefügt wurden. Die Vertauschung des a- und b-Versikels im 4. Doppelversikel in SM 3, fol. 30' (hier bereits durch Striche musikalisch gegliedert!) beweist, daß LoSM auf SM 3 zurückgehen dürfte, zumal die Melodien in SM 1 und SM 3 voneinander abweichen. Die Grundlage der Fassung LoSM, die ich bereits (Anm. 47) kurz als „*Art Stimmtauschverfahren*“ (wegen der Analogien innerhalb der Versikel) charakterisierte, hat jetzt J. M. Marshall ausführlich dargestellt (s. o.). — Diese Feststellungen waren erforderlich, um zu zeigen, von welcher Warte aus Stäbleys Kritik geschah, zumal er jegliches wesentliche Detail vermißte.

¹ Vgl. Die Musikforschung XIV (1961), S. 393—415.

² Da sich die Mehrzahl der in Frage kommenden Akten (u. a. Stadtarchiv Reval Bi 116 und Bo 271) heute im Staatsarchiv Göttingen befinden, habe ich sie einsehen können. Ich stütze mich ferner auf das Buch von Hillar Saha, *Eesti muusikaajaloo lugemik II*, 1940, S. 29.

³ In der Dübensammlung ist übrigens noch ein weiterer Musiker aus Narva vertreten. Es ist Michael Hahn, auf dem Manuskript seiner Kantate „*O wehlt eine Tiefe des Reichtums*“ (84 : 97) als „*Cantor Narvens.*“ bezeichnet. Bekannt sind Dübens Beziehungen zu Valentin Meder, der u. a. in Reval und Riga gewirkt hat.

⁴ Willy Maxton, *Die Authentizität des „Jüngsten Gerichts“ von Dietrich Buxtehude*, Die Musikforschung XV (1962), S. 382—394.

⁵ Fotokopien in der landeskundlichen Abteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel; Film im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Kassel.

weniger spezialisierten Lesers willen, der sich ein Bild machen möchte. Ihn bitte ich, sich den Ausgangspunkt der Diskussion vor Augen zu halten: Maxton meinte, ein anonym überliefertes, dreiteiliges Werk als eine fünfteilige Abendmusik Buxtehudes identifizieren zu können.

1. Ich bezweifle nicht die Authentizität des *Jüngsten Gerichts*, denn sie ist bisher noch gar nicht ernsthaft begründet worden. Ich betrachte — das geht aus den entsprechenden Formulierungen meines Aufsatzes (S. 393 u. S. 415) hervor — das *Jüngste Gericht* als ein anonymes Werk, welches von der Gattung Abendmusik her schwerlich als ein Werk Buxtehudes erwiesen werden kann, höchstens mit Hilfe der Stilkritik. Maxton regt mich zu einer solchen stilkritischen Untersuchung an, indem er nahelegt, er werde „Gegenbeweisen aus der Sprache der Musik oder aus neuen dokumentarischen Funden“ (S. 393) zugänglich sein. Das spricht nicht für die Stärke seiner Position. Indessen bin ich zu den stilkritischen Untersuchungen, die Maxton bisher nicht vorgelegt hat, bereit. Daß sie freilich zu einem unzweideutigen Pro oder Contra führen werden, bezweifle ich. Wir sind heute in der Behandlung anonymer Werke zurückhaltender als früher. Das mag als ein Zeichen von Sterilität gewertet werden, doch ist es auch Vorsicht: Was haben die Mutmaßungen eines Forschers vom Range Max Seifferts — ihn zitiert Maxton als Kronzeugen — erbracht? Seine generösen Zuweisungen anonym überlieferter Klaviermusik des 17. Jahrhunderts an Einzelmeister werden heute durch eine ganze Reihe von Arbeiten (Reimann, Riedel, Schierning, Gerdes, Breig) revidiert. Hatte man nicht die Kantate „*Erbarm dich mein*“ als ein typisch Buxtehudesches Werk betrachtet? Und doch stammt sie von Ludwig Busbetzky aus Narva. Das sollte nicht entmutigen, noch intensiver Stilkritik zu treiben: gerade mein Aufsatz war als Anstoß zu einer solchen Diskussion gedacht, ist aber von Maxton offensichtlich mißverstanden worden. Das gleiche gilt für meine — von ihm geflissentlich nicht als solche, sondern als Behauptung apostrophierte — Hypothese, die *Missa brevis* Buxtehudes sei vom Quellenbefund her als anonymes Werk zu betrachten. Ich habe diese Hypothese nicht aufgestellt, um an einem beliebigen Manuskript — es gibt schlechter überlieferte — herumzukritteln. Mein Ausgangspunkt war der entgegengesetzte: Auf Grund näherer Beschäftigung mit Theileschen Messen und den Beziehungen Buxtehudes zu Theile bekam ich den Eindruck, daß die Theorie von der „*Kunstfreundschaft*“ beider (Maxton S. 393) quellenmäßig nicht sonderlich gut gestützt sei, und daß Buxtehudes Messe ebenso viel Ähnlichkeit mit einer antico-Messe Durantes oder Charpentiers habe wie mit einer solchen Theiles. Erst daraufhin habe ich mir die Überlieferung des aus dem Rahmen des erhaltenen Buxtehudeschen Vokalwerks ja völlig herausfallenden Werkes näher angesehen und Zweifel bekommen.

2. Maxton flicht in seine Replik eine Beschreibung der Quelle des *Jüngsten Gerichts* ein. Er bezeichnet darin das Manuskript als „eine für Sammlerzwecke hergestellte Kopie“, die „für eine Aufführung nicht in Frage gekommen“ sei (S. 382 f.). Wenn ich die ganze Quelle faksimiliert wiedergeben könnte, würde sich eine Entgegnung erübrigen; so aber muß ich sie liefern. Es ist mir bisher nicht begegnet, daß man eine Sammlerkopie in Stimmen, und zwar in 30 Stimmheften, angelegt hätte. Doch wenn schon in Stimmheften, so doch nicht noch für jeden der drei Akte gesondert! Diese Aufteilung erscheint nur dann sinnvoll, wenn man eine Aufführung voraussetzt. — Innerhalb des Manuskripts lassen sich mehrere Schreiberhände unterscheiden; sie treten nicht in systematischer Ordnung auf, sondern durcheinander. Das Manuskript ähnelt in dieser Hinsicht jenen umfangreicheren Stimmensätzen, die vor einer Aufführung in Eile von mehreren Familien- oder Kapellmitgliedern zusammengestellt wurden, so daß besonders in Überschriften, Aufführungshinweisen etc. Inkonsequenzen entstanden. Für die Richtigkeit dieses Sachverhalts sprechen u. a. drei Beobachtungen, die Maxton überraschenderweise für seine Sammler-These anführt. Einmal trägt das Manuskript keinerlei Titel und Komponistenangabe. Maxton meint, beides könne wohl einem zu Sammlerzwecken, nicht aber einem zu Aufführungszwecken arbeitenden Kopisten „unwichtig

erschienen“ sein (S. 383). Dem vermag ich nicht zu folgen: gerade auf Manuskripten, die Düben nur um der Person „des von ihm so sehr verehrten Lübecker Meisters“ (S. 383) anfertigen ließ, würde man entsprechend gutem Sammlerbrauch Namen und Titel vermuten. Auf dem Stimmenmaterial der Düben-Sammlung hingegen, das nachweislich zu Aufführungen gedient hat, fehlt des öfteren ein Hinweis auf Titel und Verfasser, zumal die Stimmen häufig in einem gemeinsamen, beschrifteten Umschlag verwahrt wurden, der dann später verloren ging. Zweitens ist nach Meinung Maxtons der Stimmensatz für eine Aufführung deshalb nicht in Frage gekommen, weil die erste Violine zwei Nummern vor dem Schluß unten auf der Seite mit einem „*verte cito*“ abbricht. Doch welchen Wert sollte der Hinweis „*verte cito*“ gerade für einen Sammler haben? Drittens spricht nach Meinung Maxtons für die Sammler-These, daß die Bratschenstimmhefte des 2. Actus große Lücken aufweisen, wo die Sätze nachzutragen gewesen seien, „in denen die Bratschen mit den Violinen im Einklang gehen“ (S. 382). Unter Zeitnot könne diese Auslassung nicht geschehen sein, da der Kopist im 3. Actus wieder alles kopiert habe; man müsse vielmehr annehmen, „daß der Abschreiber aus Bequemlichkeit vieles wegließ, was ihm unwesentlich erschien“ (S. 383). Darauf ist zu erwidern, daß sehr wohl Zeitnot vorgelegen haben kann, da die Bratschenstimmen des 2. Actus von einem anderen Schreiber kopiert sind als die des 3. Actus. Ferner müßte der zu Sammlerzwecken kopierende Schreiber in seiner Bequemlichkeit sehr willkürlich vorgegangen sein: Abgesehen davon, daß er die unwesentlichen Stellen wohl im 2., aber nicht mehr im 3. Actus eingespart hätte, hätte er zwar die Stellen, an denen die Bratschen mit den Violinen im Einklang gehen, fortgelassen, die Stellen aber, an denen sie *colla parte* mit Alt und Tenor gehen, mitkopiert. Dieses sonderbare Verhalten wird dann verständlich, wenn man annimmt, es sei tatsächlich unter Zeitdruck für eine Aufführung kopiert worden: dann nämlich konnten die *colla parte*-Stellen mit den Violinen notfalls fortgelassen werden, weil die Bratschenspieler die Violinstimmen mit einsehen konnten; die *colla parte*-Stellen mit Alt und Tenor aber mußten ausgeschrieben werden, da die Bratschenspieler schlecht aus den Chorstimmen spielen konnten.

Ein letzter Punkt zur Quellenrevision: Maxton verargt mir, daß ich die Gliederung des 3. Actus in zwei Teile „nur in der Continuo-Stimme durchgeführt“ sähe, nicht aber darauf hingewiesen hätte, daß sie auch in den anderen Stimmen zumindest angedeutet und ferner dadurch unterstrichen sei, daß sich in der Continuo-Stimme unter der Überschrift „Die Andere Abtheilung“ der Vermerk befinde: „Eine Sonata Vor her Gemacht“ (S. 383 f.). Nun geht aus meiner Formulierung hervor, daß ich die Zweiteilung des 3. Actus nicht leugne, ihr aber keine wesentliche Bedeutung beimesse. Wenn Maxton nunmehr das Gewicht dieser Zweiteilung betont, muß ich sie kritischer betrachten, als ich es bisher getan habe. Maxton berücksichtigt nicht, daß im 3. Actus verschiedene Schreiberhände am Werk sind. Er erwähnt auch nicht, daß die Überschriften von verschiedenen Händen stammen, so daß nicht einmal zweifelsfrei zu entscheiden ist, ob die Überschriften nicht erst nachträglich eingetragen worden sind. Wenn z. B. in allen Stimmheften des 3. Actus die Überschrift steht: „Actus 3: Erste Abhandlung“, in keinem aber die entsprechende Eintragung „Zweite Abhandlung“ folgt, sondern lediglich in der Continuo-Stimme von anderer, vielleicht sogar späterer Hand eingetragen ist „Die Andere Abtheilung“, so beweist dies, daß die Überschriften insgesamt ebenso inkonsequent eingetragen worden sind wie die übrigen Aufführungshinweise. Außerdem ist es für Maxtons Argumentation nicht einmal günstig, die Planmäßigkeit der Zweiteilung zu betonen: man fragt dann nämlich unwillkürlich, warum im 2. Actus, der ja nach Maxtons Willen gleichfalls zu teilen ist, um die Fünffzahl zu erreichen, jeder Hinweis auf eine solche Teilung fehlt. Ferner: Wenn es sich um eine Abschrift zu Studienzwecken handelt, weshalb hat der Schreiber dann die Sonate vor dem 2. Teil des 3. Actus zwar angekündigt, aber nicht ebenso niedergeschrieben wie die drei Eingangssonaten zu den drei regulären Akten? Stand sie nicht in der Vorlage, oder gehörte sie zu den unwichtigen

Dingen, die er aus Bequemlichkeit fortlassen konnte? Ich bleibe bei meiner Auffassung, daß die Zweiteilung des 3. Actus dazu gedient hat, um innerhalb dieses überlangen Actus eine Pause einzulegen; danach begann man mit einer Sonate, die nicht in den Stimmen steht, weil vermutlich weder sie noch die Pause vom Komponisten vorgesehen war.

3. Maxtons Hypothese von der Identität des *Allererschröcklichsten* mit dem *Jüngsten Gericht* steht und fällt mit dem Erweis, daß das *Jüngste Gericht* fünfteilig, nicht dreiteilig ist. Ich konnte mich in diesem Punkt innerhalb meines Aufsatzes kurz fassen, da ich die Quellenüberlieferung auf meiner Seite habe. Zu den ausgedehnten Erörterungen, zu denen Maxton gezwungen ist, möchte ich bemerken:

a) Grundsätzlich gesehen ist Maxtons Verfahrensweise unzulässig. Er hat eine Hypothese, nach der *Das allererschröcklichste* und das *Jüngste Gericht* identisch sind. Diese Hypothese erhärtet er mit einer Hypothese: das vorliegende Manuskript des *Jüngsten Gerichts* müßte eigentlich fünfteilig sein, denn das *Allererschröcklichste* war fünfteilig. Alle übrigen Argumente können diesen Zirkelschluß nicht verhüllen.

b) Der Quelle nach ist das Werk dreiteilig. Eine Vierteilung ist zwar angedeutet, vermutlich aber sekundärer, jedenfalls äußerlicher Art. Mißt Maxton ihr prinzipielle Bedeutung zu, so macht er damit das Werk vierteilig, aber nicht fünfteilig.

c) Maxton nennt als Beispiel für einen Druck, in dem die Actus-Überschriften gleichfalls inkonsequent gesetzt seien, die Passion Johann Theiles (S. 383 f.). Ein besseres Beispiel bietet der Passionsdruck des Thomas Strutius, in welchem die Zählung überhaupt erst mit dem „*actus tertius*“ einsetzt. Doch selbst das ist kein Parallelfall zum *Jüngsten Gericht*: die Überschriften sind ja nur vergessen worden, während die Schreiber des *Jüngsten Gerichts* nach Maxtons Theorie je zwei Akte stillschweigend zusammengelegt und die Zählung entsprechend geändert haben müßten. — Maxton möchte die Termini „*Actus*“ und „*Abhandlung*“ auf keine bestimmte musikalische Gattung festgelegt sehen (S. 383). Immerhin ist es bemerkenswert, daß die Oratorien und Opern der Zeit meines Wissens stets in Akte oder Abhandlungen eingeteilt sind, während das *Allererschröcklichste* laut Meßkatalog aus fünf „*Vorstellungen*“ bestanden und Buxtehude auch die „*Hochzeit des Lammes*“ laut Textbuch „*vorgestellt*“ hat. „*Vorstellung*“ aber ist ein Terminus, der auch nach heutigem Sprachgebrauch deutlich auf die Aufführung eines Werks an verschiedenen Abenden, also auf eine mehrteilige Abendmusik, hinweist. Die fünf „*Vorstellungen*“ des *Allererschröcklichsten* müßten, wenn Maxton mit seiner Auffassung Recht hätte, von dem „flüchtigen Kopisten“ Dübens demnach nicht allein zu drei Vorstellungen umgruppiert, sondern auch in „*Akte*“ umbenannt worden sein — und das alles zu „*Sammlerzwecken*“.

d) Auf die Versuche Maxtons, die Fünfteiligkeit aus der Sinngliederung des Textes zu erweisen, gehe ich nicht ein; denn wo zwei Leute sich streiten, ob ein Text dreiteilig oder fünfteilig sei, ist kein Ende abzusehen. Sofern man mir aber die gleiche Freiheit läßt wie Maxton, will ich selbst aus den drei Akten des *Rosenkavaliers* fünf machen. Als Ergänzung zu dem betreffenden Abschnitt meines Aufsatzes sei noch folgendes bemerkt: Alle drei Akte werden von einer Sonata eingeleitet, alle drei Akte beginnen und schließen mit einer Chor-Aria erbaulich-betrachtenden Inhalts. Macht man aus drei Akten fünf, so ist diese Ordnung aufgehoben: die Teile 2 und 4 schließen dann mit einem Choral, die Teile 3 und 5 beginnen mit einer Aria bzw. einem Arioso.

e) Maxton hat die Takte des ganzen Werkes durchgezählt. Ich habe dergleichen bei so langen Werken bisher noch nicht versucht und besitze deshalb keine Erfahrung, ob die Proportionen der Taktzahlen Rückschlüsse auf die Ausmaße der einzelnen Teile zulassen; ferner weiß ich nicht, ob auch die Komponisten nach Taktzahlen disponiert haben. Ich könnte ferner eine Gegenrechnung in Nummern aufmachen:

Actus 1 18 Nummern
 Actus 2 24 Nummern
 Actus 3 34 Nummern

Das würde auf einen — wie ich geschrieben habe — „überlangen Actus 3“ und damit höchstens auf eine latente Vierteiligkeit, die der Quelle entspräche, hinweisen: 18 + 24 + 16 + 18 Nummern. Doch m. E. ist gegenüber allem Taktzählen Vorsicht geboten, so daß ich aus Maxtons Aufstellung:

Actus 1 722 Takte
 Actus 2 1230 Takte
 Actus 3 1350 Takte

nur folgendes herauslesen möchte: Offenbar ist der 1. Actus, den Maxton selbst als „allegorisches Vorspiel“ (S. 385) bezeichnet, nur halb so lang wie der 2. und 3. Actus. Was ist daran ungewöhnlich?

f) Falsch ist meine Behauptung, Maxton habe in ZfMw 1928 das Jüngste Gericht als vierteilig bezeichnet; eine Tabelle hat mir das suggeriert. Maxton bezeichnet hier das Werk in Wahrheit als dreiteilig und hat auch keine Bedenken, den Inhalt entsprechend zu referieren. Nunmehr schreibt er: „Die zwingende Logik dieser Textgestaltung nicht klar erkennen, heißt am Wesen des Werks vorbeigehen“ (S. 385), meint damit aber die Fünfteiligkeit.

4. Inwiefern Maxtons Äußerungen zur Drucklegung des *Allerersdröcklichsten* ein Eingehen auf meine Ausführungen darstellen, habe ich nicht verstanden. — Zu dem von ihm gelegneten Renommee der Gattung Abendmusik sei vermerkt, daß bereits 1688 Heinrich Elmenhorst in seiner Hamburger *Dramatologia Hodierna* von des „weitberühmten . . . Buxtehude“ „Abend-Music“ als einem beispielhaften Unternehmen spricht.

5. Was die Verpflichtung des Tenoristen im Jahre 1683 angeht, so hat mich Maxton hier des zweiten Versehens überführt (S. 391): der Solotenor singt nicht nur eine Szene, sondern ein weiteres Arioso. Daß er außerdem auch im Chor mitgesungen hat, kann Maxton nur vermuten, nicht aber beweisen, wie es notwendig wäre, um meinen Einwand gegen seine Gesamthese in diesem Punkt wirksam zu entkräften.

