

ADRIAN WILLAERTS „SALMI SPEZZATI“ (1550)

VON HERMANN ZENCK

Nach dem Zeugnis Zarlinos (Ist. harm. III, cap. 66) ist die Komposition doppelchöriger Psalmen für den Vespertagesdienst eine venezianische Gepflogenheit und überdies mit der Persönlichkeit Willaerts unmittelbar verknüpft. Merkwürdigerweise hat man sich bisher nicht an die von Zarlino zitierten Stücke oder an Willaerts Psalmenwerk von 1550 gehalten, sondern an zwei doppelchörige Psalmen („Cum invocarem“ und „In te domine speravi“) und ein Magnificat, die zwei Jahre nach Willaerts Tod (1564) im ersten Band des *Thesaurus musicus* bei Joh. Montanus und U. Neuber in Nürnberg erschienen sind. Von diesen Nürnberger Stücken ist aber nur „Cum invocarem“ im Index mit *Adrianus Willaert signiert*; „In te domine speravi“ sowie zwei weitere Psalmen („Qui habitat in adiutorio“ und „Ecce nunc benedicite“), die unmittelbar folgen, sind im Index wie im Notentext der acht Stimmbücher anonym. Die Psalmen „Cum invocarem“, „In te domine speravi“ und das Magnificat haben schon — wohl ihrer leichteren Erreichbarkeit wegen — C. von Winterfeldt und Fr. Commer benutzt, deren Sparten die Berliner Staatsbibliothek bewahrt; Commer hat sie dann in seiner *Collectio operum musicorum Batavorum* (1840) veröffentlicht. Auch Ambros (*Geschichte der Musik* III, 505) exemplifiziert an diesen Nürnberger Stücken, ebenso noch A. Orel (*Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von G. Adler, I, ²/1930, 350) und O. Ursprung (*Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*, 1931, 178). Ohne auf die Echtheitsfrage im einzelnen einzugehen, sei gleich bemerkt, daß sich die genannten Nürnberger Stücke in wesentlichen Zügen von den hier zu behandelnden *Salmi spezzati* Willaerts unterscheiden.

Die bisher von der Forschung nicht herangezogenen venezianischen Drucke *A. Gardanes*, die 1550 und 1557 — *ristampati e corretti* — unter den Augen Willaerts erschienen sind, seien kurz beschrieben, da Eitners bibliographische Angaben (*MfMG* 1887, 101) unzureichend sind und kein Bild von den Inhalt und Aufbau der Drucke geben¹.

Die Drucke *Gardanes* enthalten außer der Gruppe der „*Salmi spezzati* (!) *di M. Adriano*“ noch zwei weitere Abteilungen: „*Salmi a versi con le sue Risposte*“, d. h. zwölf vollständige Psalmen, deren einzelne Verse jeweils als in sich abgeschlossene vierstimmige Stücke gesetzt

¹ Von Notenbeispielen sehe ich ab, da seit der Übernahme meiner 1937 (PÄM IX, Breitkopf & Härtel, Leipzig) begonnenen Gesamtausgabe der Werke A. Willaerts in das *Corpus mensurabilis musicae* des von A. Carapetyan geleiteten American Institute of Musicology in Rom in absehbarer Zeit auch mit der Edition der Psalmen zu rechnen ist.

sind („a versi . . . con risposte“, wie der Terminus auch bei N. Vicentino lautet). Sechs dieser Psalmen sind von Willaert und Jachet (da Mantova) gemeinsam komponiert: die ungeraden Verse von Jachet, die geraden Verse des zweiten Chores jeweils von Willaert; drei Psalmen stammen ganz von Jachet, zwei von Jachet und Finot, ein Psalm ist anonym. Diese Psalmen können ebenso „a uno choro“ aufgeführt werden wie „a duoi chori“; sie sind deshalb jeweils in den Stimmbüchern des I. und II. Chors enthalten. Die einzelnen Verse stellen in sich geschlossene Stücke dar, deren innerer Zusammenhang musikalisch durch die weitgehende Verwendung eines bestimmten Psalmtons gewährleistet ist. Nur auf Grund dieser liturgisch verbindlichen Choralbearbeitungstechnik und einer gesicherten lokalen Tradition ist eine solche Zusammenarbeit zweier Musiker an einem Werk überhaupt möglich und verständlich.

Eine dritte Gruppe bilden die „Salmi a versi senza Risposte“, 11 Psalmen ohne vierstimmig gesetzte „Antworten“ des Gegenchors, die also von einem vierstimmigen Chor mit choraliter gesungenen ungeraden Versen (eventuell mit Orgel) vorzutragen sind. Die vierstimmigen Partien stammen von Jachet (8 Psalmen), M. Jan (Giovanni Nasco, 2 Psalmen) und (Heinricus) Scaffen (1 Psalm). Die venezianische Tradition des 16. Jahrhunderts kannte also, abgesehen von dem ursprünglichen gregorianisch-antiphonischen Vortrag der Psalmen, drei Aufführungsweisen und damit drei Gattungen der Vesperpsalmen für die Festtage („appertinenti aili Vesperi per tutte le Feste dell' anno“), die alle durch strenge Bewahrung der Verseinteilung des Vulgatatextes gekennzeichnet sind:

1. *Salmi spezzati*: die im strengen Sinne „doppelchörigen“ Psalmen, deren die Sammlung von 1550 nur die acht Stücke Willaerts enthält und die offenbar als eine besondere Errungenschaft des venezianischen Meisters gelten müssen;
2. *Salmi a versi con le sue Risposte*, bei denen die einzelnen Verse als in sich abgeschlossene, dem Psalmton folgende Stücke behandelt sind, die sowohl mit einem wie mit zwei Chören ausgeführt werden können — so die von Willaert mit Jachet gemeinsam komponierten Psalmen;
3. *Salmi a versi senza Risposte*, bei denen versweise einstimmiger gregorianischer Vortrag mit vierstimmigen Chorpartien wechselte; eine Praxis, der übrigens auch Willaert in seinen Vesper- und Complet-Psalmen von 1555 (²/1565, ³/1571) folgte („a uno choro e a 4 voci“); sie weisen z. T. eine schlichte vierstimmige „Harmonisierung“ des vorgegebenen Tenors, also eine falso-bordone-artige handwerkliche Satztechnik auf.

Alle drei Gattungen sind liturgische Kompositionen für das Officium und dadurch charakterisiert, daß sie versweise alternierend nach den

acht (bzw. neun) Psalmtönen gesungen wurden, wobei die ursprüngliche antiphonische Vortragsweise aufs getreueste gewahrt blieb. Alle drei Arten („maniere“) gehören zum Bereich der Choralbearbeitung, deren musikalisch anspruchslosere Formen stets von der kunstvolleren motettischen Setzweise abgehoben wurden. Innerhalb dieser Psalmengattungen stellen aber Willaerts Salmi spezzati die relativ kunstvollste Form des antiphonischen Psalmvortrags dar.

Offensichtlich sind Willaerts doppelchörige Psalmen ebenso sehr persönliche Prägungen ihres Schöpfers wie einer alten bodenständigen Tradition verpflichtet. Ohne die Herkunftsfrage aufzugreifen, darf als Beispiel an die gebrauchsmäßig-handwerkliche Stilisierung von Binchois' „In exitu Israel“ (in Modena A. 10. I. 11., ediert von J. Marix in „Les Musiciens de la cour de Bourgogne au XVe Siècle“, Paris 1937, p. 196) im dreistimmigen Fauxbourdon-Satz erinnert werden, ebenso an die wechselchörigen Psalmen, Hymnen und Magnificats in zwei Modeneser Großfolio-Handschriften. Solche dreistimmigen Fauxbourdon-Stücke wurden in Italien im Sinne der heimischen Klangkonzeption zum vierstimmigen Falso bordone umgeformt, dessen Züge noch die genannten vierstimmigen Psalmen Willaerts von 1555 tragen. Jedenfalls ist in Oberitalien, in Mailand und Venedig, solche schlichte mehrstimmig-wechselchörige Ausführung der Psalmen, Magnificats und Hymnen üblich gewesen.² Auf die oben genannten drei Gattungen liturgischer Psalmkomposition spielt Zarlino (Ist. harm. IV, cap. 15) an, wenn er von den „otto sorti di Salmodia“ und von den „Modi stabili“ der Officiumspalmodie spricht, deren Formeln die Komponisten bei Psalmen und Magnificats befolgen müssen, und in ähnlicher Weise handelt der Willaert-Schüler N. Vicentino (L'Antica Musica etc. 1555 p. 48) über das „osservare il tono“ bei der Komposition von Messen, Psalmen und Hymnen „con risposte dal choro o dal organo“, wo also die Orgel die Chor-risposte vertreten kann. Die strenge Beachtung der Psalmtöne („Salmodia et la Itonazione“) gilt also ausdrücklich für die mehrstimmigen Psalmen der Vesper und der anderen Horen, wobei nach Zarlinos Zeugnis in drei verschiedenen Weisen verfahren werden kann:

Versweise alternierend zwischen einstimmigem, choralischem Vortrag und vierstimmigem Chor („che li suoi Versi si possino cantare con un'altro choro scambievolmente; come hà composte Giachetto e molti altri“); oder im Wechsel von zwei vierstimmigen, in sich abgeschlossenen und kadenzierenden Chorphantien („o pur siano tutti interi, si come compose Lupo li Salmi à Quattro voci sotto 'l Modo ottavo delle Salmodie“); und endlich in echter Doppelchörigkeit: „overamente siano composti a due chori; come li Salmi di Adriano: Laudate pueri

² Vgl. P. Arons Brief vom 13. März 1536 über die Ausführung der Vesper im Kloster S. Leonardo in Bergamo mit 22 Sängern „a chori spezzati“. K. Jeppesen, Eine musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento, Acta musicologica XIII (1941), 38.

Dominum, Lauda Jerusalem Dominum, e molti altri; che si chiamano a choro spezzato“. Auch an dieser Stelle (IV, cap. 15) wird also die Choro-spezzato-Manier speziell Willaert zugeschrieben und mit zwei Werken aus den Psalmen von 1550 belegt.

Alle drei Arten der liturgischen Psalmkomposition sind im Schaffen Willaerts exemplarisch vertreten; die letztere („a choro spezzato“) galt aber ungeachtet der voraufgehenden Tradition wechselhörigen Vortrags als seine eigenste Schöpfung. Von dieser Kompositionsweise, die durch strenge Befolgung der gregorianischen Psalmtöne und der auf ihnen basierenden kirchentonalen Harmonik charakterisiert wird, unterscheidet Zarlino dann ausdrücklich „altre cantilene, come sono Motetti“; d. h. die „echten“ Motetten, denen natürlich auch Psalmtexte zu Grunde liegen können, bei denen der Komponist aber nicht verpflichtet ist, einem bestimmten Psalmton zu folgen, — im Gegenteil: täte er das, so wäre es als Fehler anzurechnen „che non havesse inventione“. Bei der Komposition von Motetten ist der Komponist frei von den Psalm-tönen, er kann unabhängig von einem vorgegebenen gregorianischen soggetto erfinden („fuori delle Salmodie, allora sarà libero, e potrà ritrovare quella inventione, che li tornerà più commoda“).³ Man sieht, wie der spätmittelalterliche Gattungsunterschied zwischen der anspruchslöseren Choralbearbeitung der Officiumsstücke und der kunstvolleren, der freien Phantasie anheimgegebenen Motette noch immer Geltung besitzt. Gerade dieser Unterschied ist aber für die Beurteilung von Willaerts doppelhörigen Psalmen wesentlich, wie sie auch nur im Zusammenhang der oben genannten drei Arten der liturgischen Psalmvertonung verstanden werden können.

Die in Gardanes Drucken von 1550 und 1557 erschienenen „Salmi spezzati di Messer Adriano“ gehören sämtlich der Liturgie der Vesper an und sind dem Zyklus der Psalmen 109—147 entnommen. Text und Verseinteilung entsprechen im wesentlichen der Vulgata, kleine Abweichungen gehen wohl auf eine ältere in Venedig gebrauchte Übersetzung der Itala zurück. Es sind folgende acht Stücke:

- Confitebor tibi Domini, Psalm 110, Primi toni.
- Credidi propter quod locutus sum, Psalm 115, Quarti toni.
- De profundis, Psalm 129, Quinti toni.
- Domine probasti me, Psalm 138, Octavi toni.
- In convertendo Dominus, Psalm 125, Sexti toni.
- Laudate pueri Dominum, Psalm 112, Primi toni.
- Lauda Hierusalem, Psalm 147, Secundi toni.
- Memento Domine David, Psalm 131, Octavi toni.

³ Dies ist der Fall in Willaerts vierstimmigen Psalm-Motetten der frühen und mittleren Zeit (vgl. „Dominus regnavit“ und „Qui habitat in adjutorio“, 1539, PÄM IX, 1937, 83 u. 161), die mit ihrer scharf profilierten Motivik und weitzügigen Durchimitation an Josquins Vorbild anknüpfen, allerdings mit der Tendenz, Josquins klare Symmetrik und übersichtliche Paarigkeit zu verschleiern. Die vierstimmigen Psalmen des Alterswerks (Musica nova, 1559) weisen dagegen einen ganz persönlichen, konzentrierten und auf das Wesentliche beschränkten Deklamationsstil auf, der offensichtlich auch von der klanggesättigten späten Madrigalkunst Willaerts bestimmt ist.

Wie für die Salmi senza und con Risposte ist für Willaerts Kompositionen der Salmi spezzati die strenge Beachtung der Versgliederung charakteristisch. Jeder Vers, der durch den Parallelismus membrorum wieder untergeteilt wird (Mediatio, ev. Flexa), erscheint als ein geschlossener Block, als ein fest in sich zusammenhängendes Gebilde, das jeweils von einem der beiden vierstimmigen Chöre vorgetragen wird. In allen acht Psalmen disponiert Willaert zwei in sich geschlossene und selbständige vierstimmige Chöre, jeder Chor für Knaben- und Männerstimmen (Cantus, Altus, Tenor, Bassus), die in wechselnden Schlüsselkombinationen notiert sind; auf Einzelheiten der Notierung und der Stimmlagen soll hier nicht eingegangen werden. Alle Stimmen sind aufs sorgfältigste textiert. Die antiphonale Struktur des Psalmgesangs, nach der die Verse auf die alternierenden Chöre verteilt werden, d. h. die Unversehrtheit und Unantastbarkeit der Verse werden vom Komponisten stets gewahrt. Im engsten Zusammenhang mit dieser liturgischen Forderung steht ferner die weitreichende Herrschaft der Psalmtöne, deren charakteristische Wendungen in Initium, Flexa, Mediatio und Finalis im Tenor und Cantus, zuweilen auch im Altus, oft getreu konserviert sind. Auf diesem festen Grund der gregorianischen Officiums-Psalmodie beruhen Willaerts Salmi spezzati, wenn auch in einzelnen Versen, zumal der textreichen Psalmen 131 und 138 vom Psalmtone abgewichen wird. Der großformale Aufbau ist also durch Versgliederung und Psalmtone vorgegeben; eine eigenwillige Architektur jenseits dieser monumentalen wechselchörig-alternierenden Reihung der Verse ist nicht erstrebt. Willaerts künstlerisches Interesse ist auf die deutliche Darstellung und epische Ausbreitung des Psalmtextes gerichtet, wie die Liturgie sie gebietet und wie sie der wortverpflichteten vokalen Tradition des Niederländers gemäß ist. Strenges versweises Alternieren der beiden Chöre, eindringliche Deklamation des Textes und weitgehende Herrschaft der Psalmtöne geben den Salmi spezzati das eigentümliche Gepräge — nicht das lebhafteste, kurzgliedrige Dialogisieren oder das barocke Konzertieren der Chöre, auch nicht der schlagkräftige Wechsel der Chorgruppen oder die ehomäßige Brechung der Chöre, wie sie etwa Lasso gestaltet hat.

Der liturgischen Forderung entsprechen auch das in allen Stücken gewährte gregorianische Initium und der Abschluß mit der Doxologie. Diese wird stets im Sinne einer Steigerung, eines krönenden Abschlusses gebildet. Nur hier wirken beide Chöre in lebhafterem Dialogisieren zusammen, nur im Gloria Patri verdichtet sich das bisherige ruhige Nacheinander zu einem lebhaften Miteinander der Chöre und zu mächtiger achtstimmiger Fülle und Klangpracht. Hier liegt eine bewußte formale Betonung des Schlusses vor, wie sie in den Motetten schon lange ausgebildet war, die aber bezeichnenderweise eingeschränkt wird durch die mit der Doxologie stets auftretende Psalmformel, durch die die liturgische Bindung nachdrücklich hervorgehoben wird.

Neben den choralgebundenen treten die gänzlich choralfreien

Verse zahlenmäßig in den Hintergrund; umso bedeutsamer sind sie aber als Zeichen selbständiger künstlerischer Gestaltung. Solche choral-freien Verse, die stets als geschlossene Einheiten behandelt werden, scheinen vor allem um des Kontrastes willen eingefügt worden zu sein. Manchmal zwingt eine textinterpretierende Absicht dazu, wie etwa in „Domine probasti me“ die Verse 4 („et posuisti super me“), 7 („si ascendero in coelum . . . si descendero in infernum“), oder im Psalm „In convertendo“ die Verse 6—8 („qui seminant in lacrimis, in gaudio metent; flebant . . . cum exultatione“). Trotz dieser Beispiele ist aber die zurückhaltende Art der musikalischen Textauslegung bezeichnend.

Im übrigen gehört solche Mannigfaltigkeit innerhalb der oben bezeichneten tonalen Grenzen zu Willaerts Stil auf allen Stufen seiner künstlerischen Entwicklung. Mit starken Kontrasten arbeitet der venezianische Meister in den beiden ausgedehntesten Stücken, in „Domine probasti me“ (23 + 2 Verse) und in „Memento Domine David“ (19 + 2 Verse): beide stehen im achten Ton, sind wegen ihres langen Textes im ganzen auffallend flächig-harmonisch im Sinne der Durtonalität (C- bzw. G-Dur) angelegt und enthalten neben zahlreichen choral-freien Versen in der Mitte große melismatische und imitierende Duo s (Psalm 138, Vers 9—11, Psalm 131, die Verse 5, 6, 9 u. 10), die im Gegeneinander der Chöre und im Wechsel hoher und tiefer Stimmen ihre altniederländische Herkunft nicht verleugnen. Neben diesen beiden auffallenden Duo-Kontrasten tritt im Psalm „Credidi“ als einmalige Besonderheit in der Mitte eine kurze achtstimmige Partie auf: hier erscheint der Anruf „O Domine, ego servus tuus“ in machtvollen homophonen Klangsäulen — eine wahrhaft monumentale Steigerung des in traditioneller Weise im Satz *Nota contra notam* erscheinenden Vokativs! Aber auch für diese wenigen auffallenden Kontrastbildungen ist bedeutsam, daß sie die Versgliederung und weitgehend auch die melodische Kontur des Psalmtons wahren.

Innerhalb dieser wohlcharakterisierten stilistischen Gesamtfaktur, durch die die *Salmi spezzati* als scharf umrissene liturgisch-musikalische *G a t t u n g* konstituiert werden, herrscht aber jene für Willaert so bezeichnende Mannigfaltigkeit und künstlerische Fülle. Die übergeordnete Einheit dieser Werke, die in der vorgegebenen Einheit des vollständigen Psalmtextes und seiner choris-alternierenden Reihung sowie in der musikalischen Einheit des Psalmtons und seiner harmonischen Ausdeutung besteht, umgreift eine außerordentliche Vielfalt im Einzelnen, die nur in der Besprechung der Eigenart jedes Psalms aufgezeigt werden könnte. Einige allgemeine Hinweise dürfen hier genügen.

Der innere Reichtum, die Mannigfaltigkeit und Spannweite der *Salmi spezzati* haben ihre Ursache in dem tiefsten und eigentlichen Anliegen von Willaerts Künstlertum überhaupt: in der schöpferischen Auseinandersetzung der angestammten polyphonen Konzeption des flämischen Musikers mit dem seit der Jahrhundertwende sich immer mächtiger ausbreitenden italienischen Klangstil, wie er uns in der vier-

stimmigen Lauda und Frottola anschaulich entgegentritt. Das vielfältige Schaffen Willaerts ist zu deuten als ein einziges Ringen um diese neue und zukunftssträchtige italienische Klangwelt, die in immer neuen Ansätzen und Versuchen angeeignet wird, bis im Alterswerk der *Musica nova* (1559) die ganz individuelle Lösung eines Ausgleichs erreicht wird. Die italienische Klangwelt, der Willaert in den Villanesken (1545) in besonderer Weise gehuldigt hat, strömt ein in seine Motetten, in seine Choralbearbeitungen und in die Psalmkompositionen, ebenso wie der genuin niederländische Kontrapunkt seinerseits die italienischen Madrigale durchdringt und überformt. In dieser Hinsicht darf Willaert als der eigentliche Schöpfer des neuen, seit den vierziger Jahren allgemein hervortretenden italianisierten Niederländer-Stils angesprochen werden. Als Flame lebte und wirkte er im venezianischen Ambiente; er nutzte dessen bodenständige Klangkultur und vollzog eine echte Aneignung des Fremden, indem er das nordisch-polyphone Element nicht preisgab, sondern verwandelte und mit der italienischen Harmonie- und Klang-Vorstellung verschmolz. Gerade davon legen die *Salmi spezzati* ein beredtes Zeugnis ab. Sie gehören Willaerts Reifezeit an: die Entscheidung für Italien und für die geschichtlich gültige Zukunft der europäischen Musik hatte er schon getroffen und damit als einflußreicher Lehrer bedeutender italienischer Schüler die italienische Epoche der europäischen Musik inauguriert. Schon zu Beginn der dreißiger Jahre liegt der neue niederländisch-italienische Stil in einzelnen Werken Willaerts ausgebildet vor. In den Großformen der *Salmi spezzati* verfügt er souverän über dessen vielfältige Technik; er greift aber auch in seinem charakteristischen Konservativismus unbedenklich zurück auf die altniederländischen Duos und dringt zu neuen, an der speziellen Aufgabe erwachsenen formalen Lösungen vor.

Die künstlerischen Probleme und Gestaltungsaufgaben, die die *Salmi spezzati* als liturgische Kompositionen stellten, liegen in der Bewältigung einer ausgedehnten, versweise alternierenden *Reihungsform*, die, wie wir schon sahen, vor allem durch Kontraste mannigfacher Art gebildet wurde. Der wesentliche Gegensatz war gegeben in der ursprünglichen Spannung zwischen Polyphonie und Homophonie, und eben diese immer wieder neu aufbrechende Spannung zwischen der Welt des Kontrapunkts und der Welt des Klangs, zwischen niederländisch-polymelodischer und italienisch-harmonischer Konzeption kennzeichnet den singulären geschichtlichen und persönlichen Charakter von Willaerts Musikertum. In den *Salmi spezzati* wird diese Spannung gleichsam thematisch-ausdrücklich gefaßt und zum Gestaltungsprinzip erhoben. Das gilt im Großen wie im Einzelnen. So sind, wie schon erwähnt, die beiden großen Psalmen 131 und 138 mehr homophon und auf breite harmonische Klangflächen hin angelegt, und gerade sie erhalten ihren Kontrast in den dünnstimmigen imitierenden Duos niederländischer Provenienz. Aber derselbe Gegensatz wirkt sich

auch innerhalb der einzelnen Chorpartien aus und führt zu eigentümlichen stilistischen Neubildungen.

Man faßt sie am besten in dem neuartigen und prononcierten Verhältnis Willaerts zum Wort, das nicht umsonst von den Zeitgenossen in den Vordergrund gerückt wurde. Die mehr und mehr melismenlose, syllabisch-plastische und rhythmisch-prägnante Deklamation schließt sich der sinnlichen Erscheinung des Wortkörpers so eng an, daß die Musik jetzt wie eine Art „Sprache“ erscheint und oft genug in den Bereich der Grammatik und Rhetorik gerückt wird. Die freischwingende melodische Kraft und das gewichtslose Schweben der altniederländischen Musik läßt nach; an seine Stelle tritt eine an italienischen Vorbildern erwachsene Plastik des „Motivs“ und eine dem Wortleib angemessene „natürliche“ Rhythmik, die sich in der jetzt sehr sorgfältigen und durch Regeln fixierten Textunterlegung, d. h. in wirklicher „Deklamation“ äußert: das Wort in seiner „natürlichen“ Betonung erzeugt gleichsam das rhythmisch-melodische Motiv. Zugleich zwingen die vertikalen Kräfte der Harmonik die schwächere melodische Entfaltung zu einer eigenartigen Breite und Nachdrücklichkeit, die sich vor allem in den zahlreichen Vorhaltbildungen und dissonanten Überlagerungen kundtut und in einer zunehmenden Verbreiterung des rhythmischen Ablaufs und in gedehntem Tempo offenbart. Jeder einzelne Ton eines melodischen Verlaufs scheint wie beschwert und nachdrücklich-bedeutsam und gehorcht so Zarlinos Forderung des *Accento grammatico, musico und rhetorico*, von denen der letztere als Träger des Ausdrucks zunehmend wichtiger wird. Mit diesem eigentümlichen poly-homophonen Deklamationsstil versucht Willaert nun der liturgischen Forderung der Psalmverse gerecht zu werden. Seine nachdrücklich-expressive Melodik setzt sich gleichsam gegen den Klang durch; daher stammt ihre unruhig drängende, oft widerständige Bewegung, ihre fast gewaltsam treibende Kraft.

Hieraus ergibt sich weiter der auffallende Spannungsreichtum des Stimmgefüges. An die Stelle der strengen Durchimitation tritt eine ganz frei behandelte Nachahmung syllabisch deklamierter „Motive“, oft nur eine rhythmische oder intervallisch-modifizierte Imitation, ja sogar motivische „Verarbeitung“. Das polyphone Gefüge wird merkwürdig labil durch unregelmäßige Einsätze, synkopische und dissonante Überlagerung der Stimmen, die durch den bewußten Verzicht auf ausdrückliche Klauseln das Satzgefüge in ein unruhevolles Drängen und Pulsieren versetzen. Die Klangmaterie — von einer solchen darf man wohl reden — hat durch die zahlreichen grundtönigen Bässe ein wirkliches Schwergewicht erhalten, so daß die linear-melodische Bewegung der Stimmen oft von der Baßregion wie aufgesogen scheint. Diesem Prozeß entspricht die neue klanglich-harmonische Faktur: die in der kirchentonalen Harmonik so zahlreichen Grundakkorde der Dreiklänge und ihre Parallelen, die leitereigenen wie die künstlichen chromatischen Terzverwandten beginnen sich stark auszubreiten. Mit

der geschilderten melodischen Breite und Nachdrücklichkeit geht eine neuartige harmonische Dichte, ein klangliches Fluktuieren von Minima zu Minima Hand in Hand, dessen sinnliche Fülle und Farbigkeit durch zahlreiche chromatische Töne — auch Willaerts bekannte doppelte Leittöne —, durch verminderte und gelegentliche übermäßige Dreiklänge erhöht wird. So ist z. B. der tonale Ausschlag des Psalms „Memento Domine David“ im VIII. Ton (am Schluß Plagalkadenz C—G) bei Vers 15 („haec requies“) nach der „Subdominantseite“ erweitert zu einem F-B-F-Dur-Komplex; als wichtigste Dreiklänge erscheinen G, a, B, C, d, D, e und F. Allmähliche harmonische Entfaltungen im Quintenzirkel, die Willaert liebt, stehen neben Akkord-Rückungen, deren Bässe stufenweise fortschreiten („Palestrina-Klänge“).

Aus all diesen Erscheinungen geht der maßgebliche Einfluß der unverbrauchten harmonischen und klanglichen Substanz Italiens, wie sie in den Laude und Frottole lebendig ist, hervor, und es ist einleuchtend, daß unter solchen Umständen die plastische Fülle akkordischer Homophonie in den doppelchörigen Psalmen einen breiten Raum einnimmt. Wie ein treibendes Ferment durchwirken jetzt die mittels chromatischer Töne ermöglichten dominantischen Bezüge weitgehend das Stimmengefüge und offenbaren damit die geschichtlich folgenreiche Entwicklung der „Schwerkraft“ der Harmonik und Klang-Materie. Dabei darf nicht übersehen werden, daß solche dominantische Harmonik gewissermaßen inselhafter Natur ist und auf kürzere musikalische Zusammenhänge beschränkt bleibt; nicht etwa die Haupt-Dreiklänge oder deren Kadenzformel, sondern gerade die lockere Reihung gleichwertiger Nebendreiklänge bestimmt im allgemeinen den klanglichen Ablauf. Die letzten Endes entscheidende niederländische Grundkonzeption veranlaßt Willaert immer wieder zu den charakteristischen, melodisch geführten Baßlinien und zu ausgeprägten kirchentonalen Klangverbindungen. Denn in der Führung der einzelnen Stimmen, in ihrem melodischen Eigenwuchs und ihrer energischen linearen Geschlossenheit ist die stimmige Vorstellung des niederländischen Kontrapunkts wohl gewahrt, aber im Geiste raumhafter italienischer Musikalität versinnlicht und verklanglicht, und in solcher verwandelten Gestalt bildet er die eigentliche musikalische Substanz der Salmi spezzati. Die Vielfalt und Farbigkeit der erweiterten Tonalität, das drängende Fluktuieren der vollen und warmen Klänge, der venezianische Kolorismus irisierender Querstände, das leuchtende Aufblühen großer Terzen in den monumental achtstimmigen Moll-Dur-Plagalschlüssen — alle diese Momente wirken zusammen in der sinnlichen Schönheit, der prächtigen Außenwirkung und in dem feierlichen Glanz der neu entdeckten italienischen Klangwelt, über die der flämische Künstler nun souverän gebietet.

Die Frage der Aufführungspraxis sei hier nicht weiter verfolgt. Gewiß lassen die musikalische Faktur und die Textlegung der doppelchörigen Psalmen an der primär vokalen Erfindung und Bestimmung

keinen Zweifel, und die liturgischen Forderungen der Textverständlichkeit, die das Tridentiner Konzil stellte, dürften hier durchaus als erfüllt gelten. Dies schließt — zumal in S. Marco in Venedig — eine Mitwirkung von Orgel und Instrumenten (vor allem Cornetti und Posaunen) keineswegs aus; allerdings hat sich Zarlino über das Zusammengehen der Singstimmen mit den Instrumenten nicht gerade günstig geäußert und bekanntlich dem Vokalklang den Vorzug gegeben (Ist. harm. II, cap. 45). Die Disposition zweier selbständiger und in sich geschlossener vierstimmiger Chöre fordert endlich auch deren räumlich getrennte Aufstellung. Aber die einander gegenüberliegenden, mit Orgeln versehenen Emporen der Seiten-Apsiden in S. Marco können keineswegs als Voraussetzung oder gar Anlaß für die „Erfindung“ des doppelchörigen Musizierens betrachtet werden. Vielmehr stellten sie für den althergebrachten antiphonischen Psalmvortrag und für das in Oberitalien geübte chorische Alternieren, das wir eingangs erwähnten, nur eine besonders günstige und in der Architektur gegebene Gelegenheit und musikalisch nutzbare Möglichkeit dar, die dann erst in Werken wie den *Concerti ecclesiastici* Giovanni Gabriellis ihre barocke, instrumental-vokal konzertierende Verwirklichung finden sollten.

In meisterhafter und immer wieder neuartiger Verfügung über die künstlerischen Stilmittel seiner Reifezeit hat Willaert in den *Salmi spezzati* einen eigengearteten und selbständigen Psalmenstil geschaffen, der einmal den liturgischen Rücksichten des antiphonischen Vortrags und der Bindung an die gregorianischen Psalmtöne Genüge tut, dann aber den modernen musikalischen Forderungen des expressiven niederländisch-italienischen Stils nachkommt, der hier mit bemerkenswerter Strenge und Zurückhaltung des Ausdrucks gehandhabt wird. In der Tat stellen Willaerts doppelchörige Psalmen als musikalische Gattung eine neue und repräsentative Lösung der künstlerischen Aufgabe dar, die der Vortrag der Psalmen im *Officiumsgottesdienst* forderte: eine neuartige Lösung vermöge der oben beschriebenen polyphon-deklamatorischen und klanglich-harmonischen Mittel, die den Ausgangspunkt eines bestimmten Gattungsstiles zu begründen vermochten. Insofern besteht das bekannte Zeugnis Zarlinos: „*ritrovato dall' Eccellentissimo Adriano*“ (Ist. harm. III, cap. 66) durchaus zu Recht, wenngleich die „Erfindung“ nur auf dem vorbereiteten Boden einer jahrzehntelangen heimischen Tradition möglich war. Zarlino zielt mit seiner Bemerkung offensichtlich auf die von Willaert geprägte Gattung der *Salmi spezzati* (zum Unterschied von den Gattungen der *Salmi a versi con* und *senza Risposte*), d. h. auf ein bestimmtes musikalisches Genus der Psalm-Komposition, nicht etwa auf die entweder achtstimmige oder streng doppelchörige Schreibweise schlechthin, die in einzelnen Stücken Josquins, Moutons, Gomberts u. a. bereits vertreten war. Und schon Vicentino dehnt diese mehrchörige und instrumental bereicherte Schreibweise aus auf weitere Textbereiche

und Gattungen in seinem Kapitel über den „Ordine di comporre à due chori Psalmi, e dialoghi e altre fantasie“ (L'antica musica etc. 1555 Cap. 28) und weist damit den Weg, den dann Andrea und Giovanni Gabrieli beschritten haben.