6. Maxtons Zorn entläßt sich an der für die Diskussion unerheblichen, sonst aber legitimen Frage der von mir als „nicht obligat“ bezeichneten Bratschenstimmen. Hier muß ich zunächst — als drittes Versehen — eine Formulierung korrigieren, deren Unvollständigkeit so offenkundig ist, daß man mir vielleicht Glauben schenkt, wenn ich sage, daß sie auf eine Unachtsamkeit bei der Formulierung des Aufsatzes zurückzuführen ist: Die Bratschenstimmen verstärken nicht nur die Mittelstimmen des Chortutti, sondern ergänzen auch in einigen der reinen Instrumentalpartien die beiden Violinen. Für meine Argumentation war dieser Sachverhalt freilich zweitrangig, weil ich lediglich feststellen wollte, daß die Bratschen nachkomponiert seien. Ich muß es dem Leser überlassen, die Richtigkeit dieser Auffassung anhand der Partitur selbst zu überprüfen und die „Fünfstimmigkeit“ der Orchesterzwischen- und -nachsätze mit einem authentischen fünfstimmigen Satz Buxtehudes (etwa „*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*“) zu vergleichen. Ich weise nur auf einige auffällige Beispiele hin: S. 8, T. 3 (immer nach der Maxtonschen Ausgabe) hätte der ergänzende Musiker erstmalig in Aktion treten müssen, hat dazu aber noch nicht den Mut aufgebracht, dies vielmehr erst S. 10, T. 1 — S. 22, T. 4b hat er zwar mit der Ergänzung begonnen, dann aber, als er den chromatischen Gang des Basses sah, den Mut verloren und abrupt aufgehört. Zu schwierig war ihm auch der Baßgang S. 83, T. 4 f., wo deshalb in den Bratschen eine Lücke klafft. Schwierigkeiten hat ferner die komplizierte Rhythmik S. 102, T. 5 bereitet. — Daß ich auch der Sonata Nr. 44 die beiden Bratschenstimmen nehmen will, bezeichnet Maxton als „unglaublichen Vandalismus“ (S. 389). Ich halte es eher für Vandalismus, dem Komponisten des

Werkes — also nach Maxton Buxtehude — einen so schlechten fünfstimmigen Satz zuzutrauen. Das Urteil darüber sei wiederum dem Leser überlassen und nur auf folgendes hingewiesen:

- a) Der Satz ist musikalisch auch ohne Bratschen sinnvoll.
- b) Im Schlußtakt sind die Violinen geteilt. Das wird in dem Augenblick sinnlos, in welchem Bratschen hinzutreten.
- c) In T. 10 ff. klafft in den Bratschen eine Lücke von sechs Zählzeiten. Sie ist nicht kompositorisch bedingt, sondern resultiert daraus, daß der Baßschritt nach A eine sinnvolle Ergänzung der Bratschen unmöglich macht. In der Parallelstelle T. 15 ff., wo der Baß nicht nach A, sondern nach f geht, machen die Bratschen bezeichnenderweise wieder mit. Dieser Takt 15 ist überhaupt charakteristisch für die schlechte Fünfstimmigkeit des Satzes.
- d) Merkwürdig ist endlich, daß ausgerechnet die leichteste der drei Sonaten des *Jüngsten Gerichts* mit Bratschen besetzt ist, die beiden konzertanten und deshalb schwer zu ergänzenden Sonaten hingegen auf Bratschen verzichten.

Bemerkenswert ist die Selbstverständlichkeit, mit der Maxton im Zwischenspiel Nr. 43 einen bewußten „Wechsel zwischen Drei- und Fünfstimmigkeit“ (389) beobachtet, ohne darauf hinzuweisen, daß er selbst die an dieser Stelle im Manuskript fehlende Violine I ergänzt hat. Maxton will die Authentizität der fünfstimmigen Fassung beweisen, obwohl nicht einmal die dreistimmige Fassung authentisch ist.

Die Pointe der Angelegenheit ist, daß Maxton durch seine eigene Argumentation widerlegt wird. Er betont, in Nr. 59 des *Jüngsten Gerichts* seien Bratsche I und II in den Violinstimmheften notiert, müßten also original sein. Dem ist durchaus zuzustimmen, aber hinzuzufügen: gerade an dieser Stelle pausieren die Violinen, so daß die Bratschen nicht zu den Violinen hinzutreten, sondern diese ersetzen. Man hat sich vorzustellen, daß die gleichen Spieler abwechselnd Geige und Bratsche zu spielen hatten; das war in der Zeit üblich. Maxton erwähnt selbst, daß gerade in Nr. 59 neben den in der Tat obligaten Bratschen I und II noch zwei Bratschen III und IV mitwirken, so daß selbstverständlich letztere die nicht obligaten und ergänzten Bratschen sind. Maxton erwähnt ferner das Ritornell Nr. 39, die einzige Stelle des *Jüngsten Gerichts*, in der außer dem Continuo nur zwei Bratschen und kein weiteres Instrument beschäftigt sind. Auch in Nr. 39 aber ist der Part der Bratschen in den Violinstimmheften notiert, während in den Bratschenstimmheften Pausen stehen. Zudem fordert das Manuskript an dieser Stelle nicht einmal Violinen, sondern nur eine „Violetta“, deren Part auch von einer Violine zu bewältigen ist⁶. M. E. ist dieser Quellenbefund eindeutig: alles für den Instrumentalpart unbedingt Notwendige steht in den Violinstimmen, alles Unwesentliche und Nachkomponierte in den Bratschenstimmen. Daß diese Bratschenstimmen nicht nur nachkomponiert, sondern auch erst nachträglich dem Stimmensatz beigefügt worden sind, geht daraus hervor, daß die obligaten Bratschenpartien des Ritornells Nr. 39 in den Stimmheften der Violinen notiert sind, obwohl sie doch in den Stimmheften der Bratschen stehen müßten, wenn diese wirklich original wären.

Übrigens war die Ergänzung von Bratschenstimmen in der Zeit gang und gäbe. Johann Rosenmüller beispielsweise schreibt in den Vorreden mehrerer Drucke, man könne die Bratschen weglassen. Fälle, in denen Düben Kompositionen seiner Sammlung nachweislich nachträglich mit Bratschenstimmen versehen hat, habe ich in dieser Zeitschrift⁷ bereits in anderem Zusammenhang angeführt; ich nenne hier noch zwei weitere Beispiele: „Ist es recht“, „Gott hilf mir“ (beide von Buxtehude).

⁶ Im Originalmanuskript fehlt das Stimmheft der Violine I für den Actus 2. Da aber eine Violetta II gefordert ist, wird man auch eine Violetta I annehmen dürfen. Anderenfalls kompliziert sich das Problem zu Ungunsten der Maxton'schen These.

⁷ Rezension der Buxtehude-Gesamtausgabe Bd. VIII, Die Musikforschung XIII (1960), S. 506.

7. Nicht verstanden habe ich Maxtons Ausführungen zum Problem der Trombonenbesetzung und der Bläserbesetzung überhaupt. Ich leugne gar nicht, daß in einer Aufführung nach dem vorliegenden Manuskript die 3. und 4. Bratsche im Ritornell Nr. 59 durch Trombonen verstärkt werden sollten. Ich habe nur Bedenken dagegen, dieser vier Takte wegen, in denen die Trombonen *colla parte* mit zwei nachträglich eingefügten Stimmen gehen, von einer Bläserbesetzung des ganzen Werks zu sprechen. Ich habe im gleichen Zusammenhang, in dem ich die dünne Instrumentalbesetzung des *Jüngsten Gerichts* hervorhob, auf die obligaten und durchgehend beschäftigten Trompeten und Posaunen in der *Hochzeit des Lammes* hingewiesen. Maxton übergeht dies, verargt mir hingegen, daß ich mit meiner Formulierung von einer „starken Musik“ und „blasenden Instrumenten“ einen Terminus des seiner Meinung nach nicht zuständigen Kantors Pagendarm anklängen lasse, obwohl er selbst diesen Pagendarm mit eben dieser Formulierung zur gleichen Frage im Vorwort seiner Ausgabe anführt. — Wenn Maxton endlich meint, ich bezweifelte ausgerechnet dieser vier Takte Trombonen wegen die Authentizität des *Jüngsten Gerichts* (S. 391), so gehört das zu den Teilen seiner Argumentation, auf die ich nicht eingehe.

Maxton sieht das Erscheinen eines Ergänzungsheftes zu seiner Ausgabe als unnötig an, da er auf die Edition des *Jüngsten Gerichts* in der Buxtehude-Gesamtausgabe verweisen zu können glaubt. Dort aber ist mit einem Erscheinen vorerst nicht zu rechnen.

Die Schriftleitung der „Musikforschung“ sieht die Diskussion hiermit als abgeschlossen an.

Zum Neudruck der Denkmäler deutscher Tonkunst

Addenda et Corrigenda

VON HANS JOACHIM MOSER, BERLIN

Es bestand bis vor kurzem die Absicht des Verlages und des Herausgebers, die Vorreden und Revisionsberichte der 61 von 65 Folianten — die vier übrigen Bände redigierte Herr C. Russel Crosby zugleich für seine Haßler-Ausgabe — aus den Jahren 1957—1960 für die Besitzer der Erstausgabe 1892—1932 als Band zusammenzufassen. Gleichzeitig wollten wir dabei stillschweigend einige Druckfehler, wie sie bei der räumlichen Trennung zwischen meinem Wohnort Berlin, dem Verlagsort und der Stadt Graz, wo die Akademische Verlagsanstalt die technische Herstellung übernommen, schwer vermeidbar gewesen, beseitigen und etwa inzwischen hervorgetretene Neuerscheinungen und Daten ergänzend anführen. Zugleich wäre es mir bei dieser Gelegenheit eine angenehme Pflicht gewesen, meinem stillen Mitarbeiter und Fachgenossen Dr. Gerd Sievers (Wiesbaden), der sehr oft eine Vorrevision durchgeführt hatte und den Druck mit überwachte, nachdem wir zahlreiche Probleme und Einzelfälle fruchtbar diskutiert hatten, herzlichen Dank auszusprechen. Da jedoch dieser Zusammendruck sich nicht hat verwirklichen lassen, stelle ich im Interesse der Bezieher beider Editionen und zum Vorteil aller wissenschaftlichen Benutzer hier kurz das Wesentlichste zusammen.

Bd. 1. Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Vorrede 1958, 4.—6. Zeile v. u. lies:
Hier steht Scheidts Werk, das in Sachsen-Thüringen bis zu Pachelbel hin dominiert hat, geistesgeschichtlich neben Opitzens epochalem Buch *Von der Teutschen Poeterei* aus dem gleichen Jahre. Seit um 1922 die Ugrino-Herausgeber Scheidt begeistert „kanonisiert“ haben, hat sich ihr Enthusiasmus immer mehr als zu Recht bestätigt — zumal da das Hallische Scheidtfest zum 300. Todestage ihn auch auf vokalem Gebiet * als einen der Ganzgroßen des Barock hat erkennen lassen . . .

* Fußnote 1961: Vgl. die Westberliner Diss. von Erika Geßner: *S. Scheidts Geistliche Konzerte* (Berlin, Merseburger, 1961).

2. Revisionsbericht S. 40 lies: vorvorletzter Takt.

Bd. 2. Hans Leo Haßler, *Cantiones sacrae*, Zusatz H. J. M. zum 2. Rev.-Ber. (Crosby): Dr. Hermann Gehrmann, geb. 22. 12. 1861 zu Wernigerode, † 8. 7. 1916 zu Kassel, promovierte unter Ph. Spitta mit der Diss. *Joh. Gottfried Walther als Theoretiker* (VjMw VII, 1891), Musikkritiker in Königsberg und Frankfurt a. M., bot in der GA Sweelincks X dessen Kompositionsregeln (Leipzig 1901).

XXIV 60 Bassus lies III, 1; XLI 123 statt Altus lies Sexta; XLV 151 lies Ch. I Alt 2 u. Ch. II; übern. Z. lies 1. Ch. Altus 2.

Bd. 3. Franz Tunder, *Gesangswerke*. Vorrede 1957: statt Sperrungen cursiv.

Bd. 4. Johann Kuhnau, *Klavierwerke*. Vorrede 1957 4. u. 3. Z. v. u.: streiche den Satz: Man sehe auch meinen Aufsatz *Etwas über Kuhnau's Klaviersuiten* in der Kasseler Zeitschrift „Hausmusik“ (1957).

Bd. 5. J. R. Ahle, *Ausgewählte Gesangswerke*. Vorrede 1957 Z. 9 statt 1953 lies 54; Z. 21 lies: Ahle stellt . . . 2. Rev.-Ber. zu S. 118 statt Sperrung: cursiv.

Bd. 6. Weckmann und Bernhard, *Kantaten und Chorwerke*, Vorrede 1957 Z. 5 statt ist lies: sind. Abs. Z. 9/10 betr. gesonderte Generalbaßstimme entfällt. Am Schluß zusetze: Die Psalmkomposition „*Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion erlösen wird*“ (Nr. 7) stammt nicht von Matthias Weckmann, sondern hat seinen Sohn Jakob zum Autor (so schon von Max Seiffert in Organum, Reihe 1 Nr. 2 berichtet). Vgl. Das Erbe deutscher Musik, Bd. 4, Vorwort, Fußnote 2.

Bd. 7. Haßler, *Messen*, Zusatz H. J. M.: Über den Bearbeiter dieses Bandes hatte Herr Dr. Hans Halm, Direktor der Musikabteilung der Staatsbibliothek München, die Liebenswürdigkeit, u. a. Folgendes mitzuteilen: Joseph (Albert) Auer, geb. am 4. 2. 1856 zu Staudach (Pfarrei Taufkirchen), gest. als Pfarrer zu Osterwaal (Bistum Regensburg) am 1. 3. 1911, wurde 1879 Priester und war 1892 Präfekt des Studienseminars Amberg; er bot im gleichen Jahr als Beilage zu den „Monatsheften für Musikgeschichte“ eine Studie über Mag. Andreas Raselius, gab 1893–1906 in Regensburg den *Literarischen Handweiser für Freunde der katholischen Kirchenmusik* heraus (auch als geistlicher Komponist stand er dann dem Cäcilianismus nahe) und veröffentlichte 1901 ein Büchlein *Die Entscheidungen der Hl. Ritenkongregation in Bezug auf Kirchenmusik*. In seinen Werktiteln fehlt sein zweiter Vorname.

Bd. 10. Orchestermusik des 17. Jahrhunderts, Vorrede 1957, 1. Satz lies: Seit Ernst von Werra (1854–1913) ab 1897 . . . Am Schluß lies: erklären sich meist aus der damals noch variablen Spaltung der Mollsexta. (Zusatz 1959): Aus Dr. Layers biographischem Beitrag über J. Melchior Gletle, Schweizerische Denkmäler Bd. 2 (1959) ergibt sich, daß Joh. Abraham Schmierer, stud. jur., drei Jahre lang als Gletles Schüler bei der Augsburger Dommusik geholfen hatte und sich nach dem Tode seines Lehrers vergeblich um dessen Nachfolge als Kapellmeister bewarb.

Bd. 11. Dietrich Buxtehude, *Instrumentalwerke*. Vorrede 1957, 2. Z. lies statt 1903: 1927/1939.

Bd. 12/13. Heinrich Albert, *Arien*. Vorrede 1958: Z. 8 lies: also zugleich A. s. Z. 8 v. u. lies „*Der Mensch hat nichts so eigen*“.

Bd. 14. Dietrich Buxtehude, *Abendmusiken u. Kirchenkantaten*, Vorrede 1957: Ende des 1. Absatzes lies: und von dessen Händelpropaganda beeinflusst. Z. 14 lies Aug. Wenzinger sowie die Herausgabe der *Missa brevis a 5** ebenda durch W. Gurlitt . . . Z. 16 lies: Grote, Kilian und Adrio. * Nachtrag 1961: Die Verfasserschaft Buxtehudes an der *Missa* ist jüngst angezweifelt worden: Martin Geck in Mf XIII, 1960, S. 47 ff.

Bd. 17. Johann Sebastiani u. Johann Theile, *Passionsmusiken*, Vorrede 1957, 11. Z. v. u. lies: Imitatorik. Z. 8 v. u. einfüge nach begegnen: Man kann sie freilich auch schon Schütz' Matthäuspassion entnehmen, wenn man hier nicht die „Herr“, sondern die nacheinander auch mehrstimmig erklingenden „*bin idis*“ zählt. Z. 6 v. u. lies statt dar: her. Z. 3 v. u. einfüge neuen Absatz: Unbemerkt dürfte seitens der Musikforschung geblieben sein, daß Johann Theile noch eine zweite Passion komponiert hat, und zwar 1708 für den Berliner Hof König Friedrichs I. (Das Textbuch dieses Werks findet sich neugedruckt in den Dichtungen von Christian Reuter, *Passionsgedanken*, hg. v. G. Witkowski, Leipzig 1916, II, 371—403.) Der Verfasser des *Schielmuffsky* hat hier eine der frühesten Passionsparaphrasen zusammengereimt; in der Technik, die Bibelworte der Evangelienharmonie zu Arienform umzugestalten, scheint mir die nur vier Jahre ältere Hamburger Johannes-Passion von Postel für Händel das Vorbild gebildet zu haben. (G. Witkowski hielt Reuters Arbeit für den frühesten Beleg der Gattung und vermutete Theile als den Anreger.) Leider fehlt vorläufig die Partitur, aber sie ließe sich vielleicht unter den anonymen Passionen der Zeit wiederauffinden.

Bd. 20. Johann Adolph Hass e, *La Conversione*, Vorrede 1958 Z. 5, lies Gau's. Z. 6 lies: und Rudolfs Gerbers Partiturausgabe. 4. Z. v. u. lies: + 16' + 4'). (2. Rev. Ber. zu S. 82 lies 80 I/4).

Bd. 21/22. Friedrich Wilhelm Zachow, *Gesammelte Werke*, Vorrede 1957: Z. 11 *In hac misera valle* nicht gesperrt, sondern cursiv. 2. Rev.-Ber. zu S. 100 ebenso. S. 123 lies: drittletzter Takt.

Bd. 23. Hieronymus Praetorius, 2. Rev.-Ber. zu S. 100 lies: und Altus v. Ch. III.

Bd. 26/27. Johann Gottfried Walther, *Gesammelte Orgelwerke*, Vorrede 1957 Z. 6 statt Sperrung cursiv.

Bd. 28. Telemann, *Tag des Gerichts*, Vorrede 1958 einfüge Z. 17: Traugott Fedtke bereitet die Neuausgabe der Orgelwerke Telemanns (im Bärenreiter-Verlag Kassel) vor. 2. Rev.-Ber. einfüge: S. 6. T. 4 Trp. I lies fis statt f. S. 7 vorletzter T. Pauke lies c—g statt c—h. S. 32 statt Sopr. lies: Alto. T. 2 8. Achtel V. 1 u. 2 u. Va. lies gelinde. S. 37 statt Sopr. lies Alto. S. 60 T. 4 V. II, Vc. u. Bc. lies e statt es. S. 61 T. 8 Cembalo lies e statt es. S. 67—69 sämtl. Triolenzeichen zugesetzt. S. 78 lies: letzter T. stand fälschlich in allen Stimmen e—des statt es—d; ferner Tenor Halbe g statt f (Conjectur Prof. Th. Jakobi). S. 82 T. 7 Va. 3. Halbe lies c statt b. S. 86 T. 6 u. 8 Trp. I lies b statt h. S. 104 T. 8 Pk. lies Pause statt g. S. 108 T. 4 Pk. 1. Achtel lies g statt c, T. 8 2. Achtel Trp. I lies b statt h. S. 109 T. 2 V. I lies c statt cis, T. 6 Trp. II lies c statt d. S. 116 lies 2 statt 1. V. S. 130 lies statt r. H.: l. H. S. 145 statt 3./4. lies 2./3. T. S. 159 4. T. Bc statt r. H. lies l. H.

Bd. 29/30. Instrumentalkonzerte, S. XXX Ende zusetze: Dr. H. R. Jung.

Bd. 31. Philipp Dulichius, *Prima pars Centuriae*, Vorrede 1958 Z. 7 lies: Leuckart. 2. Rev.-Ber. 1957 lies: S. 42 2. statt 1. Chor.

Bd. 32/33. Nicolo Jommelli, *Fetonte*, 2. Rev.-Ber. S. 251 untere Akkol. bis 252 entfällt. S. 255 statt 6. lies 4. Achtel.

Bd. 34. Georg Rhaw, *Gesänge für die gemeinen Schulen*, Vorrede 1957, Z. 10 v. u. statt 1953 lies 54. 2. Rev.-Ber.: statt S. XV u. XVII lies XIX u. XXI. Zu S. 4 statt aphryg. lies a phryg. S. 97 statt Sperrung cursiv.

Bd. 35/36. Sperontes, *Singende Muse*, Vorrede 1957 Z. 6 lies: behandelte. 5. Z. v. u. lies Alicja. 3. Z. v. u. lies Murkis. 2. Rev.-Ber. zu S. 141 statt 2. Bass lies: Bass, seconda volta.

Bd. 37/38. Reinhard Keiser, *Crösus*, 2. Rev.-Ber. zu S. XLI statt 8. Achtel lies Sechzehntel. Statt S. LXVI lies LXII. S. 11 vor- statt untereinander. S. 60 lies: durch 6 ergänzt. S. 83 lies 1/1—2 Bindestrich. S. 231 statt 4. lies 3. Volltakt.

Bd. 40. Andreas Hammerschmidt, *Ausgewählte Werke*, Vorrede 1958 Z. 20. statt Mittelzentrierung lies Zentrierung. Z. 24 lies Wortvortrag. 6. Z. v. u. lies Freudentripeln. 2. Rev.-Ber. zu S. 16 statt $1/4$ lies $1/3$. S. 65 lies statt Alt: Cantus II.