DIE SEBALDUS-KOMPOSITIONEN DER BERLINER HANDSCHRIFT 40021

VON RUDOLF GERBER

Die Erforschung der deutschen Musik des 15. Jahrhunderts stößt heute mehr denn je auf fast unüberwindliche Schwierigkeiten, weil die Hauptquellen nur sehr lückenhaft erschlossen und vorderhand überhaupt unzugänglich sind. Eine neuausgabefreudige Vergangenheit hat leider mehr dazu geneigt, diese bedeutsame Epoche deutscher Musikgeschichte am Vorabend der Reformation, in der die bewußte Rezeption der niederländischen Errungenschaften mit einem ersten Erstarren bodenständigen Schöpferdranges zu meisterlicher Reife zusammenfällt, vorwiegend im betrachtend-analytischen Sinne zu würdigen, und es versäumt, die zentralen Handschriften als geschlossene Quellen in kritischer Neuausgabe vorzulegen. Immerhin wurden in einigen Fällen bemerkenswerte Vorarbeiten für eine praktische Erschließung der Quellen geleistet, wie etwa die eingehende Beschreibung und teilweise Veröffentlichung einer aus dem schlesischen Raum stammenden Quelle durch Fritz Feldmann.¹ Von anderen Handschriften, wie den hochbedeutenden Jenenser Chorbüchern² oder den beiden Annaberger Handschriften,³ besitzen wir wenigstens ausführliche Beschreibungen und Thematische Verzeichnisse, die jedoch noch keine Sonderung des Quellenbestands nach seiner völkischen Zugehörigkeit ermöglichen. Als eine schmerzliche Lücke muß es jedoch empfunden werden, daß die drei zentralen Quellen: der Leipziger Apel-Kodex (UB. 1494), die Hs. Berlin St.B. 40021 und der Kodex des Magisters Leopold Nikolaus von Innsbruck (München St.B. 3154) bisher in Neuausgaben so wenig berücksichtigt, geschweige denn in kritischer Form zugänglich gemacht wurden. Unter ihnen hat der erstgenannte gleichwohl von jeher eine besondere Anziehungskraft ausgeübt.⁴ Dies hat sicher seine Berechtigung, da diese Hs. ein raumgebunden-deutsches Repertoire in großen Ausmaßen darbietet und damit wichtige

¹ Der Codex Ms. 2016 des Musikal. Instituts bei der Universität Breslau. Eine paläographische und stilistische Beschreibung. 2 Bände (Breslau 1932).

² K. E. Roediger, Die geistlichen Musikhandschriften der Univ.Bibl. Jena (2 Bände, Jena 1935).

³ H. Funck, Die Chorbücher der St. Annenkirche zu Annaberg i. S. (ungedr. Freiburger Hab.-Schrift 1935).

⁴ Beschreibung von H. Riemann im KmJb. 1897, ferner W. Ehmman, Adam v. Fulda (Berlin 1936) und R. Gerber, Die Hymnen des Apelschen Kodex (Scherling-Festschrift 1937). Die vollständige Sparte der ganzen Hs. befindet sich in meinem Besitz und soll zu gegebener Zeit in kritischer Neuausgabe veröffentlicht werden.

Schlüsse auf den Stand der deutschen Musik am Ende des 15. Jahrhunderts zuläßt. Doch wird man darum die Bedeutung der beiden anderen Hss. nicht geringer einschätzen dürfen. Insbesondere die Münchener Hs., die noch kaum benutzt worden ist, obwohl sie ein höchst anziehendes Repertoire enthält, das die Musikpflege am Innsbrucker Hof spiegelt, verdient erhöhte Aufmerksamkeit.⁵ Die Berliner Quelle schließlich kann man geradezu als eine mitteldeutsche Geschwisterhandschrift des Apel-Kodex bezeichnen, die neben viel Gemeinsamem mit ihm auch manches Singuläre enthält. Von einem dieser individuellen Züge soll hier die Rede sein.

Féti s hat diesen Kodex 1849 in der Dombibliothek zu Halberstadt entdeckt und als erster⁶ auf ihn hingewiesen. Später kam er über ein Augsburger Antiquariat in die Kgl. Bibliothek Berlin, wo ihn R. Eitner 1889 von neuem ans Tageslicht brachte und seinen Inhalt in einem wohl annähernd vollständigen, aber heutigen Anforderungen nicht mehr genügenden Anfangsverzeichnis beschrieb.⁷ Ob die Hs. in früheren Jahrhunderten immer zu dem Musikschatz des Halberstädter Domstifts gehörte, ist noch nicht untersucht worden. W. E h m a n n⁸ hat darzulegen versucht, daß der Kodex um 1500 in Halberstadt entstanden sei und daß, auf Grund gemeinsamer Wasserzeichen mit Torgauer Kanzleipapier, seine einzelnen Teile nach und nach von der Torgauer Hofkapelle bezogen wurden, wie dies auch bei einzelnen Lagen des Leipziger Apel-Kodex der Fall gewesen sei. Es ist jedoch fraglich, ob die Gemeinsamkeit der Wasserzeichen zu der Annahme berechtigt, daß das Papier aus dem Torgauer Bereich stammen müsse, und doppelt fraglich, ob die Eintragungen dort erfolgt sein mußten, wenn auch manches andere durchaus für Ehmans Hypothese spricht. Eine weitere Frage ist die nach dem Entstehungsort der Tonsätze selbst. In gewissen Fällen dürfte der Raum zu bestimmen sein, in dem die Kompositionen entstanden sind. Dies gilt vor allem für die Blätter 246 verso — 249 recto und 250 verso — 251 recto, die hier einer besonderen Betrachtung unterzogen werden sollen.

Die Kompositionen, die sich auf diesen Seiten verzeichnet finden, sind dem hl. Sebaldus, dem „königlichen Heiligen“ und Schutzpatron der Stadt Nürnberg gewidmet, was umso mehr hervorzuheben ist, als es sich dabei um die hauptsächlichsten Sebaldusdichtungen überhaupt handelt, die gleichzeitig innerhalb des Berliner Handschriftenfaszikels in mehrstimmigem Tonsatz auftreten.⁹ Diese Kompositionen sind ohne jeden Zweifel für Nürnberg geschaffen worden, weil nur hier der Se-

⁵ Ihr reicher Inhalt wird durch das unzulängliche Anfangsverzeichnis von J. J. M a i e r (Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek München, 1879, S. 19 ff.) nur unvollständig wiedergegeben.

⁶ Biogr. univ. 2. Aufl. IV 401.

⁷ Monatshefte f. Musikgeschichte Jahrg. 21 (1889) S. 93.

⁸ a.a.O. S. 31

⁹ In den *Analecta Hymnica* findet sich sonst nur noch (Bd. 55,332) eine Sebaldus-Sequenz, die u. a. in den Manuskripten Hartmann Schedels überliefert ist.

balduskult in wirklicher Blüte stand; erst später sind sie dem Halberstädter Redakteur der Hs. aus irgendwelchen Gründen und auf unbekanntem Wege zugeleitet worden.¹⁰ Um welche Werke handelt es sich hierbei, und welche Bewandnis hat es mit ihnen?

Die Werke, die fol. 246'/247 mit der Überschrift „Hymnus S. Sebaldi“ aufgezeichnet sind, stellen nicht etwa, wie R. Eitner unter Nr. 134 und 135 seines Verzeichnisses angibt, zwei verschiedene Kompositionen dar, sondern bilden ein zweiteiliges Werk, beide Teile zu vier Stimmen, müßten also unter einer einziger. Nummer figurieren.¹¹ Es handelt sich um den Sebaldushymnus „Hymnum canat (bzw. cantet) plebs jucunda“, dessen 1. Teil im Diskant mit der 2. Strophe „Summo regi qui direxit“ textiert ist, während der 2. Teil im Tenor die 4. und 6. Strophe „Stirpe“¹² de regali natus“ sowie „O Sebalde, Christi care“ trägt. Alle anderen Stimmen sind textlos. Der Tenor als Choralträger ist nur einmal notiert, und zwar in gotischer Choralnote, gilt daher unter Anpassung an die jeweilige Mensur unverändert für den ersten und zweiten Teil.¹³ Die Anfänge der beiden Teile lauten folgendermaßen:

The image displays two musical staves. The left staff is labeled "Hymnum can- tog- plebs ju-" and the right staff is labeled "Stir- pe de- re- ga- - - li". Both staves show a vocal line with a diamond-shaped notehead and a bass line with square noteheads. The notation is in a medieval style, with a treble clef and a common time signature.

Die Dichtung ist ursprünglich eine Sequenz und wurde¹⁴ auf die Melodie der Mariensequenz „Verbum bonum et suave“ gesungen. Da die Strophen in hymnenmäßiger Weise vollkommen ausgeglichen sind, konnte der Text auch als Hymnus Verwendung finden,¹⁵ wie dies in unserer Komposition — worauf auch der Titel hinweist — der Fall ist. Dieser Hymnus wird nun auf eine vornehmlich in der deutschen Hymnenkomposition bei verschiedenen Texten beliebte Melodie im 8. Modus¹⁶

¹⁰ Letzteres ist merkwürdig genug, da die Stücke in ihrer betonten Apostrophierung des Nürnberger genius loci außerhalb Nürnbergs nicht am Platze waren. Schon Eitner hat übrigens (a. a. O.) die Sonderstellung dieser Nürnberger Werkgruppe innerhalb des Berliner Kodex gestreift. Einige Blätter später finden sich noch zwei Kompositionen über das deutsche Lied „Kum heiliger Geist“ von J. Beham, die wohl ebenfalls auf den Nürnberger Raum deuten.

¹¹ Derartige Versehen kommen im Eitnerschen Verzeichnis (wie übrigens auch in Riemanns Übersicht über den Leipziger Apel-Kodex) häufiger vor, weshalb beider Gesamtzählung nicht dem wahren Sachverhalt entspricht.

¹² Nicht „Surge“, wie Eitner anführt.

¹³ Dies hat Eitner übersehen, weshalb er den ersten Satz als vier-, den zweiten als dreistimmig bezeichnet.

¹⁴ Gemäß An. Hymn. 44,253 in einem Brev. ms. Treboniense (Trebová in Mähren) saec. 15.

¹⁵ Vgl. An. Hymn. 52,294, wo als eine der Quellen eine Hs. des berühmten Nürnberger Arztes und Humanisten Hartmann Schedel (Cim Monac. 27372) genannt wird.

¹⁶ Vgl. K. Weinmann, Hymnarium Parisiense (1904) Nr. 58.

vorgetragen. Der Stil der Komposition ist durch den für die deutsche Hymnenvertonung am Ende des 15. Jahrhunderts besonders charakteristischen pausenlosen und planen Vortrag des Chorals gekennzeichnet, der hier im Tenor liegt, jedoch keineswegs breit zerdehnt wird, sondern gleichsam in „Zählzeiten“-(Tactus-)Werten fortschreitet und von einem mäßig bewegten, mehr akkordisch ausfigurierten, choralisch unbeeinflußten Diskantiersatz umkleidet wird. Eine besondere Nuance erhält dieser Typ der Hymnenbearbeitung durch die Notierung der Choralmelodie als Hufnagelitenor. Dadurch rücken die beiden Sätze auch paläographisch in unmittelbare Nähe von Trient 1310 und 1313 innerhalb des dem Wiener Raum entstammenden Codex 91, sowie zu dem gesamten Hymnenrepertoire des am kursächsischen Hof Friedrichs des Weisen zwischen 1500 und 1520 entstandenen und wohl für den Gottesdienst der alten Wittenberger Kirche vor der Reformation bestimmten Chorbuchs 34 der UB Jena.¹⁷ Mit diesen Jenaer Hymnen verbindet unseren Sebaldushymnus auch die weitere Eigentümlichkeit, daß für den Vortrag des ganzen Hymnus zwei verschiedene Figuralsätze zur Verfügung gestellt werden, die mit den choraliter-Strophen alternieren. In den Hymnenquellen des 15. Jahrhunderts gelangt grundsätzlich nur ein einziger Figural Satz zur Verwendung, auf den die geradzahlig Stroph abgesungen werden, während die ungeradzahlig choraliter vorzutragen sind. Um 1500 tritt mit den Hymnen des Codex 15 der Capp. Sist. in Rom ein quasi „durchkomponierter“ Typ in Erscheinung, bei dem jede der geradzahlig Stroph durch einen neuen Figural Satz verkörpert wird. Ungefähr gleichzeitig entsteht in Deutschland ein 3. Typus in den Hymnen des Codex 34 der UB Jena, der zwischen diesen beiden Typen vermittelt und durchgängig nur zwei verschiedene Figural Sätze bereitstellt, wobei dem ersten Satz der Vortrag der 2. und 6., dem zweiten der Vortrag der 4. und 8. Strophe obliegt. Alle ungeradzahlig Stroph werden nach wie vor choraliter gesungen. Zu dieser Kategorie gehört auch der Sebaldushymnus in Berlin 40021, wenn auch die Textunterlegung (s. o.) diesen Sachverhalt nicht prägnant ausdrückt. Jedenfalls ist auch von dieser Seite der Stilzusammenhang zwischen dem Sebaldushymnus und den Hymnen in Jena 34 dokumentiert.¹⁸

Unmittelbar auf den Hymnus folgen in der Berliner Hs. zwei vierstimmige Tonsätze, in allen Stimmen durchtextiert, jedoch ohne jede Überschrift. Dem ersten, fol. 247^v/248, liegen die beiden folgenden ungleich reimenden Strophen zugrunde:

- | | |
|---|--|
| 1) Plaudat aula regia
Nurenbergensis ecclesia
suscipiens hospitio
Sebaldum in exsilio. | 2) Peregrinatem jugiter
qui sanctorum mixtus choris
nos illorum det coronis
perfrui perenniter. |
|---|--|

¹⁷ Vgl. Roediger a. a. O. Textband S. 12, 20 f., 28 und Themat. Verz. S. 113*.

¹⁸ Daß der ebenfalls in Berlin 40021 fol. 95^v/96 unter A. Agricolas Namen überlieferte „A solis ortus“-Satz in die gleiche Kategorie gehört, sei nur erwähnt. Ob er aber wirklich Agricola zugehört, kann bezweifelt werden.

Der zweite Satz, fol. 248'/249, baut sich ebenfalls über zwei Strophen folgenden Wortlauts auf:

- | | |
|--|---|
| 1) Nurenberg extolleris
solemnī patrono,
fructu novi muneris
gaudes Dei dono, | 2) Gloriaris amplius
urbibus vicinis
sollempnizas potius
laudibus divinis. |
|--|---|

Hier handelt es sich um keinen Hymnus, sondern um Teile eines Reimoffiziums auf den hl. Sebaldus.¹⁹ Und zwar ist der erste Satz (das erste Strophenpaar) eine Antiphon zum Magnificat, der zweite (das zweite Strophenpaar) eine Antiphon zum Psalm, beide „in Primis Vesperis“, d. h. am Vorabend des Sebaldusfestes zu singen.²⁰ Das Reimoffizium verzeichnet neben diesen noch weitere Texte ad Completorium, ad Matutinum (mit allen drei Nocturnen), in Laudibus und in Secundis Vesperis, für die jedoch in der Berliner Hs. keine Tonsätze vorliegen. Aber nach einem Hinweis in den *Analecta Hymnica* ist in den Laudes der vorerwähnte Hymnus „Hymnum cantet plebs jucunda“ zu singen, so daß damit der liturgische Ort für diese Komposition genau umrissen ist. Wir haben es also bei diesen Tonsätzen fol. 246'—249 des Berliner Kodex mit drei Einzelteilen (einem Hymnus und zwei Antiphonen) eines gereimten Sebaldusoffiziums zu tun.

Auch der Kompositionstil dieser beiden vierstimmigen Reimantiphonen stimmt mit dem des Hymnus grundsätzlich überein. Die (unbekannten) Chormelodien beider Antiphonen²¹ liegen im Tenor, wo sie zwar nicht in Hufnagelschrift, sondern mensural, aber völlig plan in ausgeglichener Brevesfolge und ohne irgendwelche Unterbrechung vorgetragen werden. Auch der mäßig differenzierte Diskantiersatz, der sich in frei schweifender Melodik entfaltet und an der Choralthematik keinen Anteil hat, ist nahezu pausenlos und immerfort in Bewegung. Der abstrakt unsinnliche, feierlich strömende Charakter des noch nicht niederländisch beeinflussten und für die deutsche Musik am Ende des 15. Jahrhunderts besonders bezeichnenden Satzstils wird durch zahlreiche, in einer linearen Stimmigkeit begründete Zusammenklangshärten noch erhöht. Der Anfang der Magnificatantiphon lautet:

¹⁹ Als Ganzes mitgeteilt in *An. Hymn.* 28,178.

²⁰ Liturgisch müßten beide in umgekehrter Reihenfolge stehen.

²¹ Das u. a. in Codex VII,36 der Stadtbibl. Nürnberg (fol. 380'/381) überlieferte Reimoffizium enthält leider keine Melodien.

Sind die erwähnten Sebaldus-Kompositionen in einen gemeinsamen landschaftlichen und liturgischen Raum gebunden und bilden sie ein zusammengehöriges Ganzes, so ermöglicht die letzte noch zu besprechende Sebaldus-Komposition der Berliner Hs. darüber hinaus eine zeitliche Festlegung und führt überdies aus der Anonymität der vorigen Werke heraus. Sie soll daher im Mittelpunkt der Betrachtung stehen.

In Eitners Verzeichnis handelt es sich hierbei um Nr. 170 (fol. 250'/251), ein dreistimmiges Werk, das in drei Sätze zerfällt, deren erster im Diskant den Text trägt:

Regiae stirpis soboles Sebalde,
Norica multum veneratus urbe,
Da tuam nobis memorare sanctam
Carmine vitam.

Hier hat man es mit der 1. Strophe des „Hymnus sapphicus in vitam S. Sebaldi“²² zu tun, dessen Verfasser der „deutsche Erzhumanist“²³ Konrad Celtis ist.²⁴ Seitdem der Rastlose und Vielgewanderte im Jahr 1487 als erster Deutscher von Kaiser Friedrich III. in Nürnberg zum Poeta laureatus gekrönt worden war, hat er die Stadt an der Pegnitz, die den humanistischen Studien früh reges Interesse entgegenbrachte,²⁵ wiederholt aufgesucht. Er fühlte sich umso mehr dorthin gezogen, als seine begeisterten Freunde beim Rat der Stadt eine „Poetenschule“ durchzusetzen suchten, in der humanistische Vorlesungen gehalten werden sollten. Celtis selbst sollte der Leiter der Schule sein und als Haupt der Nürnberger „Sodalitas Celtica“ wahren humanistischen Geist in der freien Reichsstadt zur Entfaltung bringen. Daraus ist nun allerdings nichts geworden. Celtis hat aber auch seinerseits nichts unversucht gelassen, um den Plänen der Freunde ein Gelingen zu sichern. Das Hauptdenkmal dieser Bemühungen ist seine „Norimberga“, jene bekannte Monographie zum Ruhm und Preis der „in aller Welt berühmten Stadt“, die er 1495 dem Rat von Nürnberg übersandte.²⁶ Sie ist aber nicht das einzige Dokument, das von der Sympathie des gefeierten Humanisten für Nürnberg Zeugnis ablegt. Außer einer kurzen Ode „Pro felicitate urbis Noricae“ aus dem Jahr 1492²⁷ schuf er, ebenfalls in den Jahren, als er an seiner „Norimberga“ arbeitete, den 28-strophigen sapphischen Hymnus „in vitam divi Sebaldi Norimbergensium patris“, von dem die Berliner Hs. die erwähnte dreisätzige Komposition überliefert. Läßt sich feststellen, wann die Celtis-Dichtung entstanden ist, so besitzen wir auch für die Entstehung der Komposition und damit für

²² Chevallier, Repert. Hymnol. II 455.

²³ F. v. Bezold in Sybels Histor. Zeitschrift (1883) Bd. 49.

²⁴ In der Celtis'schen Odensammlung findet sich der Hymnus unter III 10.

²⁵ Vgl. Bernhard Hartmann, K. Celtis in Nürnberg (1889) und Max Hermann, Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg (1898).

²⁶ Vgl. die quellenmäßig ausgezeichnet fundierte Darstellung von Albert Werminghoff, K. Celtis und sein Buch über Nürnberg (1921).

²⁷ Vgl. J. Neff im Vorwort (S. XXIII) seiner Ausgabe der „Norimberga illustrata“ von Helius Eobanus Hessus (1532) in Lat. Literaturdenkmäler des 15. und 16. Jahrhunderts, herausg. von Max Hermann (1896).

die Niederschrift desjenigen Teils der Berliner Hs., in dem der Hymnus steht, einen terminus ante quem non.

Über die Entstehungsumstände und die Datierung der Dichtung liegen mehrere Nachrichten vor, die jedoch noch nicht restlos aufeinander abgestimmt sind. Während der Celtis-Biograph E. Klüpfel²⁸ 1495 als Jahr der Entstehung und ersten Drucklegung annimmt, hat B. Hartmann (a. a. O. S. 52) auf einen zunächst nicht näher datierten Basler Einblattdruck hingewiesen, auf dem das Gedicht als Umrahmung einer Bildardarstellung des hl. Sebaldus dient.²⁹ Mehr Licht in dieser Frage verbreitete alsdann G. Bauch,³⁰ als er die enge Freundschaft zwischen Celtis und dem Nürnberger Humanisten Sebaldus Schreyer (Clamosus) mit der Entstehung des Hymnus in Verbindung brachte. Schreyer war von einem wahrhaft mäzenatischen Eifer erfüllt, alle hohen kulturellen Bestrebungen seiner Vaterstadt zu fördern. Insbesondere war er als „Kirchenmeister“ (= Vorsteher) der Sebalduskirche leidenschaftlich bemüht, den Glanz des Heiligtums und den Ruhm des hl. Sebaldus, der zugleich sein Schutzpatron war, mit allen Mitteln zu erhöhen und zu verbreiten.³¹ An dem Zustandekommen des Sebaldusgrabes aus Peter Vischers Gießhütte sowie der Grablegung Christi des Adam Kraft („Schreyers Begräbnis“) war er maßgebend beteiligt. In diesem Sinne versuchte Schreyer auch die Sebaldusliturgie, die Feier des Sebaldustages (19. August), zu bereichern und auszuschnücken. Besaß das Nürnberger Sebaldusfest in dem erwähnten Reimoffizium bereits einen poetischen Schmuck, so bat nun Schreyer seinen Freund Celtis um eine Ode, die das Leben und die Wundertaten des Heiligen mit aller Formvollendung humanistischer Dichtkunst beschrieb. Schreyer berichtet selbst über die Entstehung und Erstaufführung der Ode in zwei seiner großangelegten „Hausbücher“, in die er alle Begebenheiten seines Lebens mit einer jegliche Grenzen übersteigenden Ausführlichkeit eintrug. Der eine der hier in Betracht kommenden Schreyer-Codices befindet sich im Staatsarchiv Nürnberg,³² der andere im Germanischen National-Museum Nürnberg.³³ In jenem heißt es fol. 230: „Item Sebolt Schreyer, datzumalen Kirchenmeister des gotzhaws Sebaldj hat bey Cunraden Celtis poeten, den er etlich zeytt bey im gehabt hatt, soviel angeregt, das er got zu lob unnd sannt Sebolt seinem patron zu eren auff sein angeben etliche Carmina³⁴ von seinem

²⁸ De Vita et Scriptis Conradi Celtis Protucii (Freiburg 1827) II,42.

²⁹ Hiervon wird noch zu reden sein.

³⁰ Die Nürnberger Poetenschule 1496—1509 (Mitteil. d. Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XVI, 1901, S. 44).

³¹ Vgl. Hartmann a.a.O. S. 21 ff., ferner vor allem Th. Hampe, S. Schreyer als Kirchenmeister von S. Sebald (Mitteil. d. Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XXVII, 1928, S. 155).

³² Nürnberger Handschriften (Rep. 52a) Nr. 302.

³³ Merkel-Depositum Nr. 1122. Herrn Direktor Dr. Rothenfelder vom Germ. Nat. Mus. bin ich für vielfache Unterstützung zu Dank verpflichtet.

³⁴ Carmen (Lied) hat hier noch die alte Bedeutung von Strophe. Der Ausdruck Carmina bezieht sich also nicht auf verschiedene Gedichte (Lieder), sondern auf ein Gedicht mit einer Anzahl gleichgebauter Strophen.

leben gemacht, so er im am abent des gemelten sant Sebols den 18. augusti anno etc. XIIIIC unnd im LXXXXIII³⁵ geantwort hatt lautende wie hernach.“ Darauf folgt die 28-strophige Sebaldus-Ode in Schreyers Niederschrift (fol. 230-232'). Anschließend (fol. 233) werden einige weitere Ereignisse des Jahres 1493, soweit sie die Sebalduskirche betreffen, erwähnt, um dabei mit folgenden Hinweisen auf den vorerwähnten Einblattdruck noch einmal die Celtis-Ode zu berühren: „Auch hatt der gemelt Schreyer die pildnrs Sant Seboltz auff ain pergamen malen lassen oben mit einem ciburi, darinnen des gemelten sant Seboltz wappen³⁶ unnd unden am kattel³⁷ zu der rechten seyten Celtis wappen unnd zu der lincken Schreyer wappen unnd oben daruber den tittel unnd zu peden seyten die metra von sannt Sebolt unnd unden den beschlus mitsampt der jarzall, alles durch Cunradten Celtis poeten gemacht schreyben lassen. So hatt er hinden an solichem platt schreyben lassen den ymnum, so das jar von den gemelten versen gesungen ist worden, so auch davor begriffen ist, doch mit ainer uberschrift, so hernach volgtt: Anno domini 1493 quando renovabatur delubrum divi Sebaldi est carmen hoc sapphicum per Conradum Celtis poetam laureatum editum ad intuitum Sebaldi Schreyers: qui hunc longo tempore ideo fovit, ut caste sancteque hymnum patrono suo poneret que religiose ad sarcophagum eius posuit: Sunt eciam aliqua carmina ex eo presenti anno per armoniam sapphico carmine dicatam cum pueris in vigilia sancti Sebaldi cantata: Et precipue hi versus, qui paulo post sequuntur.“

Bemerkenswerte Ergänzungen bringt der zweite Codex im German. Nat. Museum. Hier findet sich fol. 70 der erwähnte Einblattdruck mit einer Vorbemerkung eingebunden, die z. T. den gleichen Wortlaut hat wie die vorige Erklärung Schreyers in dem ersten Codex, aber auch den bestimmteren Hinweis enthält, daß die Celtis-Ode „in demselben jar zu dem hypno an seinem abent unnd tag“ gesungen worden sei. D. h. sie ist an Stelle des traditionellen Sebaldushymnus gesungen worden, hinter dem kein anderer zu vermuten ist als der oben erwähnte Hymnus „Hymnum cantet plebs jucunda“. Und außerdem wurde sie sowohl am Vorabend des Sebaldustages (18. August) als auch am Sebaldusfest selbst (19. August) vorgetragen. Ferner hebt Schreyer hier ausdrücklich hervor, daß Celtis selbst „solche Carmina (d. h. seine Sebaldus-Ode) zu Basel trucken lassen mitsampt der pildung S. Sebaldi“. Hiermit ist das von der Ode umrahmte Sebaldusbild gemeint, das Schreyer zuvor auf Pergament hat malen lassen.³⁸

³⁵ D. h. am 18. August 1493.

³⁶ Es handelt sich um die Wappen von Dänemark und Frankreich.

³⁷ Unterabsatz am Standbild des Heiligen.

³⁸ Das Bild macht C. Dodgson in seinem Aufsatz „Die illustrierten Ausgaben der sapphischen Ode des C. Celtis an S. Sebaldus“ (Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen, XXIII, Wien 1902, S. 47 ff.) zum Gegenstand eingehender Untersuchungen, in denen er zu dem Ergebnis gelangt, daß mit hoher Wahrscheinlichkeit Dürers Lehrer, Michael Wolgemut, 1493 oder 1494 das erwähnte Bild geschaffen habe und daß der Erstdruck bei Joh. Bergmann in Basel Anfang 1455 erschienen sei. Vgl. auch H.

Noch aufschlußreicher ist aber das Nachwort, das Schreyer der Ode fol. 70a folgen läßt: „Item Sebolt Schreyer hatt sovill verfuget, das von den vorbestimpten Carminibus³⁹ von Sant Sebolt gemacht, etliche zu dem ympno genommen und mitsampt einem beschluß auff den vorbestimpten Santt Seboltz abenntt, den 18. Augustus anno 1493 zum ersten mit nachfolgenden notten fur ein unnd nach dreyen korn gesungen sind worden. Auch mag solich ympnus nach dem don oder noten des Ympnus Ut que ant laxis etc. oder Vita sanctorum gesungen werden. Unnd die vers des gemelten Ympnus volgen in sunderheytt hernach.“ Daraus geht hervor, daß Schreyer, was auch schon in dem lateinischen Zitat aus dem ersten Codex zum Ausdruck kommt, nicht die ganze Sebaldus-Ode des Celtis „zu dem Ympno“ (d. h. als Hymnus) hat singen lassen, sondern eine Auswahl unter den 28 Celtis-Strophen getroffen und „einen beschluß“ selbst dazu gedichtet hat. Wie seine Redaktion der Celtis-Dichtung für die Nürnberger Sebaldusliturgie aussah, erkennt man aus der dem letzten Zitat folgenden Zusammenstellung der „liturgiefähigen“ Strophen. Es handelt sich um die 9 Strophen: 1, 2, 9, 20—23, 25 und 27, denen Schreyer noch eine Doxologiestrophe folgen läßt, die das Ganze als Hymnus legitimiert. Diese Schlußstrophe lautet:

Gloriam summo celebrem parenti
mentibus laetis pariter canamus
trinus eterno residens et unus
tempore coelo.

In dieser Verkürzung auf 10 Strophen ist also die Celtis-Ode am 18. und 19. August 1493 als Offiziumshymnus in Sankt Sebald in Nürnberg zum erstenmal zum Vortrag gekommen. Welches aber war das musikalische Gewand?

Auch darüber gibt Schreyer Auskunft. In dem zuerst erwähnten Kodex des Staatsarchivs Nürnberg hebt er hervor, daß die Auswahlstrophen der Ode „per armoniam sapphico carmine dicatam cum pueris“ gesungen wurden. Im Nachwort des zweiten Kodex (German. Nat. Mus.) weist er geradezu auf die „nachfolgenden Notten“, eine der verkürzten Ode folgende, text- und schlüssellos aufgezeichnete Notenzeile hin, auf die das Gedicht „fur ein unnd nach dreyen korn“ gesungen worden sei. Mit Unterlegung der 1. Odenstrophe lautet die Melodie: (s. Seite 116) Die Punkte haben die Bedeutung von Distinktionsstrichen, die eingeklammerte Note ist überzählig. Das Verhältnis von Länge und Kürze ist irrtümlich als 4 : 1 ausgedrückt, statt 2 : 1 (an Stelle der Minimae

Ruppri ch, Der Briefwechsel des C. Celtis (1934) S. 149 f.; mit dem hier abgedruckten Brief des Celtis an Schreyer (Frühjahr 1495) übersandte Celtis, der den Druck des Bildes veranlaßt hatte, dem Freund das erste gedruckte Exemplar. Dodgson (a.a.O.) weist ferner darauf hin, daß vermutlich zwischen 1501 und 1503 ein zweiter Druck des Bildes mit der Odenumrahmung erfolgt sei, bei dem offenbar A. Dürer das Wolgemutsche Bild in seiner Weise ausgeführt habe. Die beiden Einblattdrucke mit den Sebaldusdarstellungen von Wolgemut und Dürer finden sich u. a. bei Dodgson in guter Wiedergabe.

³⁹ D. h. den 28 Strophen der Celtis-Ode.