Bd. 41. Dulichius, *Secunda pars Centuriae*, Vorrede 1958 Z. 10 lies: betrachteten.

Bd. 42. Johann Ernst Bach u. Valentin Herbing, *Gellertfabeln*, Vorrede 1957, Z. 9 statt noch lies doch.

Bd. 43/44. Stuttgarter Ballette, 2. Rev.-Ber. zu S. 33 statt III/2 lies III/1.

Bd. 45. Heinrich Elmenhorst, *Geistliche Lieder*, Vorrede 1960. Dr. Kromolicki † 11. 10. 1961. 2. Rev.-Ber. Z. 5 lies: Wiederholung von Versetzungszeichen.

Bd. 46/47. Philipp Heinrich Erlebach, *Harmonische Freude*, 2. Rev.-Ber. zu S. XVIII lies: Ph. Stolle († 1682). S. II zusetze: und *Musik in Zeit und Raum*, Berlin 1960 S. 197 ff.

Bd. 49/50. Thüringische Motetten, Vorrede 1960 1. Z. statt Bd. 26/27 lies Bd. 3. Z. 14 lies: Für solche sind die oft primitiven, ja stellenweise fehlerhaften Sätze dieser Sammlung bestimmt gewesen. Z. 17 lies: letztmalig. 2. Rev.-Ber. letzte Z. lies Einzelnote.

Bd. 51/52. Christoph Graupner, *Ausgewählte Kantaten*, Vorrede 1959, Z. 6 vor „denen“ einfüge: durch Neuauflage einiger Kirchenkantaten bei Merseburger, denen. Am Schluß zusetze:; derselbe gab auch 8 Partiten im Mitteldt. Musikarchiv I, 2, Lpz. 1954, heraus.

Bd. 53/54. Johann Philipp Krieger, *Kantaten*, Vorrede 1958 1. Z. lies: Seiffert (s. DDT Bd. 3) ... 2. Rev.-Ber. zu S. XXIV lies 7. Z. S. 178 lies Sext-(accord). S. 272 lies 2. T.

Bd. 55. Pallavicino, *La Gierusalemme liberata*, Vorrede 1958, vorletzte Z. lies C G d a gestimmt. 2. Rev.-Ber. zu S. X lies 4. Notenbeispiel. S. 35 statt IV lies III. S. 134 statt Verlängerungspunkt lies: Halbe Pause.

Bd. 56. Friedrich Bach, *Kindheit Jesu und Lazarus*, Vorrede 1959 Z. 3 nach Musikhochschule einfüge: Berlin unter Franz Schreker.

Bd. 57. Telemann und Görner, *Oden*, 2. Rev.-Ber. zu S. 6 lies: statt *gis'*. Zu S. 67 anfüge:; daß der Begriff aber anfechtbar, vgl. 2. Vorwort zu DDT 45, Ende des 1. Absatzes.

Bd. 58/59. Knüpfer, Schelle, Kuhnau, *Kirchenkantaten*, Vorrede 1957 Z. 11 nach Heft 5 einfüge: dgl. meinen Sammelband *Musik in Zeit und Raum*, Berlin, 1960 S. 106—118. Ende Absatz 1 anfüge:; und ist von dem Freiburger Dr. med. gleichen Namens (mit dem ich ihn noch MGG VI Sp. 714 für identisch hielt) zu trennen. Z. 1—2 v. u. lies: steht, das aber auch durch andachtsvolle Innigkeit seine Segenskräfte auf viele Hörer hat ausstrahlen lassen. 2. Rev.-Ber. S. VIII lies: Prentz.

Bd. 60. Antonio Lotti, *Messen*, Vorrede 1958 Z. 9 nach verraten einfüge:; wie denn überhaupt diesem Werk in der noch ungeschriebenen Geschichte der Requiemvertonungen eine nicht unwichtige Rolle zukommen dürfte. Dreifache *Note raddoppiate* wie S. 70 III 4 (Tenor bei „*omnium*“), die schon Purcell in *King Arthur* Nr. 16 als Ausdrucksmittel angewandt hatte, könnten ... 2. Rev.-Ber. zu S. 98 statt oder lies: und.

Bd. 61/62. Telemann, *Tafelmusik*, Vorrede 1959 Z. 9 lies: Es lohnt zu erwägen.

Bd. 63. Johann Pezel: *Turmmusiken*, Vorrede 1958 Z. 5 lies Dutertre. Vorletzte Z. nach (1932) einfüge: und Paul Winter (Neuburg a. D., 1958) erhärten.

Bd. 64. Georg Benda, *Der Jahrmarkt*, Vorrede 1959 Z. 2 lies Draesekes. Am Schluß streiche: Das S. 139 erwähnte Beiheft ist leider nicht erschienen.

Bd. 65. Thomas Stoltzer, *Lat. Hymnen und Psalmen*, Vorrede 1959. Z. 3 lies: des Landesinstituts für Musikforschung in Kiel, des Bach-Instituts Göttingen und des Erbes deutscher Musik. Er starb am 20. 1. 1961 in Kiel. Z. 5 lies: starb am 17. 2. 1955 in Lexington (USA). Z. 7 statt demnächst lies: 1963. Z. 12 einfüge: Ein vierstimmiges „*Te deum*“ weist W. Kirsch aus einer Wiener Quelle in Mf XIV, 1961, S. 301, nach. A. Egidi bot als erste von sechs Weihnachtsmotetten „*Dies sanctificatus*“ bei C. F. Vieweg, Berlin Lichterfelde (Neudr. 1962). 2. Rev.-Ber. zu S. 40 statt 1953 lies 54.

Im Jahre 1962 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Nachtrag 1959

Mainz. Theodor Heinrich Klein: Die Prozessionsgesänge der Mainzer Kirche aus dem 14. bis 18. Jahrhundert.

Nachtrag 1961

Göttingen. Rolf Pröpper: Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts.

1962

Berlin. *Humboldt-Universität.* Heinz Alfred Brockhaus: Die Sinfonik Dmitri Schostakowitschs.

Bonn. Lothar Kraft: Martin Deutinger. Das Wesen der musikalischen Kunst.

Erlangen. Werner Breig: Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann. — Adolf Lang: Die musikalische Überlieferung des provenzalischen Minnesangs — Quellen und Repertoire. — Hellmut Seraphin: Debussys Kammermusikwerke der mittleren Schaffenszeit. Analytische und historische Untersuchung im Rahmen des Gesamtchaffens unter besonderer Berücksichtigung des Ganztongeschlechts.

Frankfurt a. M. Elmar Seidel: Die Enharmonik in den harmonischen Großformen Franz Schuberts.

Freiburg i. Br. Hanspeter Bennwitz: Die Donaueschinger Musiktage von 1921 bis 1926.

Graz. Ernst Hilmar: Eine stilkritische Untersuchung der Werke Ferruccio Busonis aus den Jahren 1880—1890 mit einem biographischen Abriß über den Aufenthalt des jungen Busoni in der Steiermark.

Halle. Konrad Sasse: Beiträge zur Forschung über Robert Franz unter besonderer Berücksichtigung seiner gesellschaftlichen Stellung und der Erschließung dokumentarischen Materials. — Gerhard Schmidt: Der deutsche Männerchorgesang im 19. Jahrhundert, Ziele, Organisation und gesellschaftliche Auswirkung, insbesondere auf die musikalische Laienbildung.

Hamburg. Hans Hirsch: Untersuchungen zur Rhythmik bei Johannes Brahms. — Hans Gerhard Lichthorn: Zur Psychologie des Intervallhörens.

Heidelberg. Werner Steger: G. H. Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“.

Innsbruck. Ernst Knoflach: Die kirchenmusikalischen Werke Josef Lechthalers.

Kiel. Ruth Blume: Studien zur Entwicklungsgeschichte des Klavier-Trios im 18. Jahrhundert. — Martin Geck: Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus. — Jürgen Kindermann: Die Messen Adam Reners. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des frühen 16. Jahrhunderts. — Friedrich Lippmann: Studien zu Libretto, Arienform und Melodik der italienischen opera seria im Beginn des 19. Jahrhunderts (unter besonderer Berücksichtigung Vincenzo Bellinis).

Köln. Klaus-Ulrich Düwell: Studien zur Kompositionstechnik der Mehrchörigkeit im 16. Jahrhundert. — Joseph Kuckertz: Gestaltvariation in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden. — Günter Thomas: Friedrich Wilhelm Zachow. — Horst Walter: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Lüneburg im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. — Elmar Wolf: Untersuchungen zum Operneinakter in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Leipzig. Wolfgang Börner: Die Opern von Auber. — Wolfgang Reich: Die deutschen Leichenpredigten des 17. Jahrhunderts als musikalische Quelle.

Marburg. Fritz Kaiser: Karl Stamitz (1745—1801). Biographische Beiträge. Das symphonische Werk. Thematischer Katalog der Orchesterwerke.

München. Marie Louise Martinez: Die Musik des frühen Trecento. — Gültekin Oransay: Der Makam in der türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert.

Saarbrücken. Elianne Bauer: Die Klaviersuite bei Johann Jakob Froberger. — Helmut Löw: Die Improvisation im Klavierwerk Ludwig van Beethovens. — Christoph-Hellmut Mahling: Studien zur Geschichte des Opernchors. — Wilfried Pape: Die Geschichte des Violoncellspiels im 19. Jahrhundert. — Heinz Otto Paul: Die Hörfähigkeit saarländischer Grundschulkinder.

Tübingen. Günther Spies: Studien zum Liede Franz Schuberts. Vorgeschichte, Eigenart und Bedeutung der Strophenvariierung. — Wilfried Stüven: Orgel und Orgelbauer im Saalkreis vor 1800.

Zürich. Friedrich Jacob: Der Orgelbau im Kanton Zürich von seinen Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. — Peter Meyer: Die Ady-Lieder, op. 16, von Béla Bartók.

BESPRECHUNGEN

Harold Courlander: *The Drum and the Hoe*. Berkeley — Los Angeles: University of California Press 1960. 371 S.

Dieses Werk ist von einem außerordentlich fruchtbaren Leitgedanken getragen. Es schildert die Musik der Neger Haitis nicht als ein isoliertes Phänomen, sondern in ihrer Verwurzelung im täglichen Leben. Kinderlieder, erzählende Gesänge, Klagen und religiöse Musik geben, zusammen mit einer noch größeren Textsammlung, einen tiefen Einblick in das geistige Leben dieses Volkes. Es ist schade, daß dem Verfasser schon ganz zu Anfang ein Fehlurteil über Las Casas unterlaufen ist, denn obgleich Las Casas zu Anfang die Sklaverei bejahte, hat er sich doch nachher — nachdem er die Dinge aus eigener Anschauung kennengelernt hatte — am spanischen Hof mit größter Energie und z. T. auch mit Erfolg gegen diese Zustände gewandt. Andererseits ist es erfreulich, daß der Verf. zu Recht betont, daß nicht nur die Spanier, sondern auch der größte Teil der großen europäischen Nationen und selbst die afrikanischen Fürsten an diesem Handel beteiligt waren.

Das Hauptgewicht legt der Verfasser auf die Beschreibung der Voodooiten, der Tempelorganisation und der Priesterhierarchie. Die eingehenden Beschreibungen der verschiedenen musikalischen Sitzungen, in denen die Teilnehmer („Geisterweiber“ oder „Geisterpferde“ genannt) von den Loa (Geister, die durch den Mund des Teilnehmers sprechen oder singen) besessen werden, enthalten außerordentlich viel nennenswerte Einzelbeobachtungen. Eine große beschreibende Liste der anzurufenden Götter und der üblichen Tänze neben einem lexikalisch geordneten Verzeichnis der vielen Eigennamen schafft endlich eine gewisse Klarheit in der Fülle dieser historisch schwer zu schichtenden Traditionen.

Unter den Musikinstrumenten werden in erster Linie die Pflöck-Trommeln behandelt. Von dem „*assotor*“, der größten Trommel erfahren wir, daß sie eigentlich das Oberhaupt des Tempels ist, vorausgesetzt, daß die Loa sie anerkennen, d. h. daß das Instrument sich bewährt hat. Die Mosquitotrommel enthält sich als Erdbogen. Im übrigen werden Klimpern, Bambusstäbe, Rahmentrommeln, Bambustrompeten und Schrapper als außerkultische Instrumente erwähnt.

Die Notenbeispiele sind von M. Kolinski meisterhaft transkribiert. Durch das Einfühlungsvermögen, welches der Bearbeiter dieser Gesänge in seinen Übertragungen beweist, wird diese Musik tatsächlich auch im Notenbild augenfällig. In den Schlagzeugbeispielen ist die Technik mit letzter Sauberkeit herausgestellt, so daß die Notierungsweise dem Leser auch sofort die wichtigsten Gliederungen greifbar macht. Als Beispiel hierfür sei die Übertragung 4 genannt, in welcher eine progressive Verschiebung des 5/4 im Ogun im Gegensatz zu den Trommeln im 4/4-Takt erfolgt.

Es ist sehr bedauerlich, daß der Verfasser keinen Text zu diesen Transkriptionen veröffentlicht hat, zumal der Unterschied zwischen altem westafrikanischem Gut und den durch europäisch-amerikanische Einflüsse alterierten Typen zwar in die Augen springt, aber theoretisch noch immer keine richtige Formulierung gefunden hat. Hoffen wir, daß M. Kolinski nicht mehr allzulange zaudern wird, seine Ideen über dieses Thema zu veröffentlichen, bevor das Heer von Dilettanten, die sich seit einiger Zeit auf diese Frage gestürzt haben, der Forschung das Interesse verleidet. Marius Schneider, Köln

Günther Fleischhauer: *Bucina und Cornu*. Sonderdruck aus *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg*, 1960, S. 501—506.

Die häufige Verwechslung und Identifizierung der beiden im Titel genannten Instrumente veranlaßte den Verfasser zu der vorliegenden Studie, die zur Klärung der Aufgaben und des Baues beider Instrumente recht nützlich ist. Aus zahlreichen bildlichen und literarischen Zeugnissen der Antike weist Fleischhauer Art und Bedeutung des Cornu und der Bucina nach. Im Cornu mit der Querstange, das die Etrusker bereits benutzten, erkennt er das Signalinstrument des römischen Heeres, das nach den bekannten Schriftstellern Vegetius, Livius, Tacitus u. a. die Signale für die Befehlsübermittlung gab. Die Cornubläser stehen auf Monumenten häufig in der Nähe der Fahnen und Standarten. Doch ist das Cornu auch bei Leichenbegängnissen, Prozessionen und Opferhandlungen geblasen worden. Demgegenüber stellt die Bucina ein gekrümmtes Horn dar, das ein Instrument der Hirten und Bauern

war. Sie fand Eingang in den Lagerdienst des römischen Heeres und verkündete den Zapfenstreich und die einzelnen Zeitpunkte der Wachablösung. Auch die Muscheltrumpete wird gelegentlich als Bucina bezeichnet. Beide Instrumente besaßen in der Regel verschiedene Aufgaben, konnten aber in der Schlacht auch gemeinsam geblasen werden.

Der Aufsatz bringt zwei Abbildungen: das bekannte Relief auf der Trajanssäule mit den Cornubläsern und einen Bucina bläsenden Triton auf einem Sarkophag. Eine große Zahl bildlicher Belege sind im Text genannt, weitaus mehr vom Cornu als von der Bucina, für die man gern noch mehr Zeugnisse gesehen hätte. Das reichere Quellenmaterial für das Cornu mit der Griffstange liegt zweifellos an der größeren Leistungsfähigkeit des Instruments, das in seinem Umfang mit 16 Tönen der Naturtonreihe etwa dem Waldhorn in G-Stimmung entspricht. Georg Karstädt, Mölln

Hermann Reifenberg: Messe und Missalien im Bistum Mainz seit dem Zeitalter der Gotik. Münster i. W.: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1960. 127 S. (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 37).

Dieses Buch hätte für die Choralforschung wichtig werden können. Der Verf. hat sich in eine große Reihe von Quellen eingearbeitet, die von dem Druck des Canon Missae durch die Mainzer Firma Fust und Schöffler (1458) bis zu den dem römischen Missale beiliegenden Mainzer Eigenmessen der jüngsten Gegenwart sich erstrecken. An Handschriften herrscht dagegen empfindlicher Mangel, so sind es im wesentlichen (mit einem weiteren Codex) jene Handschriften, die bereits G. P. Köllner in seiner Mainzer Diss. über den *Accentus Moguntinus* (1950) und in einigen späteren Aufsätzen im Kirchenmusikalischen Jahrbuch (1955, 1956, 1958) behandelt hat.

Unsere Einwände richten sich nicht gegen diese schmale Handschriftenbasis, sie wenden sich vielmehr gegen die Art der Darstellung bzw. das, was der Verfasser aus seinem Stoff zu ziehen vermochte. Es wäre vermessen, hier trotz einer Darstellung mit 799 z. T. recht ausführlichen Fußnoten erschöpfende Auskunft in musicis zu erhalten, denn das Buch ist als liturgiewissenschaftliche Publikation ausgewiesen. Was Reifenberg in jenem Grenzgebiet, wo sich beide Fachrichtungen begegnen, kennt, ist wenig. Für das Phäno-

men des Tropus verweist er z. B. seinen Leser nicht auf P. Wagner oder ein neueres zuverlässiges Nachschlagwerk, sondern auf das längst überholte *Liturgische Handlexikon* von J. Braun. Sämtliche Vergleiche, die vom Mainzer und benachbarten Trier-Kölnler Raum mit dem *Graduale Romanum* gezogen werden, sind unergiebig, da sie meist auf keine Sondertradition im Bestand des Missale weisen, sondern auf ein dem west- und süddeutschen Raum eigenes Gut, das an Donau so gut wie an Rhein zu finden ist. Eines der wichtigsten Merkmale solcher Handschriften für die Provenienz, der Sequenzenteil, wird für die Sequenzen des Kirchenjahres (de tempore) in drei Seiten abgehandelt, während die Sequenzen der Heiligentage mit vier Sätzen abgetan werden: „Neben diesen Sequenzen des Kirchenjahres steht eine große Anzahl von Heiligensequenzen. Auch im Communeteil finden sich solche. Die Zahl der Heiligensequenzen erreicht in den späteren Drucken (ab 1493) ihren Höhepunkt. Die Sequenz *Dies irae* ist in keinem Missale dieser Stufen des Mainz-römischen Ritus bezeugt“ (S. 51). Auf diese Sequenzen wäre es doch wohl gerade angekommen! Überhaupt geht der Verf. bei Gesangsteilen der Messe gern auf solche unverbindlichen Hinweise aus, so z. B. für den Introitus: „Der Introitus im Mainzer Missale hat Aufbau und Funktion wie im römischen Missale. Grundlage der Texte ist das römische *Graduale*, wie es in Handschriften des 8.–9. Jhd. vorliegt. Der Vergleich mit diesen alten Codices ergibt, daß das Missale von Mainz beim Introitus Hinweise auf einige Handschriften erlaubt, die bevorzugt als Vorlage gedient haben, Hinweise, die bei den anderen Gesängen noch zu erhärten wären“ (S. 27). Das wäre wohl die Aufgabe einer solchen Arbeit gewesen!

Da wir hier nicht nach liturgiewissenschaftlichen Gesichtspunkten urteilen, mag die Leistung, die hinter diesem Buche steckt, verkleinert erscheinen. Diese Optik soll nicht verkannt werden. Aber die Choralforschung muß die Arbeit Reifenbergs mit steter Vorsicht benützen, weil sie diese mit einigen Enttäuschungen prinzipieller Art bedacht hat.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Povl Hamburger: Studien zur Vokalphonie. Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck und Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1956. 109 S.