Re - gi - ae stir - pis so - bo - les Se - bal - de, No - ri - ca mul - tum ve - ne - ra -
tus ur - be, Da tu - am no - bis me - mo - ra - re sanc - tam Car - mi - ne vi - tam.

müßten Semibreves stehen). Problematischer jedoch ist das Verhältnis der musikalischen Rhythmik zum sapphischen Metrum des Textes, sowie die Lokalisierung der Melodie.

Da der Hymnus „mit Knaben“ gesungen wurde, wird man die Zeile vielleicht als Sopranmelodie auffassen und im Diskantschlüssel lesen dürfen. Die Tonart wäre demzufolge hypomixolydisch. In rein melodischer Hinsicht macht das Ganze einen mehr psalmodischen als hymnodischen Eindruck: die Finalis ist als tonus currens hervorgehoben, einzelne Wendungen kehren formelhaft wieder, vor allem fallen die stereotypen g-Kadenzen an den Versenden auf. In rhythmisch-metrischer Hinsicht ist die Melodie von besonderer Prägung. Es liegt zwar noch keine reine Durchbildung des metrischen Prinzips in der Weise vor, daß die Längen- und Kürzenverhältnisse des antiken Metrums in der musikalischen Rhythmik getreu wiedergegeben worden wären, aber doch ein bemerkenswerter Ansatz dazu, wohl der früheste, den wir auf dem Gebiet der Komposition antiker Metren feststellen können. Von dem Mißverhältnis zwischen Länge und Kürze abgesehen,⁴⁰ liegt in der ersten und letzten Zeile eine metrische Auffassung vor, während die beiden Mittelzeilen am jeweiligen Zeilenende in die rhythmische Interpretation „zurückfallen“. Metrisch deklamiert, müßten sie lauten:

— ♪ / — — / — ♪ ♪ / — ♪ / — —, während es bei Schreyer heißt: — ♪ / — — / — ♪ ♪ ♪ ♪ / — —. Wer der Verfasser der Melodie ist, wird nirgends erwähnt. Daß Celtis bei ihrer Abfassung irgendwie beteiligt war, wird man ohne weiteres annehmen dürfen.⁴¹ Im übrigen legt sich Schreyer keineswegs auf diese Melodie fest. Er bemerkt (s. o. S. 115), daß der Text auch auf die Melodie der ebenfalls im sapphischen Metrum abgefaßten Hymnen „Ut queant laxis“ oder „Vita sanctorum“ gesungen werden könne. Hierauf wird noch zurückzukommen sein.

In diesem Zusammenhang möge zunächst noch die Frage gestreift werden, ob der Hymnus bei seiner ersten Aufführung einstimmig oder mehrstimmig zum Vortrag kam. Ist die vorstehende Melodie, mit der am Sebaldufest 1493 der auf 10 Strophen verkürzte Hymnus zum erstenmal erklang, durchweg choraliter vorgetragen oder in einen mehrstimmigen Satz einbezogen worden? Wenn man sich vergegenwärtigt, daß es Schreyer in seinem Verehrungsfanatismus für den gekrönten Heiligen nicht nur darum zu tun war, eine neue, humanistisch gedrechselte Ode auf Sebaldu in die Hand zu bekommen, sondern eine solche zur

* Ein Versehen, das dem offenbar nicht sehr musikkundigen Schreyer unterlaufen ist.

⁴¹ Tritonius, der spätere musikalische Mitarbeiter von Celtis, kommt in diesem Zeitpunkt noch nicht in Betracht (s. u.).

feierlichen Erhöhung des Sebaldusfestes auch in würdiger Form in die Liturgie einzubauen, so wird man wohl annehmen dürfen, daß der Celtis-Hymnus sogleich bei der Erstaufführung am 18. und 19. August 1493 in mehrstimmiger Fassung vorgetragen wurde. Welche Belege gibt es dafür? In dem lateinischen Zitat aus dem Kodex des Staatsarchivs Nürnberg (o. S. ??) sagt Schreyer, daß die Ode „per armoniam sapphico carmine dicatam cum pueris“ gesungen worden sei. Das soll doch wohl heißen: mit Knaben zu einer feierlichen Harmonie im sapphischen Maß. Die besondere Angabe: „mit Knaben“ deutet schon auf die Ausführung durch einen Figuralchor hin, in dem der Diskant von Knaben gesungen wurde, während bei rein choralem Vortrag nur Männerstimmen tätig sind. Einen weiteren, zunächst rätselhaften Hinweis auf Figuralaufführung gibt Schreyer im Kodex des German. Nat. Mus. (s. o. S. 114) mit den Worten, der Hymnus sei mit obiger Melodie „für ein und nach dreyn korn“ gesungen worden. Das kann doch wohl nur bedeuten, daß unter Verwendung dieser Melodie der Hymnus mit einem Chor auf drei verschiedene Tonsätze ausgeführt wurde. Wie dabei die Strophen auf die einzelnen Tonsätze verteilt waren und wie diese überhaupt ausgesehen haben, wird freilich nicht berührt. Man erkennt aber, daß hier ein Zusammenhang zwischen der 1493 in Nürnberg erstmals zum Vortrag gekommenen „Armonia“ der Celtis'schen Sebaldus-Ode und der dreisätzigen Komposition dieses Textes in der Berliner Hs. zutage tritt, der nun im einzelnen geprüft werden soll.

Zunächst ist mit der genauen Datierung des Sebaldus-Textes, der der Komposition fol. 250'/251 der Berliner Hs. zugrundeliegt, in der Tat ein terminus ante quem non für die Komposition selbst gewonnen. Diese konnte nicht vor 1493 entstanden sein. Darüber hinaus gewinnen wir damit das zweite Datum innerhalb der Berliner Hs. Das erste findet sich bei dem Hofhaimer-Hymnus „Ave maris stella“ fol. 161. Hier bezieht sich die beigeschriebene Zahl „95“ vermutlich auf die Eintragung des Satzes im Jahr 1495, was nicht bedeutet, daß Hofhaimers Hymnus auch erst um diese Zeit entstanden sei. Die Komposition des Celtis-Hymnus in der Berliner Hs. kann jedoch nicht vor 1493 entstanden sein. Ist sie darum aber auch in diesem Jahr, in unmittelbarem Anschluß an die Dichtung ans Tageslicht getreten, d. h. ist sie die Komposition, die bei der Erstaufführung am Sebaldusfest 1493 „cum pueris“ musiziert wurde?

Diese Frage muß verneint werden, weil bei der ersten Aufführung nach Schreyers ausdrücklichem Hinweis dem mutmaßlichen Figuralvortrag die von ihm mitgeteilte Melodie (s. o. S. 115) zugrundelag. In der Berliner Komposition ist diese Melodie jedoch durch eine andere ersetzt. Der Berliner Satz ist also nicht 1493 und nicht für den Zweck der Erstaufführung geschaffen worden. Daraus ergibt sich zweierlei: 1) daß der Berliner Satz jüngeren Datums ist und 2) daß wir es mit mindestens zwei Kompositionen des Celtis-Textes zu tun haben,

einer 1493 entstandenen und einer (eben die der Berliner Hs.) zu einem späteren Zeitpunkt abgefaßten. Hier eröffnet sich eine auffallende Analogie zu dem Erstdruck des Textes mit der bildlichen Darstellung des hl. Sebaldus (s. o.), die ja ebenfalls in zwei Fassungen vorliegt, wobei das urwüchsigere Sebaldusbild des M. Wolgemut von 1493/94 später (1501—1503) durch die differenziertere Formgebung Dürers ersetzt wurde. Leider läßt sich der Tonsatz der Erstaufführung von 1493 nicht ermitteln. Zwar erschien im Jahre 1509 bei H. Hölzel in Nürnberg ein Büchlein, das der Magister und Schulmeister an der Sebaldusschule Joh. Romming herausgab. In ihm befindet sich u. a. auch der von Schreyer gekürzte Celtis-Hymnus mit einem vierstimmigen Tonsatz („*Harmonia carminis sapphici*“). Die Vermutung, daß es sich hierbei um die Komposition der Erstaufführung von 1493 handeln könnte, hat sich jedoch nicht bestätigt. Rommings Tonsatz (gleichgültig, ob er von ihm selbst oder einem andern verfaßt ist) liegt eine unbekannte Melodie zugrunde, die weder mit der Schreyerschen noch mit einer der von Schreyer erwähnten Auswahlmelodien zusammenstimmt. Als Ganzes ist diese Komposition sichtlich durch den Stil der Tritonius-Oden von 1507 beeinflußt und kam als Schulhymnus (für Lehrzwecke an der Sebaldus-Schule) in Betracht. Darauf deutet vor allem die konsequente Verwirklichung des sapphischen Metrums, wie sie bei Tritonius 1507 erstmals in voller Reinheit durchgeführt ist. Mit dieser Erkenntnis erhöht sich die Zahl der Tonsätze der Celtis-Ode auf drei, unter denen die unbekannte Komposition von 1493 die erste, die der Berliner Hs. die mutmaßlich zweite und der Rommingsche Tonsatz die dritte, jüngste ist.⁴²

Ist somit der Berliner Tonsatz auch nicht die „Urkomposition“ der Celtis-Ode, so stimmt er doch in mehrfacher Hinsicht mit dem Nürnberger Sebaldus-Usus zusammen, wie er von Schreyer beschrieben wird, woraus man folgern darf, daß auch er für Nürnberg komponiert wurde. Zunächst enthält er nur Strophen, die in der durch Schreyer gekürzten Fassung der Celtis-Ode vertreten sind. Es handelt sich dabei um die 1. und 22. Strophe für den ersten und zweiten Tonsatz und vor allem um die von Schreyer selbst verfaßte Doxologiestrophe für den dritten Satz. Der unbekannte Komponist hat also nicht etwa nur die Celtis-Dichtung im allgemeinen vertont, sondern speziell die für Nürnberg bestimmte Schreyersche Hymnusfassung. Dieser Zusammenhang mit Schreyers Angaben kommt sodann in der Melodieverwendung zum Ausdruck. Zwar hält sich der Berliner Satz, wie schon erwähnt wurde, nicht an die von Schreyer mitgeteilte Melodie. Er legt jedoch dafür eine der beiden Melodien zugrunde, die Schreyer für den

⁴² Der Rommingsche Druck von 1509 mit dem Titel: „*In hoc libello continentur haec: Carmen ad lectorem . . . Carmen sapphicum ad divum Sebaldum. Harmonia carminis sapphici . . .*“ ist äußerst selten. Das Exemplar der St. B. München ist z. Zt. nicht greifbar. Durch Herrn Prof. Dr. Blume erhielt ich jedoch eine Abschrift des Tonsatzes aus dem Exemplar des Brit. Mus. Dep. Paul Hirsch. Ihm wie Herrn Paul Hirsch sage ich hierfür meinen verbindlichen Dank. Vgl. auch G. Bauch.

Vortrag des Hymnus außerdem freistellt. Bei Schreyer heißt es: „auch mag solich Ympnus nach dem don oder noten des Ympnus Ut queant laxis oder Vita sanctorum gesungen werden.“ Hier handelt es sich, im Gegensatz zu dem psalmodischen Duktus der Schreyerschen Melodie, um melodisch profilierte Hymnenweisen. Der Komponist des Berliner Satzes wählte eine der damals auf den Johanneshymnus „Ut queant laxis“ gesungenen Melodien, und zwar eine solche, die vorzugsweise in der romanisch-burgundischen Hymnenkomposition, aber auch in dem das oberösterreichische Repertoire spiegelnden Codex Trient 91 (Nr. 1335) mit dem Johannestext verbunden ist. Sie lautet, auf die d-Stufe transponiert und mit der jeweils ersten Strophe der Celtis-Ode und des Johanneshymnus textiert, folgendermaßen:⁴³ —

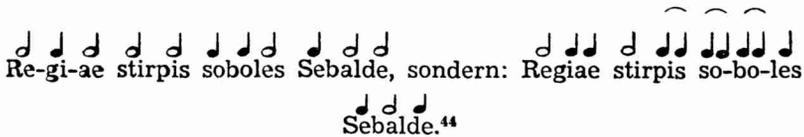
The image shows a musical score for two staves. The top staff is in G-clef (treble clef) and the bottom staff is in C-clef (bass clef). The melody is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The lyrics are: "Re - gi - ae stir - pis — so - bo - les Se - bal - de, No - ri - ca mul - tum ve - Ut que - ant la - xis — re - so - na - re fib - ris, Mi - ra ge - sto - rum fa - ne - ra - tus ur - bc, Da tu - am no - bis me - mo - ra - re sanctum Car - mi - ne vi - tam. mu - li tu - o - rum. Sol - ve po - lu - ti la - bi - i re - a - tum, Sanc - te Jo - han - nes."

Diese bewegtere und abwechslungsreichere Melodie vermochte der Komposition ein stärkeres Relief zu verleihen, als dies der von Schreyer aufgezeichneten und der ersten Komposition des Jahres 1493 zugrundeliegenden Melodie möglich war. Wie die zweite Ausgestaltung des Sebaldusbildes durch Dürer kunstvoller, bewegter und freier erscheint als die erste von Wolgemut, so war wohl auch in der zweiten Komposition eine kunstvollere Darstellung des Textes beabsichtigt. Schließlich ist ein direkter Zusammenhang des Berliner Satzes mit dem durch Schreyer fixierten Nürnberger Usus auch daran zu erkennen, daß der Satz jene Eigenart der — zunächst noch unbekannt — ersten Komposition von 1493, wie sie von Schreyer beschrieben wird, wiederholt: „für ein unnd nach dreyen korn“ gesungen zu werden, d. h. choris (figural) nach drei verschiedenen Tonsätzen. Vielleicht waren die mutmaßlichen drei Sätze der ersten Komposition noch wenig differenziert. Wie stark durchgebildet die Sätze der zweiten Komposition (in der Berliner Hs.) sind, möge nun eine Analyse darlegen.

Der Stil der dreistimmigen Komposition (s. Beilage) ist, auf dem Hintergrund der damaligen deutschen Hymnenkomposition betrachtet, von bemerkenswerter Eigenart und in der Aufeinanderfolge der Sätze keineswegs einförmig, sondern von auffällender Gegensätzlichkeit. Im ersten Satz herrscht ein rein akkordischer Stil im schlichten Kontrapunkt Note gegen Note, der durch die Zeile für Zeile abkaden-

⁴³ In der zentraldeutschen Hymnenkomposition der Epoche findet diese Melodie ausschließlich zu dem Marienhymnus „Quod chorus vatum“ Verwendung.

zierenden Stimmen noch unterstrichen wird. Die Melodie liegt in der Oberstimme und wird unverändert, jedoch nicht plan, sondern rhythmisiert vorgetragen. Weist nun auch der säulenhaft-akkordische Tonatz auf die Odenvertönungen, wie sie einige Jahre später P. Tritonius in Zusammenarbeit mit Celtis planmäßig durchführte, so ist doch der musikalische Rhythmus keineswegs durch das sapphische Versmetrum bestimmt. Die von Schreyer aufgezeichnete Melodie (o. S. 116) ist in dieser Hinsicht bereits „fortschrittlicher“, d. h. sichtbarer vom Metrum inspiriert. Der Text des Berliner Satzes wird dagegen nicht metrisch, sondern rhythmisch vorgetragen, also nicht:



Auf diesen schmucklosen Eingangssatz, dessen schlichte Dreistimmigkeit jedoch ein beachtliches harmonisches Volumen ausprägt, folgt ein kunstvolles polyphones Tricinium, das die Chormelodie ungewöhnlich abwechslungsreich darstellt. Im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen deutschen Hymnensätzen herrscht hier kein „stile d'une teneur“, vielmehr wird die Melodie Zeile auf Zeile in verschiedenartiger Weise zubereitet und diskantiert. Hier herrscht kein Einheitsstreben, sondern ein Kontraststreben, wie es in der deutschen Hymnenkomposition um 1500 äußerst selten ist. In der 1. Zeile wird der Choral im Tenor maßvoll koloriert und aus einem thematischen Imitationsvorfeld der Gegenstimmen hervorgehoben. Die 2. Zeile — durch ein unthematisches Zwischenspiel von der ersten getrennt — übergibt die Melodie dem Diskant, wo sie in der ersten Hälfte unverziert in Semibrevis-Rhythmik vorgetragen, in der zweiten Hälfte in Figuren aufgelöst wird. Ohne gliederndes Zwischenspiel folgt die 3. Zeile, die den Choral in breiten Brevis-Werten wieder in die Mittelstimme wandern und in einem Spaltsatz von typischem Gepräge hervortreten läßt. Am Zeilenende löst sich aber auch dieser feierliche Brevis-Cantus-firmus in differenzierte Bewegung auf und gleicht sich den Gegenstimmen an. Mehr noch: ohne daran zu denken, nach Abschluß der 3. Zeile die folgende unmittelbar in Angriff zu nehmen oder gar durch ein Zwischenspiel von der vorhergehenden plastisch abzuheben, führt der Komponist den figurativen Kadenzabschnitt der 3. Zeile mit markanten Baßgängen in mehrmaliger Sequenzierung von kräftiger Bewegtheit in einer Fortspinnungspartie weiter, bis aus der motivischen Arbeit dieses „Anhangs“ ganz am Schluß im Diskant

* Die Dehnung auf „soboles“ ist durch die Chormelismen bedingt. In den beiden folgenden melismenlosen Zellen herrscht das rhythmische Schema: , während in der abschließenden Kurzzelle (Adonius) metrische und rhythmische Deklamation zusammenfallen.

die Melodie der letzten (Kurz-)Zeile gleichsam unauffällig heraus-springt, nachdem sie in den vorausgehenden Sequenzbögen bereits deutlich angeklungen war.⁴⁵

Um den Charakter einer „Choralpartita“ noch zu vervollständigen, läßt der Komponist auf diese beiden Sätze von akkordischer Gemessenheit und polyphoner Bewegtheit als Schlußsatz einen „Proporz“ folgen, der die Doxologiestrophe sinngemäß in der Proportio tripla vorträgt. Im Rahmen eines ausfigurierten akkordischen Satzes wird die elastisch rhythmisierte und leicht kolorierte Melodie wiederum im Diskant geführt, wobei in der Mitte (vor der 3. Zeile) aber auch einmal der Tenor in schwungvollem Bogen zu einer Vorimitation ausholt.