Das vorliegende Buch faßt drei Aufsätze zusammen, die sich mit Einzelproblemen des Palestrinastils beschäftigen. Den ersten Beitrag bildet eine deutschsprachige, in Text und Beispielen (95 statt 55) erweiterte Fassung des in *Acta musicologica* XXII veröffentlichten Aufsatzes *The Ornamentations in the Works of Palestrina*. Hier geht es dem Verf. um eine Differenzierung des von K. Jeppesen aufgezeigten „Sprungggesetzes“, nach dem in melismatischer Viertel-Bewegung (Viertel = Semiminima) Aufwärtssprünge nur von unbetontem Viertel aus erlaubt sind. An Hand einer Statistik aller in Messen Palestrinas begehenden derartigen „Ornamente“ wird nachgewiesen, daß innerhalb von Viertel-Melismen Aufwärtssprünge nur relativ selten vorkommen und daß sie in der Regel nicht „freiem melodischem Impuls“ entspringen, sondern durch satztechnische Schwierigkeiten bedingt sind. Auch die Abwärtssprünge werden in diesem Sinne untersucht; dabei zeigt sich, daß Palestrina größere Intervallsprünge vermeidet. Die „ästhetisch-psychologische Erklärung“ hierfür findet der Verf., Jeppesen folgend, in einer Tendenz Palestrinas, die Melodielinie nicht zu sehr mit Spannung, Unruhe und Aktivität zu belasten und alles zu vermeiden, was die Aufmerksamkeit zu stark in Anspruch nehmen würde. Wo die im Prinzip „stilfremden“ Wendungen sich dennoch bei Palestrina oder seinen Zeitgenossen finden, werden sie als „Symptome der beweglicheren Ornamentik einer kommenden (instrumental-harmonischen) Periode“ interpretiert.

Der zweite Aufsatz geht nach ähnlicher Methode dem Problem der Halbnotendissonanz auf leichter Zeit nach. Statistisch wird nachgewiesen, daß Palestrina die Durchgangsdissonanz nur selten verwendet. Eine Untersuchung des jeweiligen Zusammenhangs, in dem die Dissonanzen gesetzt werden, führt zu dem Ergebnis, daß Palestrina sie nach Möglichkeit vermeidet; dafür nimmt er mitunter bei Imitationen sogar Änderungen des Rhythmus und der melodischen Gestalt eines Themas in Kauf. Abwärts werden Septimen-Durchgänge bevorzugt, aufwärts kommen überhaupt nur Quartan und verminderte Quinten vor, also Dissonanzen, die die „Aufmerksamkeit“ nicht zu stark erregen. Außer Palestrinas Messen und 15 Messen von Victoria untersucht der Verf. 94 Motetten von Willaert und eine Messe von Morales, um nachzuweisen, wie sich

„die Zeit bis ca. 1550“ zum Problem der Halbnotendissonanz verhalten hat. Er kommt dabei zu dem Schluß, man habe im 16. Jahrhundert die Halbnotendissonanz geduldet, aber nicht gesucht; sie sei (abgesehen von „Zwangerscheinungen“ wie im Kanon oder in der Engführung) ausschließlich als Durchgang „ertragen“ worden.

Während die beiden ersten Beiträge an die Arbeiten K. Jeppesens anknüpfen, entwickelt der Verf. im dritten Aufsatz ein eigenes „Pausengesetz“, demzufolge eine Pause in der Regel auf unbetonter Zeit beginnt. Abweichende Fälle, die sich in Palestrinas Messen finden, werden drei Kategorien zugeordnet: 1. Viertelpausen mit folgendem Viertel-Auftakt zur Verdeutlichung eines Themeneinsatzes oder zur Vermeidung von falschen Fortschreitungen, 2. Halbe Pausen im Canon alla minima, 3. Pausen zur Vermeidung von Dissonanzen. Ihre geringe Anzahl läßt die „Notpausen“ als Ausnahmen erscheinen, die die Regel bestätigen. Den „psychologischen Sinn“ des Pausengesetzes sieht der Verf. wiederum in einem Streben Palestrinas nach Maß und Zurückhaltung: Abrupte Melodieschlüsse werden vermieden, alle „Manipulationen mit aufmerksamkeits-erregendem Charakter“ werden den unbetonten Taktteilen entzogen. Eine Reihe von Beispielen bekundet, daß einerseits die Komponisten des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts, andererseits die im stile antico schreibenden Meister des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts die Pausen freier behandelt haben (oder öfter in „Zwangslagen“ geraten sind), so daß hier vielleicht ein neues Kriterium zur Unterscheidung von echtem und nachgeahmtem Palestrinalstil gefunden ist.

In einem Nachtrag werden die von K. Jeppesen aufgefundenen und herausgegebenen *Messe di Mantova* auf die Fragestellungen der drei Aufsätze hin untersucht, wobei die gewonnenen Ergebnisse sich bestätigen (hier wird übrigens zwar nach der neuen römischen Palestrina-Gesamtausgabe zitiert, in den Beispielen wird aber die Verkürzung der Notenwerte wieder rückgängig gemacht, damit die Begriffe „Viertel“ und „Halbe“ beibehalten werden können).

Die *Studien zur Vokalpolyphonie* werden zweifellos dazu anregen, auch die Werke anderer Komponisten des 16. Jahrhunderts nach den gleichen Gesichtspunkten zu untersuchen. Die Methode, den satztechnischen

Zusammenhang zu prüfen, um zu entscheiden, ob z. B. ungewöhnliche Melodiesprünge oder Dissonanzen hätten vermieden werden können, dürfte gerade bei Vergleichen der Werke Palestrinas mit denen von „Kleinmeistern“ zu sicheren Ergebnissen führen und Maßstäbe dafür bieten, ob ein Komponist „der Noten Meister“ ist und nur selten in „Zwangslagen“ gerät oder ob er so schreiben muß, wie die Noten wollen. Die Frage, ob Melodiesprünge oder selten benutzte Dissonanzen sich vielleicht durch den Text erklären lassen, hat der Verf. nicht weiter erörtert. Er verzichtet daher auch bei den meisten Beispielen darauf, den Text zu unterlegen. Über einige Stellen aus Madrigalen Palestrinas, in denen außergewöhnliche Stilmittel durch die Textworte bedingt sind, geht er hinweg, da sie „leicht zu erklären“ bzw. „keines Beweises bedürftig“ seien. Bei Untersuchungen der Werke anderer Komponisten wird man das Wort-Ton-Verhältnis nicht außer acht lassen dürfen. Schon bei Josquin findet sich der Sprung Quinte abwärts — Dezime aufwärts (Viertel — Viertel — punktierte Halbe) zum Wort „misterium“ (Motette „O virgo virginum“, 2. Tl.). P. Hamburger erwähnt zwar, Lasso verende kühne und rücksichtslose Sprünge; das Notenbeispiel zeigt die Textsilben „tulit tar-“, nicht den ganzen Satz „praedamque tulit tartari“, der erst die Rücksichtslosigkeit erklärt. Hier zeigt sich nicht eine „Auflösung der früher in der Ornamentik herrschenden Strenge“, sondern „ornamentum“ bekommt einen anderen Sinn: es bedeutet nicht nur Verzierungs-floskel, sondern einen Schmuck, der im Sinne der Rhetorik auch die Wortausdeutung einschließt. Solche durch den Text herausgeforderten Sprünge von betontem Viertel aufwärts begegnen mehrfach bei Lasso, z. B. GA VII, S. 62 („labores“), III, 92 („respice“), V, 124 („dilecte“), VII, 49 („bibant“). Hier handelt es sich immer um Themen mit melismatischer Viertel-Bewegung, nicht etwa um Fälle, in denen die Semiminima zur Deklamationseinheit wird (der Wechsel der Deklamationseinheit kann allerdings auch textbedingt sein; vgl. z. B. Lasso GA III, 56 „et irascetur“).

Geht man dem Problem der Minimen-Dissonanzen im Schaffen anderer Komponisten des 16. Jahrhunderts nach, so wird man ebenfalls den Text nicht unberücksichtigt lassen dürfen. Daß Durchgangsdissonanzen

geduldet, nicht gesucht worden seien, mag für Palestrinas Messen gelten, aber nicht für „die“ Komponisten des 16. Jahrhunderts. Schon bei Josquin wird die Dissonanz nicht allein freier gehandhabt, sondern auch bewußt und an bestimmten Textstellen gesetzt (z. B. „amore languco“, „dolentem“, „poenas“, „miserere“, „non est sanitas“), abgesehen von den ausschmückenden Schlußkadenzen, in denen sie sich ja auch bei Palestrina findet — ob geduldet oder gesucht, bleibe dahingestellt. Bei Gombert stößt man auf zahlreiche textbezogene Minimendissonanzen (vgl. allein im V. Band der GA S. 6/7 „Domine“, S. 9 „de angustis“, S. 30 „o Maria“, S. 34 „valde rutilans“, S. 51 „custodiat“, S. 83 u. 85 „in deserto“, S. 87 „desolata civitas“, S. 88 „in tristitia“). Unter „die Komponisten bis ca. 1550“ wird man neben Josquin und Gombert auch die deutschen Komponisten zählen dürfen, speziell mit ihren c.f.-Kompositionen, in denen ja Minimen-Durchgangsdissonanzen überaus häufig auftreten. Nicht zuletzt bei Lasso wird die Durchgangsdissonanz bewußt und in bestimmter Absicht gesetzt. Dies haben schon Calvisius und Burmeister erkannt, die von Lassos Motetten ihre Kompositionsregeln ableiteten. Bei Calvisius heißt es (*Melopoia*, 1592, Kap. 6), der Komponist müsse die Dissonanzen kennen, nicht so sehr um sie zu vermeiden, sondern um sie an bestimmten Stellen unter die Konsonanzen zu mischen, „... ut Harmonia, si sententia textus id requirat, exasperetur et . . . ut tota Harmonia iisdem vietur et exornetur“. Burmeister zählt die Minimen-Durchgangsdissonanz zu den „Figuren“, nicht dagegen die Semiminimen-Dissonanz, weil diese wegen ihres flüchtigen Charakters die gesuchte Wirkung nicht erzielt („non ita afficiat“), weil sie nicht genügend auffällt („oportet adeo manifesta sit, ut aures illam pro ornamento, quo Harmonia videatur exulta reddi lucemque sibi acquirere, habeant“; *Hypomnematum Synopsis*, 1599, Kap. 12, Abschn. 12). Eine Semibreven-Dissonanz andererseits „gratiam non parit, sed aures citius laedit, quam suavitate quadam et energia delectat afficiat“ (ebenda). Die Dissonanzen können und sollen also entweder suavitate delectare oder energia afficere. Für das erste gibt Burmeister als Beispiel Lasso GA IX S. 31 („salutare tuum“), für das zweite GA IX S. 5 („poenitentiae“). Die Dissonanz ist bei Lasso, aber auch schon vor ihm bei zahlreichen anderen Komponisten

des 16. Jahrhunderts ein bewußt gesetztes Kunstmittel, ein ornamentum, das die Komposition ausschmücken und den Text „explizieren“ soll.

Im Jahrhundert Michelangelos und Raffaels wäre es erstaunlich, wenn „die“ Komponisten übereinstimmend oder wenigstens zum größten Teil einem Ideal vornehmer Zurückhaltung und maßvoller Abgeklärtheit gehuldigt hätten. An der Frage des Wort-Ton-Verhältnisses haben sich die Geister geschieden. P. Hamburgers statistische Methode kann uns wertvolle Dienste leisten, wenn wir die Einstellung der Komponisten zum Text untersuchen wollen. Dabei dürfte sich allerdings herausstellen, daß der Palestrinastil (genauer: der Stil der Messen Palestrinas) nur die eine Seite „der“ Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts repräsentiert, und vielleicht nicht einmal die vorherrschende.

Martin Ruhnke, Berlin

Roger North on Music. Being a Selection from his Essays written during the years c. 1695—1728. Transcribed from the Manuscripts and edited by John Wilson. London 1959: Novello. XXVIII und 372 S.

„Musick can not be understood by any other means, than a free and willing, as well as skillfull performance“ (238), notierte Roger North (1651—1734), ein adliger Musikliebhaber der Restaurationsepoche, um 1726 in seinem Essay *The Musicall Grammarian*. Norths Mißtrauen gegen die Theorie aber hinderte ihn nicht, ungefähr 2000 Seiten über Musik zu schreiben (VII); und man müßte ihn zu den bedeutenden Musiktheoretikern zählen, wenn er nicht zu vornehm gewesen wäre, um seine Einsichten anders als in flüchtigen Essays zu formulieren, die er nicht drucken ließ. Er schrieb zum Vergnügen und ohne Gelehrtenehrgeiz. Noch nach 250 Jahren aber bilden die Resultate seiner Schreiblust eine Lektüre, an deren Ende man es beinahe bedauert, daß der Herausgeber, John Wilson, die Essays nicht in ihrer Originalgestalt publiziert, sondern in Fragmente zerlegt und, nach Themen geordnet, neu zusammengesetzt hat.

Um 1701, zwanzig Jahre vor Rameaus *Traité*, erkannte North (91) den Unterschied zwischen realem Baß („naturall base“) und Fundamentalbaß („forc't base“). Um 1715 bis 1720 beschreibt er die Dominantseptime als Teil des Akkords und erklärt den ver-

minderten Dreiklang als Fragment und Repräsentanten des Dominantseptakkords (72). Und mag sich bei manchen Notizen aus den Jahren 1726 und 1728 — vor allem bei der Erklärung (76 f.) des Quintsextakkords c—e—g—a als IV. Stufe in Bezug auf die vorausgehende I. Stufe und als II. Stufe in Bezug auf die folgende V. Stufe (double emploi) — der Verdacht aufdrängen, daß North Rameau gelesen hat, obwohl er ihn nicht erwähnt, so ist andererseits nicht zu leugnen, daß Rameaus Theorien ihm als bloße Ergänzungen und Verfestigungen dessen erscheinen mußten, was er selbst schon gedacht hatte. Über Rameau hinaus antizipiert er Moritz Hauptmanns Motivierung des Verbots paralleler Quinten (225): die These, daß eine Quintenparallele den Normen tonaler Harmonik widerspreche, weil die zweite Quinte als abrupte, unvermittelte Setzung einer neuen Tonika erscheine.

Die Konsonanz beruht nach North auf der Koinzidenz von Schwingungen. „I say that consonance depends on the frequency of coincidences“ (245). Der Unterschied zwischen den Konsonanzen und den Dissonanzen schrumpft zu einer graduellen Differenz: „... beyond that you are among what they call discords, but are not strictly so, being rather less concords“ (246). Andererseits beruht Norths Versuch, die Ausschließung der Intervalle 6:7 und 7:8 zu erklären, auf einem Zirkelschluß (243 f.): North setzt voraus, daß die Terz 6:7 eine Dissonanz sei, um dann argumentieren zu können, daß die Septime 4:7 als Dominantseptime unbrauchbar sei, weil sie, im Gegensatz zur regulären Dominantseptime, mit der Quinte des Akkords keine Konsonanz, sondern eine Dissonanz bilde.

Den Inhalt von Norths Essays auch nur in Umrissen zu skizzieren, ist in einer Rezension nicht möglich, denn es gibt kaum ein Thema, zu dem North nicht einen Gedanken oder eine Beobachtung mitzuteilen hätte. Er spricht, ohne durch Pedanterie zu langweilen oder durch Naivität zu verdrießen, vom Dirigieren (105) und von den Tempobezeichnungen (117, 184), vom Affektausdruck in der Vokal- und Instrumentalmusik (110—23, 186) und von der Verzierungspraxis (149—73), von den musikalischen Formen oder Satztypen (177—99) und vom Kirchen-, Opern- und Kammerstil (257—75), von der antiken Musik (317—32) und von der Temperierung (208—12). Er ist neugierig

und skeptisch, emphatisch und vernunftgläubig; er zeigt sich überrascht vom schnellen und radikalen Wechsel des musikalischen Geschmacks und warnt vor „stravaganze“ (129, 250). Er spricht, wenn er über Musik reflektiert, immer zugleich von sich selbst und gerade darum von seiner Zeit, wie sie wirklich gewesen ist. Ein Dilettant? Eine Epoche, in der es Dilettanten wie Roger North gab, ist zu beneiden.

Carl Dahlhaus, Kiel

Georg von Dadelsen: Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises. Trossingen: Hohner 1957. 44 S., 6 Taf. (Tübinger Bach-Studien 1).

Es zeugt von der Größe und Stärke eines Lebenswerkes, wenn Wissenschaft und Praxis einer durch verheerende Kriege geläuterten Epoche sich nicht nur anschicken, ein Erbe zu übernehmen und fortzusetzen, sondern um eine Neuorientierung bemüht sind. Um eben diesen Neubeginn geht es auch bei Johann Sebastian Bach. Der rechtzeitig gesetzte Auftakt im Bachjahr 1950 öffnete die Wege, die bald auf neue Felder wissenschaftlicher Spezialuntersuchungen führen sollten. Konnte Philipp Spitta noch mit seinem romantischen Geschichtsbewußtsein Bachs Persönlichkeit und Kunst als eine Einheit begreifen, so ging es in dem hinter uns liegenden Jahrzehnt vor allem darum, durch neue spezielle Detailuntersuchungen Bausteine zu einem zwar objektiven, aber doch unserem Geschichtsbild adäquaten Bachbild zu liefern, das nicht zuletzt seinen kritischen Niederschlag in einer neuen Bach-Gesamtausgabe finden mußte und damit auch der Aufführungspraxis zugute kommt.

Diese Aufgabe in erster Linie zu lösen, sind seit Jahren die beiden Bach-Institute in Leipzig und Göttingen berufen. Zu ihnen gesellte sich jedoch sehr bald der Mitarbeiterkreis des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Tübingen, der eine bisher wenig oder kaum beachtete Seite der Quellenuntersuchung aufgriff. Die Beurteilung der Überlieferung der Bachwerke setzt die genaue Kenntnis der Handschrift Bachs, seiner Familie, der Schüler und anderer Kopisten voraus. Die Tübinger Kollegen schufen mit umfangreichen Untersuchungen auf diesem Gebiete festere Grundlagen der Werk-Chronologie, besonders für die Kantaten, und

lösten wichtige Probleme der sogenannten *Incerta*. Daß diese Untersuchungen nicht einseitig geführt, vielmehr die bereits bekannten Methoden der Wasserzeichenforschung sowie stilistische und liturgische Kriterien herangezogen wurden, unterstreicht nur ihren Wert. Die Ergebnisse dieser Arbeiten haben in den Tübinger Bach-Studien ihren Niederschlag gefunden. Im 1. Heft dieser Studien teilt der Verf. erste Arbeitsergebnisse, z. T. knapp und formelhaft, mit.

Der Rez. betrachtet es nicht als seine Aufgabe, in mühsamen Nachuntersuchungen die Richtigkeit der mitgeteilten Ergebnisse nachzuweisen — Korrigenda und Ergänzungen werden sich im Verlaufe des Fortschreitens der Bach-Ausgabe ohnehin einstellen —, sondern er möchte den Wert des Ganzen für die Bachforschung betonen. — Ausgehend von den wenigen Ansätzen, die auf diesem Gebiet vorhanden waren, gelangt Dadelsen zu einer straffen Gliederung der schriftlichen Überlieferung der Bachquellen, wobei sich einmal die Handschrift Bachs in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien, zum anderen die Kopistenhandschriften des Bachkreises, der Schüler und Enkelschüler, der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der Verlagshäuser zeigen. Ohne näher auf die Methoden zur Erforschung der Handschrift J. S. Bachs einzugehen, teilt der Verf. wesentliche Arbeitsergebnisse, insbesondere zahlreiche Korrigenda zu dem sich jetzt als mangelhaft offenbarenden Band 44 der alten Bach-Gesamtausgabe, aber auch zur Faksimileausgabe der Solosonaten für Violine (Bärenreiter 1950) mit.

Besonderen Wert besitzen die gesicherten Nachweise der Schriftproben von Angehörigen des Familienkreises (z. B. Wilhelm Friedemann, Gottfried Heinrich, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach) sowie den zeitgenössischen und jüngeren Kopisten (vor allem Johann Friedrich Agricola, Johann Christoph Altnikol, Johann Friedrich Doles, Johann Gottlieb Goldberg, Johann Philipp Kirnberger, Johann Peter Kellner, Gottfried August Homilius, Johann Christian Kittel, Johann Ludwig Krebs, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Gottfried Walther).

Besondere Probleme geben die anonymen Kopisten auf, die der Verf. kurz streift. Die wichtigen Handschriften der Amalienbibliothek werden nicht untersucht, da Spezialuntersuchungen hierzu von anderer Seite

vorgelegt, wenn auch nicht veröffentlicht wurden. — Ausführlicher beschäftigt sich Dadelen mit den Schriftmerkmalen Anna Magdalena Bachs und Philipp Emanuel Bachs. Ahmt Anna Magdalena insbesondere die bei Reinschriften gebräuchliche Schönschrift Johann Sebastian nach, so nähert sich Philipp Emanuel in seiner flüchtig hingeworfenen Arbeitsschrift der gleichen seines Vaters. Die von Dadelen mitgeteilten Verzeichnisse der „gegenwärtig bekannten Handschriften“ der beiden bedeutenden Schreiber der Bachschen Familie besitzen dokumentarischen Nachschlagewert für alle an der Bachforschung Beteiligten, besonders für die Bachhandschriften bewahrenden Bibliothekare. Warum allerdings die Anna Magdalena zugeschriebenen Handschriften der Leipziger Musikbibliothek vom Verf. nicht eingesehen werden konnten, vermag der Rez. nicht einzusehen, da doch wohl auch 1955/56 zumindest die Möglichkeit der Beschaffung von Mikrofilmen aus Leipzig bestand.