Eine besondere Frage ist die nach der Aufteilung der zehn von Schreyer festgelegten Strophen auf diese drei Sätze. In der Berliner Hs. ist der 1. Satz mit der ersten Strophe, der 2. Satz mit der sechsten Strophe (= Strophe 22 bei Celtis) und der 3. Satz mit der Schreyerschen Doxologiestrophe textiert. Es ist anzunehmen, daß die übrigen Strophen im choralischen Vortrag alternierend gesungen wurden. Es erklangen also *figuraliter* auf den 1. Satz die erste, dritte und fünfte Strophe, auf den 2. Satz die 6. und 8. Strophe und auf den 3. Satz die 10. Strophe, *choraliter* hingegen die Strophen 2, 4, 7 und 9. Die ganze Satzfolge entfaltet sich somit in aufsteigender Bewegung und stellt auf engem Raum eine erstaunliche Mannigfaltigkeit dar, die, vom Künstlerischen her gesehen, der Sebaldusliturgie eine höhere Weihe verliehen haben mochte. Es drängt sich die Frage auf: Wer ist der Urheber dieser Komposition? Gibt es irgendwelche Anhaltspunkte, die auf seine Spur führen könnten? Leider gibt uns der sonst wortreiche Schreyer auf diese Fragen keine Antwort, und man wird daher auf anderem Wege sehen müssen, wie man der Beantwortung dieser Frage näher kommt.

Im Vergleich mit den eingangs besprochenen Sebaldus-Sätzen, die einen völlig andersartigen und vor allem in sich einheitlichen Stil verkörpern, wird man zunächst geneigt sein, für beide Gruppen zwei verschiedene Komponisten anzunehmen. Die Gegensätze scheinen allzu groß, als daß der Komponist des Celtis-Hymnus auch der Verfasser des erstgenannten Sebaldus-Hymnus und der beiden Reimantiphonen sein könnte. Ohne diese Frage näher erörtern zu wollen, sei jedoch zu bedenken gegeben, daß der Celtis-Hymnus schon als *Text* einen besonderen Charakter hat, daß er von S. Schreyer bestellt war, um der Sebaldusfeier einen erhöhten Glanz zu verleihen. So sah sich auch der Komponist vor eine besondere Aufgabe gestellt. Er brauchte sich nicht in einem herkömmlichen Gattungsstil zu entfalten, sondern konnte bis zu einem gewissen Grade eigene Wege gehen und seine Erfindungs-

⁴⁵ Die Textierung in der Beilage folgt getreu dem Original (Text stets im Diskant). Es ist jedoch klar, daß der Satz, wie die ganze Komposition, in allen Stimmen vokal auszuführen ist, wobei jeweils die *cantus-firmus*-Träger besonders hervortreten haben.

kraft aufbieten, um, wie der Dichter, eine Ausnahmeerscheinung zu schaffen. Wenn die Komponisten bei der Bearbeitung von Offiziumshymnen beharrlich geprägte Formen umschrieben, so lag dies nicht etwa nur daran, daß sie zu nichts Eigenem und Neuem fähig gewesen wären, also aus Unfähigkeit am handwerklichen Schema geklebt hätten (was gewiß bei der Masse der Kleinmeister wohl zugetroffen haben mochte), sondern war in vielen Fällen wohl auch darin begründet, daß sich ihre Werke in einen herkömmlichen und festgeprägten kirchlichen oder gesellschaftlichen Stil einfügen mußten, für den sich auch ein musikalischer Gattungsstil herausgebildet hatte, der sich nur langsam und im Zuge der kirchlichen und gesellschaftlichen Umschichtung wandelte und der daher innerhalb der einzelnen Zeiträume ohne sonderliche Abwandlungen immer wieder akzeptiert wurde. Sahen sich jedoch die Komponisten vor Aufgaben besonderer Art gestellt, so mögen sie wohl schon um 1500 in vielen Fällen in der Lage gewesen sein, von einem vorgezeichneten Gattungsstil abzuweichen⁴⁶. Man braucht also, ohne den großen Stilgegensatz zwischen den beiden Gruppen von Sebalduskompositionen aus den Augen zu lassen, keineswegs eine gemeinsame Urheberschaft für alle diese Sätze von vornherein abzulehnen. Doch wäre damit in unserem Falle noch nicht viel gewonnen, da ja auch der Verfasser der ersterwähnten Sätze ein Anonymus ist.

Ein anderer Weg der Autorbestimmung eröffnet sich, wenn man von dem ersten Satz der Berliner Komposition ausgeht, dessen Stil „odenhafte“ Züge, wenn auch in bescheidenem Umfange erkennen läßt. Es drängt sich daher die Vermutung auf, daß vielleicht schon in diesem frühen Stadium Petrus Tritonius (Treibenreif), der spätere musikalische Mitarbeiter des Celtis und erste Herausgeber antiker Metrenversionen (1507), die Hand im Spiele gehabt haben könnte. Nun sind wir über die lebensgeschichtlichen Daten des Tritonius noch recht ungenügend unterrichtet⁴⁷. Vor allem ist noch ungeklärt, wann er zum erstenmal mit Celtis zusammentraf. In dem berühmten Vorwort des Humanisten Simon Minervius zu der späteren Neubearbeitung der Tritoniuschen Odensätze durch L. Senfl (1534)⁴⁸ ist nur ganz allgemein davon die Rede, daß Tritonius als Jüngling in Ingolstadt unter der Führung von K. Celtis seine Studien betrieb und auf den Zuspruch seines Lehrers die Horazischen Metren in Musik gesetzt habe, die alsdann täglich nach der Horaz-Vorlesung vom ganzen Auditorium angestimmt wurden. Celtis lehrte zum erstenmal in der ersten Hälfte des Jahres

⁴⁶ Wir haben aus späterer Zeit auch den umgekehrten Fall, wo ein Künstler von höchst persönlicher Eigenart bei einer konventionellen, zeit- und gesellschaftstypischen Aufgabe zwangsläufig wieder zu konventionellen Mitteln greift, wie etwa Mozart im „Titus“.

⁴⁷ Zusammenfassung bei Ruppri ch a. a. O. S. 404, vgl. auch H. J. Moser, Paul Hofhaimer (1929) S. 24, 162, 181.

⁴⁸ R. v. Liliencron, Die horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts (Vjfmw. III, S. 30¹).

1491 in Ingolstadt, wurde jedoch erst im Sommer 1494 „in humanitatis studio ordinarie ad legendum“ förmlich an die Universität berufen⁴⁹. Von zahlreichen kleineren Reisen abgesehen, wirkte er bis zum Anfang des Jahres 1496 in Ingolstadt, dann flüchtete er vor der Pest nach Heidelberg, um erst wieder Anfang 1497 in sein Ingolstädter Lehramt zurückzukehren. Im Spätjahr 1497 verließ er endgültig Ingolstadt und folgte einem Ruf an die Universität Wien. In dieses letzte halbe Jahr seiner Ingolstädter Tätigkeit fällt mutmaßlich sein erstes Zusammentreffen mit Petrus Tritonius, der unter seinem deutschen Namen Treibenreif („ex Posano“) am 28. Februar 1497⁵⁰ in Ingolstadt immatrikuliert wurde. Hiernach dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß Tritonius bei der vier Jahre zurückliegenden ersten Vertonung des Sebaldushymnus nicht beteiligt war. Und als er 1497 als Jüngling zu Celtis nach Ingolstadt kam, wird er noch kaum über jenes Maß an kompositorischem Können verfügt haben, das dazu berechtigt, in ihm den Autor der zweiten Vertonung, die im Berliner Kodex vorliegt, erblicken zu dürfen. Die noch nicht-metrische Behandlung der 1. Strophe dieser Komposition brauchte jedoch nicht gegen Tritonius zu sprechen. Schon Liliencron⁵¹ hat darauf hingewiesen, daß das Prinzip des metrischen Odenvortrags nicht von Anfang an vollkommen verwirklicht war und daß Celtis noch in seinem 1501 vor Kaiser Maximilian in Linz aufgeführten Festspiel „Ludus Dianae“ beim Vortrag der sapphischen Strophe am Ende des 3. Aktes (Vjfmw. VI, 359) mit einer rhythmischen Vertonung im Stil der 1. Sebaldusstrophe der Berliner Hs. vorlieb nahm. Da man zu der Annahme neigt, daß Tritonius der Verfasser des musikalischen Teils des „Ludus Dianae“ war, könnte diese Übereinstimmung in der rhythmischen Behandlung der sapphischen Strophe (verbunden mit Dreistimmigkeit und einer gleichgearteten Baßbehandlung) geradezu zu der Auffassung verleiten, daß die zweite Vertonung des Sebaldus-Hymnus (im Berliner Kodex) doch auf ihn zurückgehe. Dem muß jedoch entgegengehalten werden, daß eine rhythmische Interpretation der sapphischen Strophe in der Art, wie sie uns im ersten Satz der Berliner Sebalduskomposition und im „Ludus Dianae“ entgegentritt, damals nicht vereinzelt dasteht. Liliencron⁵² weist auf ein ganz ähnliches Beispiel in Petruccis erstem Buch der Frottolen (1504) hin. Wollte man Tritonius dennoch als Verfasser der Berliner Sebaldus-Komposition annehmen, so müßte man deren Entstehungsdatum mindestens in die Zeit um 1500, wenn nicht sogar in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts herabrücken. Ob man dies wagen darf, muß zunächst noch dahingestellt bleiben, da noch gänzlich uner-

⁴⁹ G. v. Pölnitz, Die Matrikel der Ludwig-Maximilian-Universität Ingolstadt-Landshut-München (1937) I, 1 Sp. 233. Ferner G. Bauch, Die Anfänge des Humanismus in Ingolstadt (1901).

⁵⁰ Nicht 1496, wie G. Pietzsch AfM VI, 46 mitteilt. Vgl. v. Pölnitz a. a. O. Sp. 257.

⁵¹ Die Chorgesänge der lateinischen Schuldramen im 16. Jh. (Vjfmw. VI, S. 317).

⁵² Vjfmw. III, S. 41 f.

forscht ist, in welchem Zeitraum sich die Eintragungen in den Berliner Kodex bewegen und wann die Hs. abgeschlossen wurde. Zu beachten ist immerhin, daß alle hier erwähnten Sebalduskompositionen in einem der letzten Faszikel der Hs. stehen und wohl in den Jahren nach 1500 dem Kodex hinzugefügt worden sein könnten.

Da die hier vornehmlich zur Rede stehende zweite Sebaldus-Komposition (Berliner Kodex) das Problem der Hymnenbearbeitung in einer ganz unkonventionellen Weise löst, wäre aber auch die Vermutung nicht unbegründet, daß einer der damals führenden und dem Humanisten Celtis befreundeten Musiker ihr Urheber gewesen ist. Hier wäre vielleicht weniger an Heinrich Finck als an Paul Hofhaimer zu denken, dessen dreistimmiger „Ave maris stella“-Satz⁵³ zwar den c. f. in einer Stimme durchführt, in der Kontrapunktierungstechnik aber gewisse Ähnlichkeiten mit dem zweiten Satz der Berliner Komposition zu erkennen gibt. Doch läßt sich hier kaum eine stichhaltige Entscheidung treffen, da derartige Kontrapunktierungsformeln auch anderwärts anzutreffen sind.

Sieht man sich schließlich noch unter den einheimischen Nürnberger Musikern um, die als Autoren der ersten oder zweiten Vertonung des Sebaldus-Hymnus in Frage kommen könnten, so fällt der Blick vor allem auf die damaligen Organisten der Sebalduskirche, von denen Schreyer noch am ehesten derartige Dienstleistungen erwarten konnte. Von 1446 bis 1451 saß der größte deutsche Organist des Jahrhunderts, Conrad Paumann, an der Sebaldusorgel⁵⁴. In der Folgezeit fließen die Quellen über die Sebaldusorganisten spärlicher. Doch sind wir über den Zeitraum genauer orientiert, in dem Schreyer als Kirchenmeister dort wirkte und seinen „Hausbüchern“ manches auch musikgeschichtlich Bedeutsame anvertraute. Seit 1490 ist Sebald Nachtigal als Organist belegt⁵⁵. Sollte er wirklich, wie man aus Schreyers Eintragungen ersehen kann, das Amt ehrenhalber übernommen haben, so erhielt er doch, nach verschiedenen Hinweisen Schreyers, mehrere Gratifikationen, und zwar einmal am Ende des Jahres 1490 „zu einer erung fl. 3“, ein zweites Mal 1493, dem Jahr, da der Sebaldus-Hymnus von Celtis erst-

⁵³ Vgl. o. S. 117. Der Satz ist von Moser im Anhang seiner Hofhaimer-Biographie abgedruckt.

⁵⁴ Nach K. Ameln in der Lichtdruckausgabe des Locheimer Liederbuchs und des Fundamentum organisandi von C. Paumann (1925), Nachwort S. 12, im Gegensatz zu Moser (a. a. O. S. 89), der ihn bis 1467 dort wirken läßt.

⁵⁵ Es sei hier auf die Exzerpte aus den Schreyerschen Codices bei der Sebalduskirche verwiesen, die Th. Hampe (Mitteil. d. Vereins f. Geschichte der Stadt Nürnberg [1928] XXVIII S. 191) mitteilt. Folgende Angaben mögen Mosers Ausführungen (a. a. O. S. 89) teils ergänzen, teils berichtigen. Zwischen 1487 und 1490 ist der Orgelmacher Nikolaus Mulner aus Miltenberg a. M. mit ausführlichen Reparaturen an beiden Sebaldusorgeln beschäftigt. Im Jahre 1488 scheidet der bisherige Organist „her Bernhart“ aus seinem Amt aus und wendet sich nach Straßburg. Als Nachfolger wird Conrad Zymer (= Zimmer) verpflichtet, der jedoch schon 1490 seinen Dienst aufgibt. „Und darauf ist Sebolt Nachtigal zu einem Organisten gepeten, der mir zugesagt hat, sich des got zu lob unnd Sant Sebolt, auch der kirchen zu eren zu unterfahen und nichtz darumb zu begeren, doch also: ob er ye zu zeiten selber dabei nit sein mocht, daß er einen andern an sein stat zu schicken und zu bestellen macht hab.“

mals in der Sebalduskirche gesungen wurde, ebenfalls 3 Gulden⁵⁶. Wenn es sich hierbei nicht nur um eine gelegentliche Erkenntlichkeit für seinen ehrenamtlichen Organistendienst handelte, den er aber nach Schreyers Worten offenbar aus idealistischen Gründen („got zu lob unnd Sant Sebolt unnd der kirchen zu eren“) geleistet hat, wie Schreyer selbst sein Vermögen für alle hohen Zwecke und insbesondere für die Kirche und den großen Schutzpatron aufopferte, so könnte man in dieser „Ehrung“ eine Entlohnung für besondere Dienstleistungen in Gestalt von gottesdienstlichen Kompositionen erblicken. Und da die zweite Vergütung dieser Art von 1493 zeitlich mit der Entstehung und Erstaufführung des Celtis-Hymnus zusammenfällt, so wäre immerhin möglich, daß Sebald Nachtigal als Verfasser der ersten, vorläufig noch unbekanntem Komposition des Celtis-Hymnus in Betracht kommt. Die Frage nach der Urheberschaft des jüngeren Berliner Satzes bliebe damit noch unbeantwortet⁵⁷.