Übersichtliche Register, nach Personen, Handschriften und Bachwerken geordnet, sowie ergänzende Tafeln mit Schriftproben erhöhen den Nachschlagewert dieser wichtigen Veröffentlichung, die der Verf. allerdings selbst inzwischen (Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5, S. 11) einschränkend als „vorläufiges Teilergebnis“ bezeichnet hat. Abgesehen von dem bereits betonten Wert der vorliegenden Veröffentlichung waren mit den angedeuteten Arbeitsergebnissen wesentliche Voraussetzungen erarbeitet für Heft 2/3 (Paul Kast: *Die Bachhandschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 [vgl. Rezension in Mf XV, 293—294]) und Heft 4/5 der Tübinger Bach-Studien (Georg von Dadelen: *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958, in denen der Verf. ausführlicher auf die Methode und bestimmte Ergebnisse seiner Arbeit eingeht [vgl. Rezension in Mf XV, 292—293]).

Es bleibt allerdings zu bedauern, daß damit die Tübinger Bach-Studien ein vorzeitiges Ende gefunden haben. Es scheint so, als ob Spezialforschungen eines früher oder später auseinanderstrebenden Mitarbeiterkreises eines Universitätsinstitutes doch nur wenige Jahre hindurch betrieben werden können und bestehende Spezialinstitute sich anschicken, sich als dauerhafter zu erweisen.

Karl-Heinz Köhler, Berlin

Wolfgang Osthoff: *Monteverdistudien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*. Tutzing: Hans Schneider 1960. 267 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3).

Wolfgang Osthoff hatte sich um die Monteverdi-Forschung schon verdient gemacht, bevor das vorliegende Buch erschien. Es sei nur an die gründlichen Untersuchungen der beiden *Incoronazione*- Fassungen in AMI XXVI, 1954 und Mf XI, 1958 erinnert, die unter Heranziehung bisher nicht beachteter Quellen das Verhältnis der Partituren von Venedig und Neapel in einem ganz neuen Licht erscheinen lassen und die erstere mit guten Gründen der von Cavalli betreuten Aufführung von 1646 zuordnen. Ferner sei verwiesen auf die *Monteverdi-Funde* in AfMw XIV, 1957 mit ihrer reichen Ausbeute, sowie auf die Arbeiten über den *Ritorno d'Ulisse* in StzMw XXIII, 1956 und im Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1958, die an Hand neuen Materials weitere Argumente für die Echtheit des Werkes anführen und es um ein Jahr vordatieren. Das alles sind ausgezeichnete Ergebnisse von des Verf. italienischen Studienjahren, und man darf mit Recht auf den angekündigten zweiten Teil der Monteverdistudien gespannt sein, der die Schule Monteverdis zum Gegenstand haben soll.

Der vorliegende erste Teil behandelt das dramatische Spätwerk des Meisters. Dabei steht die *Incoronazione di Poppea* im Mittelpunkt; der *Ritorno d'Ulisse* wird nur soweit abgehandelt, als es zum Nachweis seiner Echtheit an Hand der aus der Betrachtung des späteren Werkes gewonnenen Ergebnisse nötig ist. An dieser Echtheit dürfte nunmehr wohl kein Zweifel mehr bestehen.

Im Ganzen ist es dem Verf. darum zu tun, „vom Einzelnen der Satztechnik ausgehend Monteverdis späte Musiksprache in Oper und Madrigal unter einheitlichem Gesichtspunkt zu sehen und als vom Früheren und Späteren unterschiedenes eigengewichtiges Phänomen zu deuten“ (S. 16). Dabei legt er das Schwergewicht auf die Betrachtung rein musikalischer Sinnzusammenhänge, denn er erblickt mit Recht das Besondere, ja Einmalige an Monteverdis dramatischem Spätstil in der Verschmelzung von Drama und musikalisch geformter oder zur Formung strebender Musik, das in dieser Weise im Orfeo

noch nicht, in der venezianischen Oper nach der Jahrhundertwende aber nicht mehr vorhanden ist. Durch diese Herausstellung der „*innermusikalischen Dramatik*“ und ihren scharfsinnigen Nachweis an Satzteilen, Sätzen, Szenenabschnitten und ganzen Szenen rückt der Verf. Monteverdis dramatisches Spätwerk zwar nicht in ein durchaus neues Licht, aber er hebt es doch erstmalig mit gleicher Klarheit vom Vorangegangenen wie vom Folgenden ab. Darauf beruht der große Wert der Arbeit, ob man dem Verf. bei allen angeführten Beispielen beipflichten kann oder nicht (die „*Klanggliederung der Szenen I, 3; I, 10; III, 7*“ z. B. vermag Ref. nicht zu überzeugen, da die kleinen Teilchen, in die die Bässe der freien rezitativen Stellen hier zerbrochen werden, meist so uncharakteristisch bzw., wie die Kadenz IV—V—I, so allgemeingültig sind, daß ihr Wiederauftreten im Laufe der Szenen kaum besondere Sinnzusammenhänge voraussetzt). Eine Reihe von außerordentlich material- und kenntnisreichen Exkursen (u. a. über das Tetrachordmotiv im Baß, den französischen Einfluß auf Monteverdi, die Passacaglia) und viele Querverbindungen zur zeitgenössischen Musik untermauern die Untersuchungen.

Merkwürdig ist die Art und Weise, wie Osthoff das Wesen von Monteverdis Spätstil zu fassen sucht: „*Das Instrumentale gibt seiner Musiksprache die Beweglichkeit und die eigentlichen metrischen Voraussetzungen, um den Affekt als Gebärde zu verwirklichen*“ (S. 16). Kein Zweifel, Monteverdi verwendet ausgiebig instrumentale Techniken, wie das „*concitato genere*“, die ostinaten und quasi ostinaten Bässe, die als bloße musikalische Gliederungsmittel oder (und vor allem) als „*Sinnträger im musikalischen Drama*“ eine so große Rolle in der *Incoronazione* spielen, und vor allem der Generalbaß selbst beweisen; die Instrumentalsätze der Spätoper sind wirklich rein instrumentale Generalbaßmusik und keine noch vokal gefärbten Abkömmlinge Gabriellischer Canzonen mehr wie die des *Orfeo*, aber es geht doch nicht an, hier von einer „*Musiksprache aus instrumentalem Geist*“ und gar von einer „*Tendenz zur uneingeschränkten Instrumentalisierung*“ in der italienischen Oper nach Monteverdi zu sprechen (S. 153). Der von Osthoff S. 175 ff. als Monteverdis Geistesverwandter herangezogene Verdi, dem die Gesangstradition der italienischen Oper ein heiliges Vermäch-

nis bedeutete, dürfte über diese Feststellung recht verwundert gewesen sein.

Anders ist es, wenn man statt von „*Instrumentalisierung*“ von „*Musikalisierung*“ spricht. „*Instrumental*“ zieht zwangsläufig die Alternative „*vokal*“ nach sich, aber um diese geht es um 1640 und in der Gattung der Oper gar nicht — hier geht es vielmehr um die Sprache, und deren Alternative ist nicht das Instrumentale oder Vokale, sondern das Musikalische schlechthin. Daß dieses in Monteverdis dramatischem Spätwerk im kleinen wie im großen zur eigenen Rundung drängt, daß diese Rundung aber zugleich aus dem Sinnzusammenhang der Sprache zu erwachsen scheint und sich nirgends über diesen hinwegsetzt, darin besteht die „*eigenartige und wohl einmalige Position*“ des späten Monteverdi. Diese modernere, auf rein musikalische Periodisierung abgestimmte, aber keineswegs instrumentale Musiksprache hebt die Spätoper eindeutig vom *Orfeo* ab. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß der große dramaturgische Unterschied zwischen der lyrischen favola pastorale und dem dramatischen Intrigendrama dabei eine wesentliche Rolle spielt. Wenn die Totenklage Orfeos „*Tu se' morta*“ anders wirkt als die Szene I, 1 der *Incoronazione*, so nicht deshalb, weil in ihr „*Handlung im eigentlichen Sinn durch die Musik nicht verwicklicht*“ wird, wie Osthoff S. 162 meint, sondern weil eine solche Handlung, und gar die „*von innerer Aktion erfüllte Theaterwirklichkeit eines Shakespeare*“ in der favola pastorale von vornherein nicht erstrebt wurde. An solchen Stellen der Arbeit empfindet man es als störend, daß der Verf. die textliche, dramaturgische und gesellschaftliche Umwelt der Werke, die besonders für jene Zeit des Übergangs von der Oper als festlichem Gelegenheitswerk zur Repertoire-Oper bedeutungsvoll ist und der erst von der neueren Operngeschichte zu ihrem Recht verholten wurde, ignoriert. Monteverdis Größe als Musikdramatiker offenbart sich m. E. auch und gerade in der Tatsache, daß er auf dem so verschiedenen Boden beider Entwicklungsstufen die jeweils höchstmögliche Durchdringung von mehr lyrischen bzw. mehr dramatischen Äußerungen und Musik zustandebrachte. Man kann daher den Unterschied zwischen seiner aus der favola pastorale und aus dem Intrigendrama erwachsenen Musiksprache nur einerseits dramaturgisch, andererseits musikalisch, jedoch nicht aus einem grundsätzlich-

gewandelten Verhältnis zum Text heraus erklären.

Ref. steht damit im Gegensatz zu der These des Verf., der späte Monteverdi wirkliche „den menschlichen Affekt als Gebärde, nachdem ihn das späte Madrigal (Marenzio, Gesualdo) und auch die Camera und selbst noch der Orfeo als seelische Bewegung eingefangen hatten“ (S. 16) und „das Theatermäßige an der Musiksprache der *Incoronazione*“ sei, „daß sie den handelnden Menschen nicht nur als Affektträger, sondern in seiner affektvollen Gebärde, als Gestenträger auf die Bühne“ bringe (S. 142). Wenn das stimmte, so müßte die *Incoronazione*, verglichen mit dem Orfeo, eine erhebliche Veräußerlichung darstellen, denn was wäre ein Gestenträger, der den Affekt nur als affektvolle Gebärde und nicht zugleich als seelische Bewegung eingefangen hat, anders als ein hohler Theaterheld? Und andererseits: steht Orfeo mit dem „*Tu se' morta, se' morta, mia vita — ed io respiro. Tu se' da me partita per mai più, mai più non tornare — ed io rimango*“ der Totenklage nicht auch als Gestenträger vor uns? Dabei sind Osthoffs Ausführungen über „das Prinzip, durch das Nachvollziehen der Glieder des Sprachsatzes den musikalischen Satz zu bauen“ (S. 134) im einzelnen ausgezeichnet, ebenso diejenigen über die eigenständige musikalische Gebärde (S. 140f.) und über die „typische Gebärde des Musikdramatikers Monteverdi, . . . das mehrmalige Anlaufen eines Motivs, oft in Sequenzen, dem eine entgegengesetzte und gleichsam das Vorhergehende zusammenfassende Schlußgebärde folgt“ (S. 142), für die er eine Fülle von Beispielen aus der *Incoronazione* und später auch aus dem *Ritorno* anführt. Sie zeigen anschaulich die aus der Beschäftigung mit sehr realistisch dargestellten Personen und Vorgängen und aus dem Streben nach formaler Verfestigung des schwerpunktlos dahinfließenden monodischen Sprechgesangs entstandene neue Musiksprache Monteverdis, ohne jedoch von deren „gestischem“ Charakter zu überzeugen.

Als besonders typische Vorstufe zu diesem Spätstil behandelt Verf. den *Combattimento di Tancredi e Clorinda* und die *Scherzi musicali* von 1632. Die Heranziehung des ersteren als des einzigen einigermaßen adäquaten Zwischengliedes zwischen den frühen und den späten Opern ist schon aus diesem Grunde selbstverständlich. Wichtig ist dieses

Werk aber vor allem wegen der Verselbständigung des Instrumentalen im „*concitato genere*“ (Osthoff weist ausdrücklich darauf hin, daß sich der gebräuchlich gewordene Terminus „*stile concitato*“ bei Monteverdi selbst nirgends finde und betont obendrein mit Recht, daß diese Technik nicht mit Tremolo gleichgesetzt werden dürfe). Es allerdings auf Grund der Bemerkung in der Vorrede „*Faranno gli passi et gesti nel modo che l'oratione esprime . . .*“ als „erstes ganz reifes Zeugnis von Monteverdis späterer Theatervorstellung“ aufzufassen, geht m. E. nicht an, da dieser Hinweis sich ja gerade auf den undramatischen Zwittercharakter dieses Experiments, die Trennung von Beschreibung (Testo) und Darstellung bezieht. — Stärker als hier ist die neue Musiksprache Monteverdis in den *Scherzi musicali* ausgebildet, in denen der Komponist die Gesangslinie unter Berücksichtigung oder Durchbrechung irgendwie gearteter feststehender Schemata (rhythmischer Formeln, quasi ostinater oder ostinater Bässe) formt. Daß aber „die Dualität von instrumentalem, ostinat-motivischem Hintergrund und der freien Bewegung der Gesangsstimme“ „eine Theaterhaltung“ ist, will nach Meinung der Ref. wiederum nicht einleuchten. Zweifelhaft erscheint ihr endlich auch die am Ende dieses Kapitels (S. 48) geäußerte Ansicht, die Opern seien nicht von Monteverdi selbst herausgegeben worden, weil sie der musikalischen und gestischen Gegenwart bedürften und ihre Darstellung daher noch weniger festlegbar sei als jede Musik ohnehin. Einer Zeit, die seit langem an die Diskrepanz zwischen Notenbild und lebendiger Wiedergabe gewöhnt war, dürften derartige Überlegungen wohl fern gelegen haben.

In „*Zusammenfassenden Bemerkungen über die Incoronazione und über musikalisches Theater*“ versucht der Verf., sich mit dem Begriff des musikalischen Barock und der Entstehung der Oper auseinanderzusetzen und die Entwicklung des musikalischen Theaters von Monteverdi bis Verdi weiter zu verfolgen. Es kann nicht ausbleiben, daß bei der Behandlung so weitgespannter Probleme auf insgesamt 22 Seiten vieles gewaltsam zu rechtgerückt und in einem schiefen Licht erscheint. Die von der ziemlich allgemein bekannten Feststellung, daß bildende Kunst und Musik verschiedenen Ursprungs seien und daher auch eine unterschiedliche Geschichte besäßen, ausgehende Ablehnung des

musikalischen Barockbegriffs wird durch die allzu vordergründige Gegenüberstellung Monteverdi-Caravaggio und Monteverdi-Rubens nicht gestützt. Daß die Opernmusik vom Wort ausgeht — und zwar schon und ganz besonders bei Peri und Caccini — vermag die Tatsache, daß auch die Intermedien zu den Wurzeln der Gattung gehören, nicht aus der Welt zu schaffen; Monteverdi im Orfeo gelang es, Chöre, Tänze und Instrumentalmusik aus bloßen festlichen Zutaten zu Bestandteilen des Dramas zu machen. Die Gegenüberstellung des an sich ausgezeichneten Shakespeare-Exkurses mit der *Incoronazione* wirkt etwas unmotiviert. Kann man überhaupt an einer einzelnen Szene aus dem großen Werk des Dichters (*Antony and Cleopatra* IV, 12) exemplifizieren, und kann eine Szene des Shakespeareschen Sprechtheaters zu einer venezianischen Oper in Beziehung gesetzt werden? Zumindest müßten derartige Untersuchungen, wenn sie zu greifbaren Ergebnissen führen sollen, auf wesentlich breiterer Grundlage geführt werden. Das gilt auch für den Überblick über die Entwicklung nach Monteverdi, der an jeweils einer Szene von Händel, Gluck und Mozart verschiedene Stadien des Verhältnisses von Musik und Theater aufzeigt und die romantische Oper einschl. Wagner auf eine ganz andere Ebene des musikalischen Theaters verweist, „da ihr Anliegen nicht Geschehen, sondern Stimmung“ sei, Verdi hingegen „unbewußt beim späten Monteverdi“ anknüpfen läßt. Derartige Feststellungen wirken natürlich, wenn sie in so lapidarer Kürze getroffen werden, erstaunlich und sehr angreifbar; der Verf. hätte besser daran getan, sich mit dem überreichen, interessanten Stoff dieses Kapitels in einem zweiten (oder dritten) Band seines Werkes ausführlich auseinanderzusetzen. Doch aufgeschoben ist ja nicht aufgehoben!

Als „wichtigsten Teil der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand“ betrachtet er endlich die Frage nach der Möglichkeit und den Wegen einer Monteverdi-Renaissance. Nach einem ausführlichen Exkurs über „Tempo und Proportionen“ kritisiert er die gedruckt vorliegenden Bearbeitungen der *Incoronazione* kurz und treffend und fügt dann fünf eigene Interpretationsvorschläge an, die m. E. ganz ausgezeichnete die selbst gestellten Forderungen erfüllen: sie halten die Mitte zwischen „musikphilologischem Seminar“ und „modernem Opernhaus“ und

lassen, soweit möglich, sowohl das historische Wissen als auch das gegenwärtige künstlerische Gewissen sprechen. Ist es schon an sich hoch erfreulich, wenn ein musikhistorisches Buch mit eigenen guten praktischen Vorschlägen des Verf. endet, so sind die Sätze der Vorbemerkung für alle Bearbeiter alter Musik besonders begrüßens- und herzigenswert: „Ich sehe das Verbindliche dieses Kapitels nicht in der Gültigkeit meiner einzelnen Realisationen, sondern in der sich in den Beispielen ausdrückenden Haltung dem Monteverdischen Musikdrama gegenüber. Diese Haltung, dies aktive Verständnis zu vermitteln, scheint mir für das zukünftige Leben von Monteverdis Kunst wichtiger zu sein, als eine Bearbeitung mit dem Anspruch auf Endgültigkeit vorzulegen, die — ob gut oder schlecht — schon als solche das Wesen dieser Musik verfälscht.“

Anna Amalie Abert, Kiel

Hans Joachim Moser: *Heinrich Schütz. His Life and Work*. Translated from the Second Revised Edition by Carl F. Pfatteicher. Saint Louis: Concordia Publishing House (1959). XXVI, 740 S., XVI Tafeln.

Der Übersetzer hat das Erscheinen dieser seiner monumentalen Arbeit nicht mehr erleben dürfen; seine Liebe zu Schütz, der Ernst und die gewissenhaftigkeit, mit denen er sich seiner schweren Aufgabe unterzog, sprechen beredt aus den Vorreden des Übersetzers und des Verlegers. Der Produktion des Werkes ist jede Sorgfalt gewidmet worden. Mosers Nachträge der 2. Auflage sind als Fußnoten an den richtigen Textstellen eingefügt worden, was die Benutzung sehr erleichtert; auch die Schrifttype, eine schöne und übersichtliche Antiqua, sticht gegenüber der etwas skurrilen Fraktur der deutschen Ausgabe vorteilhaft ab. Die Bildtafeln sind leider in einen Anhang verwiesen und auch hier, wohl aus wirtschaftlichen Gründen, nur in Auswahl übernommen worden; Faltafeln sind auf Seitengröße verkleinert, und die schönen Faksimilia nach S. 424, 432 und 496 der deutschen Ausgabe fehlen. Sachliche Korrekturen sind nicht vorgenommen worden, und es hätte wohl auch die Kraft jedes Übersetzers überstiegen, eine solche Arbeit noch zusätzlich zu leisten.