Eine letzte Frage, die zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zurückführt, möge noch aufgeworfen werden. Wann, auf welchem Wege und durch wessen Vermittlung kamen alle diese Sebaldus-Kompositionen, die primär für Nürnberg geschaffen worden waren, in den Bereich des Halberstädter Schreibers bzw. Sammlers der Hs. 40021? Da die Sätze in dieser Hs. in unmittelbarer Nachbarschaft stehen, werden sie wohl gemeinsam erworben worden sein. Die hier besprochene Komposition des Celtis-Hymnus hat nun aber im Jahre 1493, dem Entstehungsjahr der Dichtung und Datum der ersten Aufführung, noch nicht bestanden. Es ist kaum anzunehmen, daß sie vor 1495 geschaffen wurde, vermutlich ist sie noch einige Jahre jünger. Es ist daher unwahrscheinlich, daß die Nürnberger Sätze vor 1495 nach auswärts gegeben wurden. Dies wirft auch ein Licht auf die Entstehung des Halberstädter Kodex, der, wenigstens in seinem Nürnberger Faszikel, nicht vor diesem Zeitpunkt abgefaßt bzw. zusammengestellt sein kann. Daß der Celtis-Hymnus nicht nur als Dichtung, sondern auch als gesungener Bestandteil der Nürnberger Liturgie außerhalb der freien Reichsstadt bekannt war und gerühmt wurde, bestätigt eine Leipziger Disputation vom 1. 4. 1497⁵⁸, in der davon die Rede ist, daß alle christlichen Dichter von der Kirche gebilligt und ihre Gedichte in der Liturgie gesungen würden „quemadmodum Norici quoque nostri hymnum sapphicum de Sancto Sebald recinunt“. Der Ruf des Nürnberger Celtis-Hymnus war also schon wenige Jahre nach seiner Entstehung bis nach Mitteldeutschland gedrungen. Ihn als berühmtes Stück in seine Hs. aufzunehmen, war auch der Wunsch des Halberstädter Schreibers. Und er erwarb die inzwischen angefertigte zweite

⁵⁶ Nach Hampe würde dieser Betrag etwa dem Wert von 90 Mark entsprechen.

⁵⁷ Vielleicht könnten ortsgeschichtliche Forschungen, insbesondere die musikgeschichtliche Erschließung aller Schreyerschen Codices weitere Aufklärung bringen.

⁵⁸ Vgl. G. Bauch in den Mitteil. d. Vereins f. Geschichte der Stadt Nürnberg XIV (1901) S. 45².

Komposition zusammen mit den anderen, eingangs besprochenen Sebaldussätzen, obwohl alle diese Kompositionen nur in der Nürnberger Liturgie ihre eigentliche Bestimmung erfüllten. Wenn es bei der Verbreitung der Celtis-Komposition irgendeiner Hilfe und Vermittlung von Nürnbergischer Seite aus bedurft hatte, so konnte dafür in erster Linie wiederum nur Schreyer in Betracht kommen. Man kann sich erst eine richtige Vorstellung von dem beispiellosen Eifer des kirchentreuen Mannes bilden, dem „die Verehrung seines Schutzpatrons wirkliche Herzenssache war“⁵⁹, wenn man seine Lebensgeschichte im einzelnen verfolgt. Als er im Jahre 1505 vor der Pest aus Nürnberg flüchten mußte, wandte er sich nach Schwäbisch-Gmünd und stellte dort als erstes mißbilligend fest, „das man an solichem ende von dem hlg. peichtiger sant Sebolt nichzit gewißt“, weshalb er sofort die „carmina regiae stirpis etc.“, d. h. den von Celtis gedichteten Sebaldus-Hymnus in zahlreichen Exemplaren verbreiten ließ und weiterhin die Errichtung einer Sebalduskapelle durchsetzte, die er selbst auf das freigebigste ausstattete. Sebald Schreyer, als eifrigster Förderer des Nürnberger Sebalduskults am Ende des 15. Jahrhunderts, ist der Anreger der aus seinem Freunde K. Celtis geschaffenen Sebaldushymnus, der Auftraggeber der beiden ersten damit zusammenhängenden Kompositionen und wohl auch — mittelbar oder unmittelbar — die Ursache der weiteren Verbreitung der hier besprochenen Nürnberger Sebaldus-Kompositionen.

IN MEMORIAM GUSTAV BECKING

VON KURT STANGL †

Seit den Tagen der Prager Mairevolution 1945 wird der o. Professor der Musikwissenschaft an der Deutschen Karlsuniversität in Prag, Gustav Becking, vermißt. Lange Zeit hindurch war sein Schicksal völlig ungewiß; unsichere Gerüchte ließen immer wieder die Hoffnung aufkommen, er könnte — eingekerkert oder verschleppt — doch noch am Leben sein. Anfragen über tschechische Behörden oder über das Internationale Rote Kreuz blieben erfolglos, bis dann im Sommer 1947 ein Augenzeugenbericht auch die letzten Hoffnungen zerstörte. Wir müssen mithin annehmen, daß Gustav Becking am 8. Mai 1945, zusammen mit noch etwa 30 anderen Deutschen, in Prag auf offener Straße erschossen worden ist.

Am 4. März 1894 in Bremen geboren, besuchte er Vorschule und Altes Gymnasium seiner Vaterstadt und bestand im Frühjahr 1912 die Reifeprüfung. Musiktheoretisch bereits gründlich vorbereitet, wandte er sich dem Studium der Musikwissenschaft zu und bezog die Universitäten Leipzig (1912 und 1912/13), Heidelberg (1913), Berlin (1913/14) und wie-

⁵⁹ Vgl. Hampe a. a. O. S. 172.

der Leipzig (1914), wohin er nach dem Weltkriege als Assistent Hugo Riemanns zurückkehrte. 1920 promovierte Becking in den Fächern Musikwissenschaft (Schering), Philosophie (Volkelt) und Niederländische Sprachwissenschaft (Jolles) mit „Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema“ (gedruckt als Heft 2 der Veröffentlichungen d. Staatl. Forschungsinstitutes f. Musikwissenschaft, Leipzig 1921) zum Dr. phil.

Nachdem noch 1921 die Assistentenstelle aufgegeben worden war, widmete sich Becking intensiven Studien auf dem Gebiete der Rhythmuskforschung, zunächst in enger Gemeinschaft mit Eduard Sievers, und habilitierte sich schließlich mit dem Ergebnis dieser Forschungen, dem Werk „Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle“ (gedruckt 1928 bei Filser in Augsburg) im Jahre 1922 für das Fach Musikwissenschaft an der Universität in Erlangen. Er wurde von der Philosophischen Fakultät zunächst mit der Fachvertretung und vom Ministerium mit der Einrichtung und Leitung des neugegründeten musikwissenschaftlichen Seminars betraut (1923). Dank seiner tatkräftigen Arbeit, vor allem mit dem Collegium musicum, und dank allgemeiner Förderung nahm das Seminar einen raschen Aufschwung. 1928 wurde Becking a. o. Professor. 1929 ernannte ihn, der vom Vater her bis 1920 holländischer Staatsbürger gewesen war, die niederländische Reichsuniversität Utrecht zum Professor für Musikwissenschaft. Becking trat jedoch diese Stelle nicht an, sondern ging 1930 in gleicher Eigenschaft als Nachfolger von Heinrich Rietsch an die Deutsche Universität nach Prag, der er bis 1945 als o. ö. Professor angehörte.

Becking sprach immer wieder davon, daß die Menschen aus aller Welt, die in seinem Vaterhause (sein Vater war ein bekannter Bremer Großkaufmann) ein- und ausgingen, ihn schon frühzeitig die konstanten Charakterzüge der Nationen beobachten ließen, und die nationale Typologie des Abendländers wurde ihm ja schließlich zum wissenschaftlichen Lebensproblem („Nationale Haltungen und Lebensanschauungen“ in seinem Rhythmusbuch, „Englische Musik“ im „Handbuch der Englandkunde“ II, Diesterweg, Frankfurt 1929, zwei ungedruckte Aufsätze „Amerikanische Musik“ und „Studien zum musikalischen Vortrag des südslawischen Heldenepos“ und „Das Problem der nationalen Musikgeschichte“ im „Logos“, 1922).

Daneben trieb er seine Studien in zwei anderen Richtungen vorwärts. Neben der nationalen Konstante erkannte er die formende Bedeutung der Epoche (vgl. die betreffenden Abschnitte des Rhythmusbuches; ferner „Vom Gegenwartswert mittelalterlicher Musik“, Melos 1925; „Klassik und Romantik“ im „Bericht über den Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925“ und „Zur musikalischen Romantik“ in der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, II/1924). Fußten diese Erkenntnisse auf einem Geschichtsbild, das Becking durch den Historiker Karl Lamprecht und dessen jung

gefallenen Schüler Wilhelm Mühlmann vermittelt worden war, so schloß er auf dem Hauptfeld seiner Forschungen vornehmlich an Eduard Sievers, Joseph Rutz und Franz Saran an: maßgebend für das rhythmische Bild eines Kunstwerkes ist danach letztlich die Persönlichkeit des Schöpfers („Zur Typologie des musikalischen Schaffens“ im „Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924“ und der Kernteil des Rhythmusbuches).

Die daraus entwickelten „Beckingkurven“ — graphische Abbildungen des rhythmischen Ablaufes einer Takteinheit — sind seither Gemeingut der Musikwissenschaft geworden und bildeten und bilden eine Grundlage der Arbeiten zahlreicher Gelehrter. Am Rande dieser Untersuchungen begann Becking eine Ausgabe der musikalischen Werke von E. T. A. Hoffmann, die ihm zur Klärung von Fragen über Romantik und Pseudoromantik notwendig erschien (Leipzig, Kistner & Siegel, 1922 ff., unvollständig).

Ein bedeutendes Verdienst erwarb sich Becking mit der Begründung und Leitung eines leistungsfähigen Collegium musicum in Erlangen. Er schuf damit einmal die Möglichkeit, vor allem dem Kolleg über mittelalterliche Musik Leben und Farbe zu geben. Wichtige Erkenntnisse zur Aufführungspraxis und Zugehörigkeitsfragen anonymer Kunstwerke — es sei nur an Karl D e z e s ' klärenden Aufsatz „Das Dufay zugeschriebene Salve Regina eine deutsche Komposition“ (ZfMw, X) erinnert — waren Ergebnisse dieser Tätigkeit. Daneben aber wurde eine Kultur wieder lebendig, über die man bisher nur in den Schwesterkünsten sprechende, eindringliche Denkmälè besaß. Schon 1925 trat er im Rahmen der 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Erlangen erstmalig vor einen größeren kritischen Kreis. Auch hier wurde gerade Musik des Mittelalters, zum Teil Werke, die unter seiner Leitung von Seminarmitgliedern erstmalig wieder für eine Aufführung zugänglich gemacht worden waren, geboten. Von Prag aus sollte dann, Jahre später, diese Arbeit recht eigerlich in die Breite wirken.

In Prag stieß er — in Zusammenarbeit mit dem Slawisten Gerhard Gesemann — zunächst auf ein völlig neues Gebiet vor. Er erkannte, daß sich in der primitiven, urtümlichen Musikpraxis, vor allem bei den einsamen Heldensängern und Guslaren des montenegrinischen Hochlands, Reste ältester Musizierformen erhalten haben, die besonders Probleme erster europäischer Mehrstimmigkeit aufzuhellen vermögen. Eigene Forschungsreisen und Arbeiten eines Kreises seiner Schüler führten nach Jugoslawien, Bulgarien und Griechenland; in eigenen Arbeiten („Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos“ in „Archives Néerlandaises de Phonétique“, Amsterdam 1933, und der oben genannte unveröffentlichte Aufsatz) und Veröffentlichungen seiner jungen Mitarbeiter wurden die Ergebnisse fixiert. Schließlich sollte — im Jahre 1939 — diesen Arbeiten mit der Gründung eines „Deutschen Instituts“

in Belgrad eine Heimstätte geschaffen werden. Dieser Plan wurde durch den Kriegsausbruch zunichte gemacht. Seit 1940 versuchte Becking dann nochmals, durch Berufung eines Balkanfachmanns, dem Prager Institut ein eigenes „Südostseminar“ anzugliedern. Auch dieser Plan konnte nur zum Teil verwirklicht werden.

Immer mehr ging Beckings Arbeit in den Jahren nach 1935 aus der Studierstube heraus an die Öffentlichkeit; seine Kollegs wurden Treffpunkt der gesamten Studentenschaft, Vortragsreisen führten ihn weit über die Staatsgrenzen hinaus. Die Musikerziehung, schon in Erlangen ein dringendes Anliegen, trat nun mehr und mehr in den Vordergrund. Mit der Begründung einer „Deutschen Pädagogischen Akademie“ sicherte er sich die musikalische Ausbildung eines maßgebenden Teils der sudetendeutschen Volksschullehrerschaft. Ergebnis dieser erzieherischen Tätigkeit war ein vorzüglich durchgebildeter Junglehrerstand, der bald die Volksmusikbewegung des gesamten deutschsprachigen Gebietes in der Tschechoslowakei neu zu beleben verstand. Als Hilfsmittel gab er dem jungen Erzieher ein vorbildliches Liederbuch für Volksschulen in die Hand, das leider nur noch in seinem ersten Teil erscheinen konnte („Singende Heimat“, zusammen mit Erich Sedlatschek, Reichenberg 1938). Für die Ausbildung der Musiklehrer für die höheren Schulen erstrebte er ein eigenes Seminar an der Prager Musikakademie, deren zweiter Direktor er war. Erst nach Kriegsausbruch konnte dieser Plan verwirklicht werden.

Daneben war Becking als Vorsitzender der Musikabteilung der „Deutschen Gesellschaft für Wissenschaften und Künste in der CSR“ zusammen mit dem Volkskundler Gustav Jungbauer und dessen Assistenten Herbert Horntrich an der Ausgabe der „Volkslieder der Sudetendeutschen“ beteiligt. Der Tod der beiden Mitarbeiter ließ die Arbeit schon in den Kriegsjahren zum Stillstand kommen.

Das Musikwissenschaftliche Institut, eine Gründung Guido Adlers, erfuhr daneben einen systematischen Ausbau. Eine wachsende Zahl von Hörern und Doktoranden hatte schon bald die Begründung einer eigenen Schriftenreihe (im Verlage Rohrer, Brünn - Wien) ermöglicht. Schließlich wuchsen Bibliothek und Instrumentensammlung so stark an, daß die alten Räume nicht mehr genügten und das Institut in den ersten Kriegsjahren in ein geräumiges altes Adelspalais übersiedelte.

Der „Internationale musikpädagogische Kongreß 1936“ in Prag hatte Becking Gelegenheit gegeben, sein Collegium musicum einem Auditorium von Fachleuten aus aller Welt vorzustellen. Die politischen Verhältnisse der kommenden Jahre hinderten ihn, den Einladungen zu Konzerten in Italien und der Schweiz nachzukommen. Aber noch ein Arbeitsgebiet sollte diese Versammlung — ganz ungewollt zunächst — erschließen. Vladimir Helfert hatte zu diesem Kongreß eine Schrift („Geschichte der Musik in der Tschechoslowakischen Republik“, deutsche Ausgabe zusammen mit Erich Steinhard, Orbis-Prag 1936) herausge-

geben, die, stellenweise nicht frei von Tendenz, eine große Anzahl böhmischer Musiker, namentlich Angehörige der Mannheimer Schule, kurzerhand zu Tschechen machte. Schließlich endete die sich an diese Schrift anschließende Auseinandersetzung bei der Frage, ob Franz Schubert nicht etwa tschechischer Herkunft sei, da seine beiden Eltern aus Nordmähren-Schlesien stammen. Unleugbar weisen ja seine Themen neben wienerisch-österreichisch heiteren Zügen oft eine schwerfällig-dunkle Tönung auf, die man gern als slawisches Merkmal bezeichnete, die in Wirklichkeit aber deutlich an die Volksmusik seiner Ahnenheimat, vor allem des Schönhengst und des Kuhländchens anklingt. Beide Landschaften zeigen, ihrer Lage entsprechend, stark östliches Kulturgefälle und somit auch, der slawischen Anrainerschaft wegen, in den Volksliedern unverkennbar slawische Züge, die aber erst in ihrer eingedeutschten Form der Schubertschen Ahnenschaft werden vermittelt worden sein. Gipfelpunkte jener Arbeiten um Franz Schubert waren schließlich die beiden Musikfeste in Teplitz-Schönau 1937 und 1938 (das letztere wegen der politischen Krise abgebrochen), deren künstlerische Gesamtleitung in Beckings Händen lag.