Die Übersetzung selbst ist so korrekt, flüssig und lesbar, wie sie den Umständen nach nur sein kann. Der farbige Stil des

Verfassers ist in seiner Eigenart wohl überhaupt unübersetzbar, und in angelsächsischer Sicht ermangelt er offenbar jener unauffälligen Eleganz und ausgesparten Schlichtheit, in der englische und amerikanische Wissenschaftler seit je unübertroffen sind: es ist der Stil „of an exceedingly painstaking savant rather than that of an adept in the field of belles-lettres“ (S. IX). So ist zwar der sachliche Gehalt stets gewahrt, die Formulierung aber teils nüchterner, teils gewundener als im Original geworden. In mancher Hinsicht ist das Übersetzen unnötig weit getrieben; so, wenn Dokumente nur in Übersetzung, Buch- und sogar Zeitschriftentitel zweisprachig erscheinen. Der englischsprechende Benutzer muß also doch immer noch nach der deutschen Ausgabe greifen, und man fragt sich auch, ob es in Amerika wirklich so breite Kreise gibt, die einerseits musikwissenschaftlich hinreichend gebildet sind, um ein solches Buch zu lesen, andererseits aber so wenig Fremdsprachen kennen, daß ihnen der Titel Zeitschrift für Musikwissenschaft übersetzt werden muß.

Einige kleinere Anmerkungen seien schließlich gestattet: Tonkunst ist nicht ganz dasselbe wie tonal art (music wäre weniger mißverständlich und schlichter); Geistesgeschichte ist nicht History of the Intellect, sondern History of Ideas; die im laufenden Text ganz besonders häßliche Abkürzung Hab.-Schr. kann nicht als inaugural dissertation aufgelöst werden (S. XXI), und ein wunder Löwe ist natürlich nicht ein Wundertier (a wondrous lion), sondern ein wounded lion (S. 383). Solche kleinen Versehen mindern den Wert dieser imponierenden Arbeit natürlich keineswegs. Ludwig Finscher, Kiel

Robert Siohan: Igor Strawinsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt 1960. 177 S. (Rowohlts Monographien 43).

Anlage und Darstellungsform der vorliegenden Monographie entsprechen den Erfordernissen der für ein breiteres Publikum bestimmten Reihe des Rowohlt-Verlages. So mußte der Autor offenbar auf eingehendere Analysen des Werkes Strawinskys ebenso verzichten wie auf eine gründliche Auseinandersetzung mit der theoretischen Position des Komponisten. Statt dessen versucht er, den Leser durch eine lockere Form der Darstellung zu fesseln, die der Versuchung des Anekdotenhaften nicht immer ausweicht. Die

Sympathien des Verfassers für das Frühwerk des Komponisten werden in den verhältnismäßig umfangreichen Darstellungen etwa der drei großen frühen Ballette sehr deutlich. Demgegenüber erfährt man über Kompositionen der mittleren „klassizistischen“ Periode (etwa über die *Psalmensymphonie* oder über *The Rake's Progress*) nur sehr wenig. Im Verlauf der Arbeit begegnen gelegentlich Widersprüchlichkeiten (etwa im Vergleich der Ballette *Petruschka* und *Sacre du Printemps*; hier wird zunächst als Charakteristikum des Ersteren der Wechsel zwischen Spannung und Entspannung in Anspruch genommen — vgl. S. 38 f. —, kurz darauf aber eben dieses Merkmal als Neuerung des Letzteren bezeichnet — vgl. S. 47); ebenso stören Ungenauigkeiten im Gebrauch musiktheoretischer Termini (Verwechslung von Umkehrung und Krebs, z. B. S. 127) und in der Chronologie musikgeschichtlicher Epochen (*ars nova* im 15. Jh., S. 139). Fragwürdig erscheinen häufige, nicht immer ganz einleuchtende Verweise auf analoge Erscheinungen in der bildenden Kunst, insbesondere auf „den“ Kubismus, dessen „analytischer“ oder später „synthetischer“ Charakter mit dem der Frühwerke Strawinskys doch wohl nur wenig gemein hat.

Für die Zusammenstellung der „Zeugnisse“ und der Bibliographie im Anhang der Monographie sind wir Paul Raabe zu Dank verpflichtet. Walter Dürr, Tübingen

Carl Flesch: Erinnerungen eines Geigers. Freiburg/Br.-Zürich: Atlantisverlag 1960. 212 S.

Diese deutsche Ausgabe des wichtigen Buches bringt nun den Originaltext Fleschs, allerdings nicht unerheblich gekürzt. Wie schon ein Vergleich der beiden, sehr zuverlässigen Register, von denen leider nur das englische auch Sachregister ist, ergibt, geschah dies, um weitere deutsche Leserkreise mit „*musikalisch unwesentlichen Dingen, die . . . von geringem Interesse sind*“ (S. 7) nicht zu belasten. So treten denn, auch durch den Druck, die großen Meister des Geigenspiels, wenn auch mit gelegentlichen, unwesentlichen Auslassungen, plastisch heraus, während für das heutige Publikum vielleicht nicht mehr aktuelle Zeitgenossen Fleschs, ja selbst Einzelzüge aus des Meisters eigenem Erleben in den Hintergrund rücken. Auch so ergab sich — schon angesichts des klaren,

ehrlichen Deutschs Fleschs, dem H. Keller ein kongenialer Übersetzer war — ein konzentriertes Bild der Musikentwicklung der entscheidenden Jahrzehnte bis 1933, dem auch die wertvollen Revisiionsergebnisse H. Kellers in der englischen Ausgabe (vgl. *Mf* XII, 1959, S. 109/10) zugute kamen. Ebenso wurde das Nachwort des Sohnes (da das Werk, ein Ergebnis jahrzehntelanger Arbeit, nur bis 1928 führt) ungekürzt wiedergegeben. Der Bildteil, wohl mehr auf deutsche Verhältnisse abgestimmt, übernahm von der englischen Ausgabe nur sieben Bilder. Alles in allem: Der Musikhistoriker wird sich an die englische Übersetzung halten müssen.

Reinhold Sietz, Köln

Johann Sebastian Bach: Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern, hrsg. von Werner Neumann. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag (1960). XI, 294 S. (Neue Bach-Ausgabe, Serie I, Band 38.) Dazu: Kritischer Bericht, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1960. 173 S.

Der vorliegende Band enthält die wenigen Kantaten, die Bach zu akademischen Festakten (BWV 198 und Anhang 20) oder als Huldigungsmusiken für Professoren (BWV 205, 207 und 36b) im Auftrage wohlhabender Studenten komponierte. Die Arbeit an den drei ersten Kantaten des vorliegenden Bandes BWV 205, 207 und 198 stellte den Herausgeber vor keine schwierigen Fragen. Entstehungszeit, Verwendungszweck und Textdichter sind bekannt. Als Druckvorlagen konnten autographe Partituren verwendet werden. Nur zu BWV 207 gibt es noch einen originalen Stimmensatz, der berücksichtigt wurde. Anders dagegen verhält es sich bei der letzten Kantate des Bandes BWV 36b. Hier gibt es keine Partitur. Im originalen Stimmensatz, der zum großen Teil allerdings von Bach selbst geschrieben ist, fehlt die Stimme der 1. Violine und, wie der Herausgeber darlegt, der Oboe d'amore, die aber aus den anderen Fassungen BWV 36 und 36c folgerichtig zu ergänzen sind. In diesem Zusammenhang erkennt der Herausgeber, daß die autographe Partitur von BWV 36c eine Urschrift und keine Abschrift ist, weshalb BWV 36a, zu der nur der Text überliefert ist, nicht vor BWV 36c entstanden sein kann. Die sich daraus ergebenden Konsequenzen, die Bemerkungen zur Besetzungsfrage und die Ermittlungen zur Entstehungszeit und des Aufführungsanlasses verdanken

wir dem Herausgeber. Die am 9. Aug. 1723 aufgeführte lateinische Ode BWV Anhang 20, zu der Text und Musik verlorengegangen sind, ist in den kritischen Bericht mit aufgenommen worden.

Harald Kümmerling, Köln

Das Buxheimer Orgelbuch. Hrsg. von Bertha Antonia Wallner (†). Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1958—59. VII und 428 S. (Das Erbe deutscher Musik Bd. 37—39; Bd. 7—9 der Abteilung Mittelalter).

Die Bedeutung des im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München befindlichen Buxheimer Orgelbuches als umfangreichste und wichtigste Quelle für die deutsche Tastenkunst des 15. Jahrhunderts ist der Musikwissenschaft schon seit langem bekannt: bereits R. Eitner machte 1887 auf diese Handschrift aufmerksam und veröffentlichte — in textkritisch allerdings unbefriedigender Übertragung — das Inhaltsverzeichnis sowie eine Auswahl von 50 Sätzen. Erst die vorliegende Edition jedoch schafft in Verbindung mit der 1955 erschienenen Faksimile-Ausgabe die Möglichkeit, die Quelle auf breiter Basis voll auszuwerten und der Forschung nutzbar zu machen.

Die Bezeichnung „Orgelbuch“ könnte leicht den Eindruck erwecken, als ob diese Sammelhandschrift, die in bunter Folge geistliche und weltliche Sätze sowie vier Fundamenta enthält, nur für die Orgel bestimmt gewesen sei. Eine Scheidung von Orgel- und Klavierstil lag jener Zeit aber noch weitgehend fern; außerdem spricht der Inhalt gegen eine ausschließliche und grundsätzliche Verwendung der Orgel. Man wird folglich die Handschrift allgemein den Tasteninstrumenten des 15. Jahrhunderts zuzuweisen haben und die Frage Orgel oder „Klavier“ vom Inhalt her im Einzelfall zu beantworten versuchen. Es wäre somit sinnvoll, die zwar seit langem gebräuchliche, deshalb aber nicht weniger mißverständliche Bezeichnung „Orgelbuch“ durch den sachlich und historisch einwandfreien Terminus „Orgeltabulaturbuch“ zu ersetzen. Bedauerlich bleibt, daß die Herausgeberin wie schon in der Faksimile-Ausgabe so auch hier sich nicht zu einer Revision der alten, teilweise falschen Numerierung verstehen konnte (vgl. W. Schrammek, *Zur Numerierung im Buxheimer Orgelbuch*, in: *Mf* IV, 1956, S. 298 ff.). Eine alte, wenn auch durch die Tradition gehiel-

ligte Gewohnheit sollte nicht neuen wissenschaftlichen Ergebnissen nur um der Tradition willen vorgezogen werden.

Dem Herausgeber einer Tabulatur stellt sich die schwierige Aufgabe, eine im wesentlichen den spieltechnischen Vorgang fixierende Notationspraxis, die dazu noch gelegentlich Rätsel über den gemeinten Inhalt aufgibt, mit den Mitteln unserer modernen Notenschrift wiederzugeben. Hierbei muß auch die Verschiedenartigkeit scheinbar adäquater Notationszeichen berücksichtigt werden: so erfüllen in der vorliegenden Tabulatur die „Taktstriche“ — nach Schrade besser Tabulaturstriche — keineswegs die metrisch ordnende und rhythmisch akzentuierende Funktion unserer modernen Taktstriche. Vielmehr haben diese Tabulaturstriche gliedernde und ordnende Bedeutung, und zwar in der Weise, daß sie musikalisch geschlossene Glieder zusammenfassen oder auch, wie in früheren Orgeltabulaturen, Tenortöne voneinander trennen. Sekundär hat dies freilich oft eine Gliederung in metrisch gleiche Abschnitte zur Folge. — Interpretationsschwierigkeiten bereitet das Verzierungszeichen, eine nach unten gezogene und links nach oben umgebogene cauda. Die Herausgeberin macht es sich zu leicht, wenn sie diese Verzierung als Triller interpretiert, der mit der Obernote beginne und gewöhnlich in fusae oder bisweilen auch semifusae ausgeführt werde. Ganz abgesehen davon, daß sich für diese Deutung unseres Wissens kein Beleg findet, muß diese Interpretation dort fragwürdig werden, wo das Verzierungszeichen bei einer fusa erscheint. Eine mögliche und wissenschaftlich vertretbare Erklärung für dieses Verzierungszeichen bietet bisher nur Hans Buchner in seinem *Fundamentum* (vgl. C. Paesler, *Fundamentbuch von Hans v. Constanz*, in: *Vjschr. f. Mw.* V, 1889, S. 32 f.). Er nennt die mit einer „*curvata cauda*“ versehenen Noten „*mordentes*“ und bemerkt zur Ausführung: „*observandum semper duas esse simul tangendas, ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito, proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus*“. Bei einem „Mordenten“ von dem Notenwert einer fusa fiel vermutlich die Wiederholung der unteren Nebennote weg. — Mit Problematik belastet ist die Frage, ob und wann zusätzliche Akzidentien notwendig sind. Es steht außer jeder Diskussion, daß in der

Buxheimer Orgeltabulatur besonders die mensural notierte Oberstimme zusätzlicher Akzidentien bedarf. Die Herausgeberin geht aber insofern entschieden zu weit, als sie, offensichtlich beeinflusst von Hugo Riemanns Theorie der „präsumierten Tonalität“, mit Hilfe von Zusatzakzidentien eine moderne Tonalitätsauffassung konstruiert und sodann „*Paumann und seine Schule zu Trägern des Fortschritts*“ erklärt. Damit nimmt man dieser Musik gerade jene ihr eigentümliche Spannung, die aus dem Schwanken zwischen Kirchentonalität und neuzeitlichem Dur-Moll resultiert. Im übrigen besitzt das Verbot des Tritonus für die Instrumentalmusik nicht in dem Maße Geltung wie für die Vokalmusik; zwar scheidet der Tritonus als direkter Sprung f—h auch in der Instrumentalmusik verboten gewesen zu sein — die drittletzte Note der Oberstimme auf fol. 126', Zeile 2, müßte demnach ein Kreuz erhalten —, als Zusammenklang oder in einer stufenweise fortschreitenden melodischen Linie läßt er sich hingegen in den frühen Tabulaturen einwandfrei belegen. Ebenso ist der Querstand der frühen Instrumentalmusik eigen, seine Beseitigung durch Zusatzakzidentien also nicht zulässig. — An anderer Stelle hat der Rezensent bereits früher auf das Notationsproblem des verlängerten Notenwertes in der deutschen Orgeltabulatur hingewiesen (*Punctum, suspirium u. Bindebogen*, in: *Mf XV*, 1962, S. 257—260); es sei deshalb hier nur vermerkt, daß die Notation und somit die Übertragung der Buxheimer Orgeltabulatur stark von diesem Problem berührt wird. — Erfreulicherweise sind Übertragungs- wie auch Druckfehler selten, was mit ein Verdienst von Ruth Blume ist, die nach dem Ableben der Herausgeberin die Korrektur überarbeitete (eine Berichtigung; Nr. 121 ist *Grandolor* zu lesen; das Wiederholungszeichen bei Nr. 137 und 138 gilt auch für die ersten vier Töne; die Unterstimme auf fol. 145', Zeile 2, muß wohl g heißen).

Mit der vorliegenden Edition ist ein Anfang gemacht in der Veröffentlichung der frühen deutschen Orgeltabulaturen. Der Herausgeberin, Berta Antonia Wallner, gebührt dafür Dank. Es bleibt zu hoffen, daß der angekündigte Konkordanzband sowie weitere Ausgaben wichtiger deutscher Orgeltabulaturen folgen.

Manfred Schuler, Baden-Baden

Robert Carver: *Collected Works*. Edited by Denis Stevens. Vol. I: *Motets*. o. O.: American Institute of Musicology 1959. VI und 30 gez. S. (*Corpus Mensurabilis Musicae* 16/1).

Robert Carver gilt als der bedeutendste schottische Komponist des 16. Jahrhunderts, und ein Blick auf die veröffentlichten Werke läßt erkennen, daß es sich hier nicht um ein Lokaltalent, sondern um einen der originellsten Meister seiner Zeit handelt. Aus seinem Leben sind kaum sichere Daten bekannt; indirekte Indizien lassen vermuten, daß er zwischen 1485 oder 1489 und 1492 geboren und nach 1546 gestorben ist (die biographischen Angaben im Vorwort der Ausgabe sind mit dem Aufsatz von K. Elliott, *The Carver Choir-Book*, *Music and Letters* 41, 1960, 349—357 zu vergleichen). Über seine Ausbildung wissen wir nichts; daß er von der großen Musik des Kontinents einiges kannte, ist nach der Aufnahme der *L'homme-armé*-Messe Dufays in das Carver-Chorbuch, das vielleicht unter seiner Aufsicht geschrieben wurde, anzunehmen. Seine Werke (2 Motetten und 5 Messen, alle nur in dem genannten Chorbuch erhalten) zeigen andererseits kaum fremde Einflüsse, wirken vielmehr wie die Kompositionen eines Meisters, der in der vergleichsweise isolierten europäischen Randlage seines Wirkungskreises nicht gut anders konnte, als „original“ zu werden. „*O bone Jesu*“ ist eine Gewaltleistung, die kaum ein zeitgenössisches Gegenstück haben dürfte: ein neunzehnstimmiges Riesenwerk, in kurze vollstimmige Exklamationen und breitere, drei- bis neunstimmige Abschnitte gegliedert, ohne konsequente Wort-Ton-Beziehung, arm an Imitationen und anderen sinnfälligen Gestaltungsmitteln, fast ohne schulmäßige Klauseln und Kadenzen, mit schweifender melismatischer Melodik von enormem Ambitus, außerordentlich komplizierter Rhythmik und deutlicher Vorliebe für liegende Akkorde und Akkordketten mit b.-c.-mäßiger Baßführung, wobei Sextakkorde fast ganz fehlen. Gelegentliche vitia wie Quint- und Oktavparallelen in vollstimmigen Abschnitten verstärken den Eindruck einer außerordentlichen, aber etwas wildgewachsenen kompositorischen Begabung. „*Gaude flore virginali*“ ist eine konventionellere, aber noch immer bemerkenswerte fünfstimmige Motette, die viele der erwähnten Stileigenarten ebenso deutlich wie „*O bone Jesu*“

zeigt (man vergleiche die scheinpolyphone Stimmenbewegung in absteigenden Dreiklängen auf b-a-g-f über viele Mensuren hinweg, Mensur 37—50, oder die Sequenz b-es-as-f Mensur 192—196, ferner die amorphe Rhythmik des Schlusses, Mensur 220—227).

Das Vorwort des Hrsg. beschäftigt sich vor allem mit der Identifizierung der Texte, wobei „*O bone Jesu*“ überzeugend in einen weitreichenden Traditions-Zusammenhang von Gebetstexten zum Namensfest Christi gestellt wird, die offenbar aus Tropierungen der Schluß-Akklationen der Sequenz „*Ave verum corpus natum*“ erwachsen und keine festgelegte Form hatten. Die Angabe, Josquin, Compère und Palestrina hätten Motetten über „Varianten“ dieses Textes geschrieben, ist jedoch irreführend, da die Textgruppe mit dem Anfang „*O bone Jesu*“ komplex ist. Der von Compère, Jacobus Gallus und einem Anonymus bei Rhau, Tricinia 1542 Nr. 16 verwendete Text stammt aus der Bernhardinischen Gebetsliteratur (*Quinque versus Sancti Bernhardi*); bei Palestrina verwenden zwei Motetten (alte Gesamtausgabe III, 127 und VI, 135) einen ganz anderen, offenbar liturgischen Text, ein drittes Werk (XXXI, 145) benutzt ein einfaches Prozessionsgebet, und nur ein opus dubium (XXXII, 131) hat einen Gebetstext, der mit dem Carvers verwandt ist. Ein Anonymus im Gothaer Cationale benutzt ein ebenfalls „*O bone Jesu*“ beginnendes, aber nicht zum Namensfest Christi gehörendes Gebet; die Josquin zugeschriebene Motette „*O bone et dulcis Domine Jesu*“ (GA Motette 18) verwendet einen auch von diesem ganz abweichenden Text, und nur Josquins „*O bone et dulcissime Jesu*“ (Chorwerk Heft 57) und Lasso (GA I, 69) komponieren wirklich „Varianten“ der von Carver, Fayrfax und einem englischen Anonymus benutzten und von Stevens hier mitgeteilten Versionen.

Der kurze Kritische Bericht gibt weder eine Beschreibung des Carver-Chorbooks (die man also in einem Aufsatz des Hrsg. in *Musica Disciplina* XIII, 1959 und in der genannten Arbeit von K. Elliott nachlesen muß), noch erwähnt er die zweite (fragmentarische) Eintragung des „*O bone Jesu*“ in dieser Quelle; ebensowenig erfährt man etwas über originale Mensurzeichen und Stimmenbezeichnungen oder ihr Fehlen (hier sei auf die genaueren Angaben in der Ausgabe des „*O bone*

Jesu“ in *Musica Britannica XV* hingewiesen). Der Notentext ist zuverlässig und trotz der verwirrenden Stimmenzahl der ersten Motette gut lesbar; die Angabe des Verkürzungsverhältnisses der Notenwerte gegenüber der Quelle (1:4) hätte nicht fehlen dürfen. Leider fehlt auch ein Faksimile, das einen Eindruck der Quelle vermitteln könnte; auch hier muß man zur Ergänzung *Musica Britannica XV* heranziehen. Die Möglichkeit, im angekündigten Messenband der Carver-Ausgabe einige Faksimilia nachzutragen und auch den Kritischen Bericht ausführlicher zu gestalten, sollte genutzt werden.

Ludwig Finscher, Kiel

Clemens non Papa: Opera Omnia, edidit Karel Philippus Bernet Kempers. VI: *Missa Pastores quidnam vidistis*, *Missa Caro Mea*, *Missa Jay veu le cerf*. VII: *Missa A la fontaine du prez*, *Missa Quam pulchra es*, *Missa Panis quem ego dabo*, *Missa Or combien est*. Rom: American Institute of Musicology 1959. II und 142, II und 157 S. (*Corpus Mensurabilis Musicae* 4).

Der Herausgeber, seit langem führender Spezialist für Clemens non Papa, legt im VI. und VII. Band der Gesamtausgabe eine größere Anzahl Messen vor. Seit im Jahre 1951 der I. Band in der Reihe CMM erschien, sind bisher in den Bänden I und V sieben Messen zugänglich geworden. Zu diesen kommen jetzt sieben weitere Messen hinzu. Auch von dieser wesentlich verbreiterten Basis her gesehen, wird man die Würdigung des Meisters, die damals Hans Albrecht im Jg. V der „Musikforschung“ (S. 281 ff.) gab, bestätigt finden: Daß hier, in der nachjosquinischen Generation, die „Gestik der ‚alt-niederländischen‘ Kunst“ abgestreift, daß eine „Verlagerung des Schwergewichts vom freischwebenden zum metrisch gebundenen Rhythmus“ erfolgt ist, daß ferner eine deutliche „Wendung zum harmonischen Vollklang“ spürbar wird.

In den vorliegenden Bänden könnte man diese Zunahme des Vollklanges auch rein äußerlich in der Fünfstimmigkeit des VI. und der Sechsstimmigkeit des VII. Bandes ablesen. Doch ist eine Ordnung nach Stimmenzahl wohl nicht beabsichtigt, da der Rest im Band VII nur vierstimmig gesetzt ist. Auch die originale Reihenfolge der Clemens-Drucke des Phalesius ist nicht beibehalten, vielmehr sind diese vermischt mit Messen aus

dem posthumen Sammelwerk von 1570, das auch bei Phalesius erschien, so daß dieser Drucker das einigende Moment der beiden Bände genannt werden kann. Wiederum sind — was besonders zu begrüßen ist — den Messen, die ja sämtlich Parodiemessen sind, ihre Modelle beigelegt. So begegnet im Band VI zweimal der mit Clemens gleichaltrige Pierre Manchicourt, während im VII. Band etwas ältere Meister wie Willaert, Lupus Hellinck, auch Lupi, ferner Claudin de Sermisy (Sandrin?) Autoren der Modelle sind. Editionstechnisch sind die bereits am I. Band von Albrecht charakterisierten Prinzipien beibehalten, ist durchweg Verkürzung auf die Hälfte angewandt, gleich ob es sich um den überwiegenden geraden Allabreve-Takt oder den seltenen C-Takt handelt, ist das schnellere tempus diminutum nicht durch entsprechend kürzere Noten angedeutet, sind Mensurstriche fürs Auge hinreichend deutlich angebracht. Die Verkürzung ist durch Voransetzen des Anfangs in Originalgestalt klar gekennzeichnet. Leider sind diese Vergleichsmöglichkeiten nicht überall gegeben, und sie fehlen — wohl aus Raumgründen — oft selbst dort, wo wegen Übergangs in eine andere Taktvorzeichnung Zweifel auftauchen können (z. B. VI, S. 63, 74, 76, 78, 83, 106; VII, S. 55, 59, 70, 71). Wie sehr die vorliegende Opera-Omnia-Reihe der „traditionellen Transcriptionspraxis“ angehört, zeigt ein Blick auf die neue Obrecht-Ausgabe mit ihrer streng mathematischen tactus-Einteilung und sonstigen kompromißlosen Neuerungen. Bernet Kempers geht hierin einen Mittelweg: Wohl überträgt er die alten Schlüssel in den gewohnten Violinschlüssel, benutzt er die modernen Bindebögen statt alter, dem Praktiker ungewohnter Kastennoten; andererseits erfüllt er aber auch die wissenschaftlichen Belange durch kursive Unterscheidung von Textergänzungen, durch Bezeichnung der wenigen Ligaturen, vor allem — wie gesagt — durch Beifügung der Modelle.

Der Notentext ist mit der gewohnten Akribie wiedergegeben. Fraglich erscheint in Band VI, S. 53 der Takt 3 des „*Christe eleison*“. Hier spricht sowohl die damalige Musiktheorie wie auch der Vergleich mit der entsprechenden Modellstelle gegen das erste f der Oberstimme. Ist f auf Zählzeit 1 nicht Druckfehler? Sollte es nicht g heißen? Dann wäre die fuga der beiden Oberstimmen

c c a c b a g
f f d f e d c siebentönig, was hier sogar zahlensymbolisch sinnvoll ist. Gewiß lassen sich auch andere dissonante Reibungen auf 1 entgegenhalten, so Takt 56 und 58 S. 11 in Band VII, wo $\overset{ef}{d}$ bzw. $\overset{ab}{g}$ auf 1 zusammentreffen. Doch ist diese nicht im Modell vorkommende Dissonanz bei einer „peccata“-Stelle hier aus dem Text heraus besonders leicht erklärlich.

Die Seltenheit der bei Josquin so beliebten Note-gegen-Note-Stellen (Noëma Burmeisters) fällt beim Band VI besonders auf. Sie beschränken sich, streng genommen, in der Messe *Panis* auf die fünf Akkordsäulen des „*Et incarnatus est*“, während die *Missa Jay veu* (S. 123) das „*non erit finis*“ durch das gleiche Mittel doppelt unterstreicht. Im VII. Band meidet die vielstimmige *A la fontaine*-Messe solche Technik, während die gleichzeitige, aber nur vierstimmige *Missa Quam pulchra* das „*Qui propter nos homines*“ und noch mehr das „*Et incarnatus*“ mit Noëma und Aposiopesis (Generalpause) betont. Die ebenfalls nur vierstimmige Messe *Or combien* unterstreicht auf dieselbe Weise außer dem „*incarnatus*“ das „*qui tollis peccata*“, das „*tu solus*...“ und das „*visibilium omnium*“. Es würde zu weit führen, auf weitere Einzelheiten im Stil dieser neu zugänglichen Messen hier einzugehen. Jedenfalls vermag die vorgelegte Publikation unsere Kenntnis der niederländischen Meister in erfreulicher Weise zu erweitern. Der schon von Albrecht erhoffte Revisionsbericht muß anscheinend vorerst noch Desideratum bleiben.

Fritz Feldmann, Hamburg

Sixt Dietrich: Hymnen (Wittenberg 1545). Hrsg. von Hermann Zenck † mit einem Geleitwort von Wilibald Gurlitt. Saint Louis: Concordia Publishing House (1960). XXII, 178 S.

Der erste Teil dieser Ausgabe (Nr. 1—69) war schon 1942 als Bd. 23 der Reichsdenkmale im Erbe deutscher Musik erschienen; die Drucklegung des vorbereiteten zweiten Teils mit dem Kritischen Bericht verhinderten Kriegswirren, Nachkriegsarmut und schließlich der allzu frühe, tragische Tod Hermann Zencks am 2. Dezember 1950. Der Initiative Wilibald Gurlitts und dem Entgegenkommen des Concordia Publishing House, das sich ja auch an der Rhau-Ausgabe so dankenswert beteiligt, ist es zu danken, daß nun endlich

der ganze Hymnendruck Dietrichs in muster-gültiger Edition vorliegt.

Die Stichplatten der früheren Ausgabe sind offenbar ein Opfer des Krieges geworden, denn der erste Teil erscheint jetzt im Fotodruck (bis Nr. 69, S. 96), der die Notenköpfe der Ganz- und Halbnoten auf der Linie oft verkleckst und der gelegentlich recht schwer lesbar (S. 23, Anfang), gelegentlich unschön ist (S. 37). Der zweite Teil ist mit Notenformen, die denen des ersten Teils gut angepaßt sind, neu und sauber gestochen. Hinzugekommen sind außerdem ein kurzes Geleitwort Wilibald Gurlitts sowie der bekannte Brief Dietrichs an Bonifazius Amerbach vom 28. Mai 1543 (Faksimile und Übertragung).

Über die Hymnen Dietrichs hier ein Wort zu sagen, erscheint nach den erschöpfenden Studien Zencks in seiner Dietrich-Monographie und im Vorwort des vorliegenden Bandes überflüssig. Die Editionsgrundsätze der Ausgabe entsprechen den Richtlinien des Erbe deutscher Musik; der Notentext ist bis auf kleine Druckfehler zuverlässig (S. 101, Tenor Mensur 11, 3. Note b statt d'; S. 109 Nr. 80, Superius Mensur 2 Ganznote statt Halbnote; S. 134, Superius Mensur 24, 1. Note Viertel statt Halbnote). Die Vorzeichensetzung des Hrsg. weicht vom Üblichen dadurch ab, daß sie das subsemitonium in der Diskantklausel auch bei „Trugschlüssen“ (Sekund- statt Quartschritt aufwärts im Baß) fordert, ist aber allgemein sehr vorsichtig; in Zweifelsfällen sind die Vorzeichen in Klammern gesetzt (bei äolischen Kadenzten ist wohl stets, wenn die Klauselkombination es ermöglicht, statt gis im Superius b im Tenor zu setzen, und S. 133 Mensur 26 dürfte b gegen cis-h nicht möglich sein). Der Kritische Bericht ist wünschenswert ausführlich und weist auch die von Dietrich benutzten lokalen Choralvarianten aus einer Konstanzer Agende von 1570 nach. Register der liturgischen Orte und der Textanfänge der Hymnen schließen den Band ab, der dem Andenken Hermann Zencks ein so würdiges Denkmal setzt, wie es das Geleitwort Wilibald Gurlitts erhofft.

Ludwig Finscher, Kiel

Joseph Haydn: La Cenerina, Intermezzo in Musica, hrsg. von Dénes Bartha. (Joseph Haydn. Werke, Reihe XXV, Bd. 2). München-Duisburg: G. Henle Verlag 1959. 113 S.

Joseph Haydns „Intermezzo in Musica“ *La Canterina* stammt aus dem Jahre 1766. Der Titel des gedruckten Textbuches unterrichtet über eine Preßburger Aufführung der Oper im Karneval 1767. Eine vom 11. 9. 1766 datierte eigenhändige Quittung Haydns (wiedergegeben im Kritischen Bericht, S. 9) läßt jedoch die Vermutung zu, daß der Preßburger Aufführung bereits eine szenische Wiedergabe des Werkes vorangegangen ist.

Die quicklebendig heitere Oper, deren Libretto übrigens Beziehungen zu Benedetto Marcellos Satire *Il teatro alla moda* aufweist, erscheint in vorliegender Ausgabe zum ersten Male im Druck. Eine Lücke im Finale des zweiten Akts, die sich übrigens nicht nur im Autograph (im Besitz der Budapester Nationalbibliothek), sondern auch schon bei alten Partiturabschriften findet, ist vom Herausgeber auf Grund von Analogie im Kleinstich ergänzt worden. Die aus dem erhaltenen Textbuch ersichtliche textliche Parallelität des fehlenden Solos der Apollonia mit dem folgenden Tutti veranlaßte Dénes Bartha bei seiner Rekonstruktion, das Solo mit dem ersten Teil des Tutti musikalisch kongruieren zu lassen. Auch die Instrumentation des Tutti ist hierbei für die 34 Takte des Solo übernommen worden.

Auf die besondere Bedeutung und Originalität von Haydns *La Canterina* — so etwa auf die köstliche Parodie der opera seria in der Arie der Gasparina (2. Akt) oder die besonders von Niccolò Logroscino praktizierte Einschaltung von Rezitativen in die Arien — ist u. a. von Karl Geiringer hingewiesen worden. Daß das Werk nunmehr in mustergültiger Edition vorliegt, ist dankbar zu begrüßen.

Hans Christoph Worbs, Hamburg

Georg Rhau: Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe. Bd. III: *Symphoniae jucundae atque adeo breves* . . . 1538, hrsg. von Hans Albrecht. Kassel — Basel — London — New York und St. Louis: Bärenreiter-Verlag und Concordia Publishing House (1959). XVI, 202 S. und eine Tafel.

Die beiden großen Sammeldrucke des Jahres 1538, *Selectae harmoniae* und *Symphoniae jucundae*, bezeichnen in der Laufbahn Georg Rhaus den Schritt von der mitteldeutschen Offizin zum großen Verlagshaus, vom regionalen und liturgisch begrenzten

zum protestantisch gefärbten, aber „internationalen“ Repertoire. Während sich die *Selectae harmoniae* schon im Titel als liturgischer Druck für die Passionszeit zu erkennen geben, tragen die *Symphoniae jucundae* einen eher weltlich als geistlich klingenden Titel, und ihr Inhalt gibt zunächst keinen Anhaltspunkt für eine liturgische Verwendung. Blume (*Die evangelische Kirchenmusik*, 62) hatte nach der auffallenden Zahl von gerade 52 Werken geschlossen, es handele sich um „Sonntagsmotetten für das Kirchenjahr“; dem tritt nun jedoch der Hrsg. mit guten Argumenten entgegen. Eine liturgische Ordnung ist nicht erkennbar; einige Sätze sind ganz sicher weltlich und nicht geistlich, geschweige denn liturgisch („Oime patientia“, „Dulces exuviae“, „Musica quid defles“); der Titel und manche Formulierungen in Luthers berühmter Vorrede (dem oft zitierten, erst später so genannten *Encomion Musicis*) deuten darauf hin, daß das Werk für die musizierenden Laien, vor allem Studenten und vielleicht auch Lateinschüler, gedacht war, und wenigstens von der Didoklage „Dulces exuviae“ ist bezeugt, daß sie in Luthers Haus von Studenten gesungen wurde; schließlich ist die bescheidene Faktur und die schon im Titel hervorgehobene Kürze der meisten Sätze ein weiteres Indiz dafür, daß die Sammlung für musizierfreudige, aber nicht gerade musikalisch virtuose Laien bestimmt war, wie sie in Wittenberg und wohl allgemein in Mitteldeutschland in dieser Zeit überwogen. Als mögliches Argument wäre dem hinzuzufügen, daß Rhau einige wirklich liturgisch verwendbare Sätze in den *Vesperarum precum officia* 1540 nochmals abdruckte (Nr. 8, 9, 44). Andererseits lassen sich Argumente ins Feld führen, die gegen die These des Hrsg. sprechen: es kann kaum ein Zufall sein, daß der Druck gerade 52 Motetten umfaßt; die meisten Texte lassen sich liturgisch einordnen, wengleich sie weder nur Sonntagstexte noch nach dem Kirchenjahr geordnet sind. So wäre es möglich, daß der Druck zwar nicht primär, aber doch auch als Auswahlammlung gottesdienstlicher Musik oder überhaupt für sonntägliche „Hausmusik“, vor allem private Hausandachten bestimmt war. Schließlich ist zu beachten, daß die Werke der Sammlung, wie schon im Titel des Tenors angegeben, ziemlich streng nach Kirchentypen geordnet sind — „*observata in disponendo tonorum ordine, quo utentibus sint accommoda-*

tiora“, wie es im Titel der Rhauschen *Tricinien* heißt: Nr. 1—18 f_b, 19 c_b, 20—37 c und g abwechselnd, dazwischen einmal d, 38—50 a und e abwechselnd, 51—52 wieder g. Das weckt die Vermutung, es könne sich hier um eine Beispielsammlung für angehende Musiker eher als um eine Blütenlese für Musikliebhaber handeln; Luthers Vorrede an die „*musicae studiosi*“ wäre dann noch wörtlicher aufzufassen, als es der Hrsg. (S. VIII) vorschlägt. Die offenbar planvolle Vielfalt der c. f.-Techniken, das deutliche Fortschreiten vom Schlichten zum Komplizierten zumindest innerhalb der beiden ersten Tonartengruppen gewinnen unter diesem Gesichtspunkt Bedeutung. Eine genauere Untersuchung würde vielleicht weiterführen; jedenfalls hat das Vorwort des Hrsg. neue Fragestellungen überhaupt erst ermöglicht.

Der Notentext der Ausgabe (nach den Grundsätzen des Erbe deutscher Musik angelegt) ist ebenso sorgfältig redigiert wie schön gestochen. Der Kritische Bericht gibt für den Benutzer aus der Praxis sehr willkommene kurze Biographien der Komponisten, verzichtet aber auf systematische Konkordanznachweise, Lesartenverzeichnisse der Sekundärquellen und Nachweise der Texte und Cantus firmi. Nur zu einem Teil der Sätze werden über die Aufführung der Lesarten des Rhaudruckes hinaus ausführlichere Angaben gemacht, und selbst Komponisten-Angaben aus anderen Quellen werden zwar im Kritischen Bericht, nicht aber im Notentext mitgeteilt (Nr. 39). Der Hrsg. begründet dieses unorthodoxe Verfahren ausführlich und in vieler Hinsicht überzeugend; dennoch muß man es bedauern, daß gerade Hans Albrecht seine unvergleichliche Kenntnis der Musik des Reformations-Zeitalters hier aus prinzipiellen Erwägungen nicht stärker ausgeschöpft hat. Aber auch grundsätzlich wird man Einwände gegen eine solche Beschränkung des Kritischen Berichts erheben müssen. Ein möglichst vollständiges Konkordanz- und Lesartenverzeichnis kann, auch und gerade bei einem solchen Sammeldruck, in günstigen Fällen Aufschluß über die Vorlage für die gedruckte Fassung oder über vom Druck abhängige Handschriften und damit über den Gesichtskreis des Verlegers ebenso wie über die Ausbreitung seines Werkes geben, wie andererseits ein Stammbaum der Fassungen die Überlieferungsgeschichte eines Werkes bis in tiefere musikgeschichtliche Zusammenhänge zu erhellen vermag —

was der Bachforschung recht ist, sollte mit sinnvollen Modifikationen der philologischen Erschließung früherer Jahrhunderte billig sein (so wäre z. B. allein eine Erfassung aller Teilabschriften aus dem Rhaudruck — neben der benutzten Handschrift München UB 326 etwa das Fragment Paderborn Fürstenbergiana 9822/2—3 — aufschlußreich). Der Nachweis der Texte und Cantus firmi ist darüber hinaus kein Philologismus, sondern eine unentbehrliche Hilfe bei jeder Untersuchung der Werke, dies auch unter der Voraussetzung, daß der vorliegende Druck nicht liturgisch oder auch nur geistlich war (um so mehr, da diese Voraussetzung nicht unbestreitbar richtig zu sein scheint). — Es versteht sich, daß diese Bemerkungen um des Grundsätzlichen willen, nicht zur Bekräftigung der Arbeit eines vorbildlichen und verehrungswürdigen Gelehrten gemacht werden. Wert und Bedeutung der Ausgabe werden durch solche Einwände natürlich nicht herabgesetzt.

Einige kleinere Ergänzungen und Korrekturen, die dem Benutzer dienlich sein könnten, seien noch angefügt.

Nr. 1 Text Ps. 30² bzw. 70⁴. Offenbar nicht liturgisch, Kontrafaktur einer Lauda, Form ABBCA'. Die Signatur der Handschrift München UB ist 326 (nicht 36, wie S. 181 ff. angegeben). Konkordanz: Paderborn, Fürstenbergiana 9822/2—3 Nr. 14.

Nr. 2 Antiphon *ad Vesp. et Laudes in Purif.* BMV (Brennecke, *Die Handschrift A.R. 940/41* . . . , 48). Form ABCDD'. Konkordanz: Paderborn Nr. 15.

Nr. 3 Konkordanz: Paderborn Nr. 16.

Nr. 4 Resp. *in honorem Ss. Sacramenti (Varii cantus, 1948, 11*)*, c. f. verwendet. Auch als Evangelienmotette verwendbar (so eine andere Komposition in Montanus-Neuber, *Evangelia* III). Konkordanz: Rostock UB, Ms. Mus. Saec. XVI 71/1 Nr. 28. Die Signatur des Codex Pernner ist C 120 (nicht C 100, wie S. 181 angegeben).

Nr. 5 Resp. *Mariae Magdalенаe Penitentis*. Resp.-Form aCb.

Nr. 6 nicht der übliche Introitus, sondern Textkompilation *in Nat. DNJC*, die zu Beginn Text und Melodie des Intr. (*Liber usualis* 408) verwendet.

Nr. 7 im ambrosianischen Ritus Psallenda *in 1. Vesp. in Festo Ss. Nominis Jesu (Vespereale Ambros. 1939, 133)*, anderer c. f. Im römischen Ritus ehemals Tractus (ohne Versus) der *Missa contra paganos* (Brennecke, 49). Konkordanz: Paderborn Nr. 17.

- Nr. 8 Magnificat-Antiphon Feria V.
 Nr. 9 Magnificat-Antiphon Feria VI.
 Nr. 10/22 weder die heute gebräuchliche Antiphon noch das Resp. Nach Brennecke, 48, 2. Ant. *ad Matut. in Festo S. Elisabeth Reginae*. In beiden Sätzen ein nicht identifizierter c. f. verwendet.
- Nr. 11 weltlich. Textunterlegung wohl besser „oi-me“ statt „o-i-me“.
- Nr. 14 T. 70 ff. lies Text „decora“ (nicht „decora“).
- Nr. 15 Resp.-Form mit Tripla-Anhang. Das Ex. des Rhaudruckes der UB Rostock hat in allen Stimmen Textkontrafaktur: „*Michael et angeli eius preliabuntur cum dracone et draco pugnabant et angeli eius et non valuerunt usque locus inventus est earum amplius in celis.*“
- Nr. 16/18 Sequenz *in honorem BMV (Varii cantus 79**, *Liber usualis 1566)*. c. f. verwendet.
- Nr. 17 Resp. *in Annuntiatione BMV*. Konkordanz: Leipzig UB Ms. 49 Nr. 104, Rostock UB 71/1 Nr. 32.
- Nr. 19 Text nicht der Wortlaut der biblischen Davidsklage, aber identisch mit den von Josquin und Clemens non Papa komponierten Texten, also vielleicht liturgisch. Form ABB'. T. 55 lies „plorans“, nicht „ploram“.
- Nr. 20 Text Ps. 112¹⁻³ unvollständig. Liturgisch? T. 33 ff. lies „laudabile“, nicht „laudabite“.
- Nr. 23 4. Vesperantiphon Feria VI (*Liber usualis 303*). c. f. verwendet.
- Nr. 24 Resp. zum Palmsonntag (*Graduale Rom.* 155). Konkordanz: Regensburg B 863—870 Nr. 2, dort unter dem Namen Senfl; nach dieser Quelle (ohne Kenntnis der Konkordanz bei Rhau) hrsg. in DTB III/2. Weitere Konkordanz: Rostock 71/1 Nr. 38. Nach den Lesarten zu urteilen ist Regensburg Abschrift von Rhau, so daß die Komponisten-Angabe dieser außerdem sehr späten Quelle (1572—1578) mit Vorsicht aufzunehmen ist.
- Nr. 25 Text kompiliert aus Joh. 14—21, Ps. 67 und Ps. 103. Liturgisch?
- Nr. 26 offenbar liturgischer Text (Resp.?) *de uno Confessore*.
- Nr. 28 Text Kompilation *de Nat. S. Joannis Baptistae*: Ant. *in 2. Vesp.* (*Liber usualis 1503*, c. f. verwendet); *Graduale in Vigilia*; 4. Ant. *in 2. Vesp.* (*Liber usualis*

- 1504, c. f. verwendet); 2. Ant. *in 1. Vesp.*
 Nr. 29 *Commemoratio Feria VI post Dom.*
 IV. *Quadrages.* (*Graduale Rom.* 137).
 Nr. 30 Text frei nach Ezechiel 18²¹⁻²³. Liturgisch?
- Nr. 31 Text Matth. 16¹⁸⁻¹⁹, verwendbar als Resp. *in Festo Cathedrae S. Petri*, Resp. *in Festo Ss. Apostoli Petri et Pauli*, Resp. *in Festo S. Petri in Vinculis* und *Tractus in Festo Cathedrae S. Petri*. Ohne c. f. (?). Das Werk stand nach der Zählung E. Loges als Nr. 15* (nicht 15) in der Hs. Königsberg.
- Nr. 32 Evangelienmotette oder Resp.? Text Matth. 16¹³ ff., Feste wie Nr. 31. Resp.-Form aBcB.
- Nr. 33 Evangelienmotette (Spruch, Joh. 11²⁵) zum Osteramt. Joachim Greff empfahl das Werk als Vorspiel zu seinem Lazarus. Vgl. Luther, Weimarer Ausg. Bd. 35, 537; J. Stalman, *Johann Walters Cantiones latinae*, Diss. Tübingen 1960 (masch.), 105.
- Nr. 34 Ant. *ad Primam in Festo S. Joannis Apostoli et Evangelistae* (*Liber usualis 421*). c. f. verwendet.
- Nr. 35 Evangelienmotette (vgl. Krit. Bericht) oder Resp.? Text Joh. 6⁵²⁻⁵³. Resp.-Form aBcB. Eine andere Komposition des Textes bei Montanus-Neuber, *Evangelia III* mit Angabe *De coena Domini*.
- Nr. 36 1. Psalm-Ant. *in 1. Vesp. S. Gabrielis Angeli* (*Liber usualis 1408*). c. f. verwendet.
- Nr. 37 Evangelienmotette zu Pfingsten (vgl. Krit. Bericht) oder Resp.? Text *Acta Apostolorum* 4³³ und (paraphrasiert) 2⁴. Resp.-Form aBcB.
- Nr. 42 Ant. *in Complet. in Dominicis* (*Liber usualis 271*). c. f. verwendet.
- Nr. 43 Text Samuel II 18³³. Nach Brennecke (a. a. O. 48, ohne nähere Angaben) Antiphon.
- Nr. 44 Magnificat-Antiphon *in Sabbato* (vgl. Krit. Bericht).
- Nr. 45 Resp. *in 2. Noct. in Nat. S. Joannis Bapt.*
- Nr. 46 Nicht die übliche Antiphon zur Sündenvergebung und zur Abwehr von Unheil (vgl. W. Stephan, *Die burg.-ndl. Motette* . . ., 112). Text und c. f. aber sehr nahe verwandt mit Obrecht, „*Parce Domine*“ (Capella I Nr. 3), c. f. sicherlich liturgisch. Konkordanz: München UB Ms. 328—331 Nr. 113.
- Nr. 48 Resp. eines Reimoffiziums?

Nr. 50 Klingt vom Text her wie eine Nachschrift zum Agricola-Epithaph Nr. 49. Vielleicht Nr. 49 ebenfalls von Isaac?

Nr. 51 Ant. in Vesp. *Feria IV in Quadrages.* (*Liber usualis* 1091). c. f. verwendet, aber in stark abweichender Fassung. Konkordanz: Paderborn Nr. 18.

Ludwig Finscher, Kiel

Musica Divina. Kirchenmusikalische Werke für Praxis und Forschung, hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Regensburg von Bruno Stäblein. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

Heft 1—4 (1950): Francesco Cavalli. *Vier Marianische Antiphonen* für 2 bis 5 Singstimmen und Orgel (Generalbaß), hrsg. v. Bruno Stäblein.

Heft 5 (1950): Costanzo Porta. *Missa Tertii Toni* (1578) für 4 St. a cappella, hrsg. v. Joseph Schmidt-Görg.

Heft 6 (1951): Corbinian Gindele. *Orgelintonationen in den acht Kirchentönenarten*.

Heft 7—8 (2/1959): Corbinian Gindele. *Gregorianische Choralvorspiele für die Orgel*.

Heft 9 (1953): Orlando di Lasso. *Missa Beschaffens Glück (Il me suffit)* (1581) für 4 St. a cappella, hrsg. v. P. Wilhelm Lueger.

Heft 10 (1954): Ludovico Grossi da Viadana. *Missa Dominicalis* (1609) für 1 St. mit Orgel, hrsg. v. August Scharnagl.

Heft 11 (1955): Giovanni Francesco Anerio. *Missa Della Battaglia* (1605) für 4 gem. St. und Orgel ad libitum, hrsg. v. Karl Gustav Fellerer.

Heft 12 (1956): Johann Joseph Fux. *Missa Sancti Joannis* (1727) für 4 gem. St. Orgel ad libitum, hrsg. v. J. H. van der Meer.

Heft 13 (1956): Johannes de Fossa. *Missa super Theutonicam cantionem „Ich segge À Dieu“* für 4 gem. St. a cappella, hrsg. v. August Scharnagl.

Heft 14 (1957): Corbinian Gindele. *Kleine Orgelstücke*.

Die im Jahre 1853 von Karl Proske gegründete und nach dessen Tod von J. Schrems und F. X. Haberl fortgeführte Sammlung *Musica Divina sive Thesaurus concertum selectissimorum... compositorum* wurde 1950 durch eine neue, von Bruno Stäblein betreute

Reihe wieder aufgenommen. Die ersten 14 Hefte geben Zeugnis von dem erfolgreichen Bemühen des Herausgebers und seiner Mitarbeiter, eingedenk der verpflichtenden Tradition dieser einst berühmten musikalischen Denkmälerausgabe, eine nach neuesten editionstechnischen Gesichtspunkten ausgerichtete Sammlung bisher schwer zugänglicher oder zu Unrecht vergessener Schätze der Kirchenmusik für einen größeren Kreis zugänglich zu machen. Die Ausgaben sind in erster Linie für die musikalische Praxis bestimmt, daher: handliches Quartformat der jeweils nicht zu umfangreich gestalteten einzelnen Hefte, Verkürzung der Notenwerte, moderne Schlüssel, keine Mensur-, sondern normale Taktstriche, gelegentliche Transposition der Vokalstücke in die für die praktische Ausführung günstigste Tonart. Damit sind schon die wesentlichsten Unterschiede gegenüber der alten *Musica Divina* angedeutet. Darüber hinaus wird — wie es heute schon nahezu selbstverständlich erscheint — auf philologische Genauigkeit großer Wert gelegt; die von jedem wissenschaftlichen Neudruck erwarteten Einrichtungen, wie originale Notenvorsätze, Ligaturklammern, klar erkennbare Akzidentienhinzufügungen, drucktechnische Abhebung des ergänzten Textes und vor allem ein Revisionsbericht mit Textvergleichen und Quellenangaben, sind auch hier zu finden. Damit werden die Hefte in gleicher Weise für die Musikwissenschaft „interessant“. Andererseits dürfte die deutliche Unterscheidung zwischen res facta und editorialen Zusätzen auch für den heutigen Praktiker von einem nicht zu unterschätzenden Nutzen sein. Besonders wertvoll sind die in Umfang und Anlage variierenden Vorworte der jeweiligen Herausgeber mit näheren Angaben über Werk und Komponist, Anleitungen zur Aufführungspraxis, sowie Literaturhinweisen. So gibt z. B. Br. Stäblein in Heft 1—4 ein vollständiges Verzeichnis der kirchenmusikalischen Werke Fr. Cavallis; W. Lueger fügt den Quellenangaben sogar die Fundorte der Erstausgabe an.

Der Druck ist durchweg sauber und korrekt. Gegenüber diesem positiven Gesamtbild der neuen *Musica Divina* fallen kleine Schönheitsfehler, wie die in den verschiedenen Heften nicht ganz einheitliche Handhabung der Notenvorsätze sowie die das Notenbild mitunter überlastende Zählung jedes einzelnen Taktes kaum ins Gewicht.

Auch die Auswahl der bereits edierten Werke ist sowohl von seiten der Praxis als auch von seiten der Wissenschaft zu begrüßen. Die durchschnittlich nicht allzu schwer ausführbaren und klanglich dankbaren ein- bis fünfstimmigen marianischen Antiphonen und Messen, mit und ohne Orgel, in solistischer oder chorischer Besetzung, dürften den Kirchenchören zur Bereicherung ihres Repertoires dienlich sein. Dem Wissenschaftler wird mit den größtenteils wenig bekannten, interessanten Vokalwerken des 16. bis 18. Jahrhunderts wertvolles Studienmaterial in die Hand gegeben. Eine stärkere Einbeziehung von Motetten in die bisher etwas einseitig auf das Messenschaffen ausgerichtete Reihe und eine etwas schnellere Erscheinungsweise der einzelnen Hefte wäre für die Zukunft zu wünschen.

Durch die Ausweitung der Sammlung auf das Gesamtgebiet der Kirchenmusik und durch die Einbeziehung des kirchenmusikalischen Schaffens unserer Zeit unterscheidet sich die neue Reihe der *Musica Divina* wesentlich von ihrer Vorgängerin. Mögen auch die Orgelstücke des Beuroner Organisten P. Corbinian Gindele inmitten des historischen Materials auf den ersten Blick zunächst als Fremdkörper erscheinen, so manifestieren sie doch erneut den Grundsatz des Herausgebers, vor allem der kirchenmusikalischen Praxis mustergültige Gebrauchsmusik zu vermitteln. So verstanden, erfüllen die kurzen, leicht ausführbaren Orgelintonationen in den acht Kirchentönen, die von Einfallsreichtum zeugenden gregorianischen Choralvorspiele sowie die teils frei, teils über Kirchenlieder gearbeiteten kleinen Orgelstücke ihren Zweck; vorausgesetzt, man geht von der Überlegung aus, daß auch bezüglich dieser kleinen Formen, die der Organist doch gewöhnlich improvisatorisch bewältigt, eine sauber gearbeitete „Literatur“ immer noch besser ist als eine schlechte Improvisation.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Gioseffo Zarlino: Drei Motetten und ein geistliches Madrigal, hrsg. von Roman Flury. Wolfenbüttel, Mösel Verlag (1960). IV und 32 S. (Das Chorwerk 77).

Bedeutende Theoretiker sind im Laufe der abendländischen Musikgeschichte nur selten als Komponisten überdurchschnittlichen Formats hervorgetreten. Diese Feststellung wird

man auch in dem Schaffen Zarlinos bestätigt finden, obwohl es ihm an Talent und dem notwendigen handwerklichen Rüstzeug nicht gefehlt hat. Die instruktive Auswahl dreier lateinischer Motetten und eines italienischen Madrigals zeigen ihn im Vollbesitz des „Wissens“, wie andere, größere, vor ihm und neben ihm komponiert haben, zeigen ihn mit der älteren Technik des kontrapunktisch-polyphonen Flusses und der esoterischen Kanonbehandlung ebenso wie mit der madrigalesken Wortausdeutung vertraut. Man wird also kaum sagen können, seine Werke seien schlechter als die vieler seiner Zeitgenossen, und noch weniger, sie seien lediglich „Papiermusik“; was Zarlino allerdings fehlt, ist die „Gabe der Verdichtung“, wie es Einstein einmal formuliert hat, die Fähigkeit, seine Musik mit einer tiefen Fülle geistvoller Symbolik zu beleben, mit einem Wort: jener individuelle Zug in der Gestaltung, der zu allen Zeiten in der Geschichte einem bedeutenden Kunstwerk den Rang des Einmaligen verliehen hat.

Alle diese Erkenntnisse sollten nicht daran hindern, sich mit den hier gebotenen Werken wissenschaftlich und praktisch vertraut zu machen. Für eine Wiedergabe bieten sich, ohne Schwierigkeiten zu bereiten, die beiden Motetten „*Ecce iam venit plenitudo*“ (4 voc.) und „*Misereris omnium Domine*“ (6 voc.) an, wenn man über genügend Männerstimmen verfügt. Das Madrigal „*I vo piangend'i miei passati tempi*“ (5 voc.) auf den Text von Petrarca gehört insofern zu denen älteren Stils, als es noch nicht auf eine Schlußpointe in textlicher und musikalischer Hinsicht zugespitzt ist, wenn es auch harmonisch bereits Ausdrucksdissonanzen enthält. Die Motette „*Nemo potest venire*“ (5 voc.) schließlich ist in ihrer Schreibweise archaisierend. Für die Wissenschaft dürfte das Heft willkommener Anlaß der Untersuchung sein, ob der Komponist Zarlino auch den Grundsätzen des Theoretikers treu bleibt. Dies wird um so leichter möglich sein, als der Herausgeber uns eine verlässliche Edition in die Hand gibt, die gut durchdacht ist und auch zurückhaltend mit Akzidentien umgeht. Ein besonderes Lob verdient die flüssige Übersetzung des Textes, die sich vorzüglich dem originalen Wort-Ton-Verhältnis anpaßt.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Mitteilungen

Gesellschaft für Musikforschung

Hierdurch gebe ich mir die Ehre die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung zur diesjährigen Mitgliederversammlung, die am Sonntag, dem 13. Oktober 1963, 16 Uhr s. t. in Tübingen, Alte Aula der Universität, stattfinden wird, einzuladen.

Tagesordnung

1. Bericht des Präsidenten
2. Bericht des Schatzmeisters
3. Zeitschrift und Publikationen
4. Fachgruppen (ständige Kommissionen)
5. Satzungsänderung
6. Ergänzungswahlen
7. Verschiedenes

Es wird gebeten, die Mitgliedskarte mitzubringen.

Über die mit der Mitgliederversammlung verbundenen Veranstaltungen, die vom 12. bis 14. Oktober vorgesehen sind, werden die Mitglieder durch besondere Drucksache unterrichtet. Fellerer

Um Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit zu beheben, haben sich einige Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung aus beiden Teilen Deutschlands zu Besprechungen am 5. und 6. Januar 1963 in Hannover und am 5. März 1963 in Eisenach getroffen. Die Beratungen erfolgten im Geiste der Verständigung, im Bemühen um kollegiale Zusammenarbeit und mit Rücksicht auf Lage wie Interessen beider Seiten. Eine Reihe von Vorschlägen wird den zuständigen Gremien der Gesellschaft für Musikforschung zur Beschlußfassung unterbreitet werden.

*

Dem Ehrenpräsidenten der Gesellschaft für Musikforschung, Professor Dr. Friedrich Blume, wurde das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse verliehen.

Dr. Rudolf Eller, Direktor des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Rostock, wurde am 1. November 1962 zum Professor für Musikwissenschaft ernannt.

Dr. Walter Kolneder wurde für die Dauer seiner Zugehörigkeit zum Lehrkörper einer wissenschaftlichen Hochschule des Landes Hessen die Bezeichnung außerplanmäßiger Professor verliehen.

Der Buxtehude-Preis der Stadt Lübeck wurde für das Jahr 1963 an Professor Dr. Carl-Allan Moberg und Professor D Dr. Oskar Söhngen verliehen.

Dr. Yury Arbatsky wurde zum Vorsitzenden auf Lebenszeit der Internationalen Balkanologischen Gesellschaft gewählt. Außerdem wurde ihm der Internationale St. Pauli-Preis 1963 für Slawistik von der Syracuse University verliehen.

Am 31. März 1963 starb in Hamburg im Alter von 79 Jahren Professor Dr. Wilhelm Heinitz. „Die Musikforschung“ wird ihm noch einen Nachruf widmen.

Die Staatliche Bibliothek Regensburg veranstaltet im Rahmen des 12. Deutschen Mozart-Festes in der Zeit vom 10. bis 29. Juni 1963 eine Ausstellung Oberpfälzische Komponisten zur Zeit Mozarts, in der Manuskripte, Erstdrucke, Autographe, Stiche und Gemälde von W. A. Mozart, E. Schikaneder, Chr. W. Gluck, J. G. Holzbogen, J. Chr. W. Midl, P. Bonifaz Stoeckl, P. Evermodus Groll, P. Theodor Grünberger, F. J. Gleissner, J. S. Mayr, P. Georg Weissinger, J. G. Schinn und J. N. Freiherr von Poißl gezeigt werden.

Berichtigung. In dem Aufsatz Beiträge zur Erforschung der Lautentabulaturen des 16.—18. Jahrhunderts von Hans Radke (Heft 1/1963, S. 34—51) sind neben einigen kleinen Versehen drei sinnentstellende Druckfehler stehen geblieben. Es muß heißen: S. 37, Z. 26 „V. Galilei 1584“ statt „V. Galilei 1548“, S. 40, Z. 8 „leyrer zug“ statt „leyer zug“, S. 40, Z. 33 „viel ton“ statt „veil ton“.

Berichtigung. Auf S. 62 des laufenden Jahrgangs muß es in der letzten Zeile der letzten Fußnote Drux statt Drur heißen.