Die Auseinandersetzung mit dem genannten Buch Helferts drängte nunmehr zu Forschungen und Ausgaben von Werken „böhmischer“ Meister. Hatte sich schon eine frühere Arbeit des Seminars mit Johann Stamitz beschäftigt, so sollten die ersten Bände der neuen Reihe „Landschaftsdenkmale Sudetenland, Böhmen und Mähren“ im „Erbe deutscher Musik“ den umstrittenen Komponisten Biber, Benda und Schobert gewidmet sein. (Der erste und einzige Band enthielt weltliche Lieder von Christoph Demantius aus Reichenberg, erschienen 1940). Arbeiten im Stift Kremsier in Mähren förderten zahlreiche unbekannte Werke der genannten Komponisten zutage. Die druckfertigen Platten sind vermutlich verloren gegangen.

Im Ganzen gesehen war die Zeit nach 1939 eine Epoche der Enttäuschung und Lähmung: alle wissenschaftlichen Arbeiten blieben im Entwurf stecken, vor allem das groß angelegte Werk über Franz Schubert und die Fortsetzung des Rhythmusbuches, Thema zahlreicher Seminare. Seit 1944 arbeitete er zusammen mit dem Philologen Anton Blaschka über Verfasserfragen und zeitliche Einreihung des Walthariliedes. Diese Untersuchungen schlossen wieder an Sievers' schallanalytische Erkenntnisse an. Ähnliche Arbeiten über die „Carmina burana“ und einige altböhmische Dichtungen waren geplant.

Wer Becking als Lehrer kannte, wird sich entsinnen, wie schwer es war, den Weg zu ihm zu finden. Er wird aber stets der faszinierenden Kraft eingedenk bleiben, die von seinem Vortrag jene traf, die schließlich wahrhaft zum Kreise seiner Schüler zählten. Aus einem umfangreichen Wissen und seltenen Verstehen geistiger Zusammenhänge führte er seine Schüler immer wieder über die Grenzen seiner Disziplin hinaus zu erkennenden Ausblicken in das Reich abendländischer Kultur.

Nur wenige sind ihm persönlich wirklich nahe gekommen. Er war oft enttäuscht worden und hatte sich, gerade in den letzten Jahren, mehr und mehr abgeschlossen. Selten ist an einem so hochherzigen Menschen mehr Undank geübt worden. Wer das Glück hatte, mit Becking wahrhaft verbunden zu sein, der konnte gewiß sein, stets und in jeder Lage einen verstehenden, beratenden und helfenden Freund zu besitzen.

HELMUT SCHULTZ

(1904 - 1945)

VON WALTER GERSTENBERG

Am Ausgang des Krieges, am 13. April 1945, hat Helmut Schultz den Soldatentod gefunden. Damit wurden Leben und Wirken eines Forschers und Lehrers unserer Wissenschaft jäh beendet, dessen vielseitige Begabung schon in der Jugend erkennbar war. In Frankfurt a. M. am 2. November 1904 als Sohn eines Juristen geboren, besuchte der junge Schultz in der Hauptsache die altberühmte Thomas-Schule in Leipzig, und zwar mit glänzendem Erfolg. Das intensive geistige Leben von Stadt und Universität Leipzig in den anderthalb Jahrzehnten nach dem ersten Weltkrieg gab seiner vielfältig orientierten Begabung so starke Anregungen, daß, mit Ausnahme eines Wiener Semesters, Leipzig Ort des Studiums, der Promotion und dann auch der akademischen Laufbahn geworden ist. Frühzeitig war die Begabung des jungen Schultz seinem Lehrer Theodor Kroyer aufgefallen; das Verhältnis beider Männer hat sich späterhin bewährt und freundschaftlich vertieft. Nach einigem Schwanken hatte sich Schultz zum Studium der Musikwissenschaft entschlossen, und seitdem bildete die Musik, verstanden als ästhetisches Phänomen menschlicher Kulturgeschichte, eine Mitte seiner geistigen Interessen.

Überraschend früh ist Schultz, dem eben Habilitierten, der Leipziger musikwissenschaftliche Lehrstuhl zugefallen (1933), fünf Jahre nach der Promotion; ein Jahrzehnt hat er ihn innegehabt, bis er zum Heeresdienst einberufen wurde. In Schultz lebte, vielleicht als väterliches Erbteil, ein starker wissenschaftlicher Gerechtigkeitssinn: er fühlte sich als Anwalt solcher Erscheinungen, die seiner Überzeugung nach von der Geschichtsschreibung mißverstanden oder unterschätzt worden waren, und er war stets bereit, für sie mit forensischer Eloquenz einzutreten. Eine sensible, bei aller Verbindlichkeit des äußeren Wesens verschlossene Natur, reagierte sein wissenschaftliches Denken zumal auf alle sinnlichen Brechungen im musikalischen Prisma. Unabhängig von den Forderungen des Tages und der Politik zu sein, war für Schultz Axiom akademischer und schriftstellerischer Tätigkeit. Eine individuelle Natur, zog ihn alles Individuelle an.

Gleich seine erste literarische Arbeit stellt sich absichtsvoll und be-

wußt der vorherrschenden Zeitströmung entgegen; im Buch über „Johann Vesque von Püttlingen“ (1930) schwingt eine warme Sympathie für das 19. Jahrhundert mit. Es ist der Versuch, von einem peripheren Punkt aus, und vielleicht nicht zufällig im Werke eines Juristenmusikers, bewegende geistige Tendenzen der Zeit aufzuspüren. So steht das Lied im Mittelpunkt der Darstellung, und in der Interpretation der Vesqueschen Heine-Lieder trifft die romantische Neigung zur Ironie bei Dichter und Musiker auf eine verwandte Saite im kritischen Betrachter. Zum 19. Jahrhundert ist Schultz dann in mehreren Studien immer wieder zurückgekehrt; seine Kultur und sein Musikbegriff haben ihn gereizt und inspiriert. Die Edition der nachgelassenen Werke von Hugo Wolf, insbesondere der Lieder (vier Bände, 1936), steht im inneren Zusammenhang mit der Ausgangsthese seiner wissenschaftlichen Arbeit: auch im Unscheinbaren spiegelt sich ihm das Ganze. Der Aufgabenbereich zunächst des Leipziger Assistenten, dann des Lehrstuhlinhabers brachte Schultz, nachdem im Jahre 1926 die Heyersche Instrumentensammlung für die Universität Leipzig erworben werden konnte, schnell in Verbindung mit der Welt der historischen Musikinstrumente, wobei ihm seine spieltechnische Beherrschung von Blasinstrumenten und Tasteninstrumenten glücklich zu Hilfe kam. Aber beinahe stärker noch als die klanglichen Elemente vermochten ihn die mannigfaltigen Lebensbezüge der Instrumente zu fesseln. Aufstellung und wissenschaftlich-praktische Erschließung des Leipziger Museums gehen in vielen Einzelheiten auf seinen Rat zurück („Führer durch das Musikwissenschaftliche Instrumenten-Museum der Universität Leipzig“, 1929, und, auf den Erfahrungen der Museumsarbeit beruhend, „Instrumentenkunde“, 1931).

Zur Musik früherer Epochen ist Schultz immer dort gekommen, wo ihm eine innere Verbindung zu seinem Bildungsideal vorzuliegen schien. So hat er sich um die Wiederbelebung mancher vergessenen Musik des 18. Jahrhunderts verdient gemacht und sie mit seinen Studenten zur szenischen oder instrumentalen Aufführung gebracht; hat Haydn, den immer noch unbekannteren Symphoniker und Opernkomponisten, herausgegeben, aber auch „Meister des Cembalos“, „Deutsche Bläsermusik vom Barock bis zur Klassik“ (RD. 14). Im Madrigal aber des 16. Jahrhunderts mag Schultz eine Strukturverwandtschaft zum romantischen Liede empfunden haben, Andrea Gabrieli war ihm symbolischer Vertreter für die innere Krise in seiner Geschichte („Das Madrigal als Formideal“, 1939).

Es rundet das Bild seines Wirkens ab, wenn wir des fruchtbaren Einflusses gedenken, den Schultz auf die Ausbildung der zukünftigen Schulführer in Leipzig genommen hat, aber auch auf die Weiterführung der von Theodor Kroyer begründeten „Publikationen älterer Musik“; jener Denkmälerreihe, in der die deutsche Musikwissenschaft noch einmal, auch im internationalen Rahmen, in kritischen Editionen führend hervorgetreten ist.

SCHAUSPIEL UND OPERNLIBRETTO IM ITALIENISCHEN BAROCK

VON ANNA AMALIE ABERT

Wie sich um die Wende des 17. Jahrhunderts die Grenzen zwischen den musikalischen Gattungen verwischen, wie Motette, geistliches Konzert, Madrigal ineinander übergehen, so finden sich in dieser Zeit auch auf dem Gebiete der dramatischen Literatur fließende Übergänge. Waren im 16. Jahrhundert Tragödie und Komödie noch deutlich voneinander geschieden, so macht sich bereits mit dem Aufkommen von favola bzw. dramma oder commedia pastorale oder boschereccia eine gewisse Vermischung der Gattungsmerkmale geltend. Wohl lassen sich für diese jüngste Gattung einige allgemeine Kennzeichen aufstellen, die sie von der Tragödie unterscheiden — so die pastorale oder mythologische Umwelt, die einfache, gegenüber der Tragödie stark zusammengedrückte Handlung, die geringere Personenzahl und das Fehlen des in der Tragödie benötigten großen Apparates —, doch wurden technische Einzelheiten, wie etwa das Verlegen des Fortschreitens der Handlung in Botenerzählungen, die Einteilung in 5 Akte und das Einfügen lyrisch-betrachtender Chöre an den Aktschlüssen von vornherein aus der Tragödie übernommen. Als Prototyp dieser Gattung gilt Tassos „Aminta“, der die Bezeichnung „Favola boschereccia“ trägt. Bereits in Guarinis „Pastor fido“ aber hat die Gattungsvermischung einen kaum noch zu überbietenden Grad erreicht. Das tritt im Untertitel dieses Werkes: „tragicommedia pastorale“, der schon alle drei dramatischen Gattungen — Tragödie, Komödie und favola pastorale — in sich birgt, deutlich zutage; nicht umsonst hat diese für die Zeit noch ungewohnte Verschmelzung dem Dichter viel zu schaffen gemacht. Die hervorstechendsten Eigenschaften des „Pastor fido“, die große Ausdehnung, die zahlreichen Personen, die doppelte Handlung mit den mannigfach sich überkreuzenden Liebesbanden, das Treiben der Intrigantin Corisca, die wichtige Stellung des Orakelspruchs, die Lösung durch die Enthüllung des Kindesraubes, sie alle deuten in erster Linie auf eine Tragödie hin. Der „lieto fine“ und manche drastischen Szenen hingegen scheinen eher einer Komödie zu entstammen; das Schäfermilieu und der ausschließlich erotische Inhalt endlich lassen das Pastoraldrama erkennen.

In diese bunte literarische Welt tritt als neue Gattung mit eigenen, ganz anderen Ansprüchen das „melodramma“, der zur Komposition bestimmte Text hinein. Was war selbstverständlicher, als daß der junge Trieb dort Anlehnung suchte, wo er eine besondere innere Verwandtschaft empfand, bei der Gattung also, die den Forderungen der Musik am weitesten entgegenkam, d. h. die im Rahmen einer einfachen, klaren Handlung eine angemessene musikalische Entfaltung ermöglichte? Das konnte aber weder die Tragödie mit ihren komplizierten Verwicklungen noch die Komödie mit ihren häufig derb-realistischen Gegen-

ständen sein; umso mehr mußte dagegen das Vorbild des knappen, von lyrischen Episoden durchzogenen Pastoraldramas wirken. Mit Recht werden in der Literatur über Tassos „Aminta“ und Guarinis „Pastor fido“ einstimmig der undramatische, rein lyrische Charakter der beiden Werke und ihre vorwiegend musikalische Grundhaltung betont, ja, Francesco de Sanctis erklärt Tasso und Guarini geradezu bereits für „scrittori melodrammatici“¹. Ihr Vorbild macht sich denn auch in der Librettistik bis hin zu *Metastasio* geltend. Alle pathetischen Abschiedsgesänge laufen zuletzt in Ausbrüche aus, die an Silvias Abschied in IV, 2 des „Aminta“: „A Dio Pastori, Piagge a Dio, a Dio selve e fiumi, a Dio“ gemahnen (vgl. z. B. Orfeos Abschied von der Erde in *Monteverdi*s Werk: „A dio terra, a dio cielo e sole, a dio“ und sogar noch die Abschiedsrede der Isifile aus *Cavallis* „Giasone“ III, 21: „Addio terra, addio sole / Addio Regina amica, amici addio“), die Botenerzählungen beginnen zumeist mit Klagerufen ähnlich denen Tirsis aus III, 1: „O crudeltate estrema, o ingrato core, O donna ingrata“ (vgl. *Monteverdi*: „Ahi caso acerbo, ahi fat' empio e crudele / ahi stelle ingiuriose, ahi ciel avaro“) und die Klagen unglücklicher Liebender klingen stets an Amintas Klage aus III, 2 an.

Merkwürdiger- oder vielmehr bezeichnenderweise aber ist der Einfluß des „Pastor fido“ auf die Librettistik der Folgezeit doch nachhaltiger gewesen als der des „Aminta“. Wohl hat die Schlichtheit und Geschlossenheit des Tassoschen Werkes zunächst ihre Wirkung nicht verfehlt, und wenn die drammi musicali *Ottavio Rinuccinis* sich auch durch ihren mythologischen Stoffkreis von jenem reinen Schäferstück abheben, so stammt ihre gerade linige Einfachheit doch zweifellos aus dieser Quelle. *Romain Rolland* bezeichnet *Rinuccini* z. B. geradezu als „Schüler Tassos“. Im allgemeinen aber enthalten die Verse Tassos mehr Gedanken und weniger Pathos als diejenigen Guarinis und waren daher für das Musikdrama, in dem das Wort nicht allzusehr belastet sein darf, weniger gut geeignet. Auch lenkte die Librettistik alsbald in die Bahnen des gesprochenen Dramas ein und holte in ihrer Weise dessen Entwicklung zu immer komplizierteren Intrigendramen nach; dafür fand sie nicht im „Aminta“, wohl aber im „Pastor fido“ die nötigen Anhaltspunkte. Anklänge an pathetische Ausrufe aus diesem Werke findet man in den Libretti der folgenden Zeit noch weit mehr als an solche aus dem „Aminta“; sie sind stellenweise schon fast formelhaft geworden, — so z. B. *Amarillis* Worte in II, 5: „Care selve beate / E voi solinghi e taciturni horrori / Di riposo e di pace alberghi veri“ oder die Worte *Mirtillos* in III, 3: „Ah dolente partita, / Ah fin della mia vita“. Während der ersten etwa vier Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts blieb das melodramma, wie der Ausdruck für den Text meist lautete, trotz aller literarischen Vorbilder eine schwankende Gestalt. Noch war es,

¹ Francesco de Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*. Nuova edizione a cura di Benedetto Croce. 1925. S. 209.

literarisch betrachtet, keine eigentliche „Gattung“, noch schwankte es inhaltlich zwischen favola pastorale und Tragödie, formal zwischen freien und gebundenen Versen, zwischen Akt- oder Szeneneinteilung und einschnittlos dahinfließender Dichtung hin und her. Eine Konsolidierung des melodramma als literarischer Gattung erfolgte erst — und konnte auch erst erfolgen —, als die Oper nicht mehr ausschließlich unter dem Aspekt des Gelegenheitswerkes betrachtet wurde und damit in die Hände gleichsam berufsmäßiger Librettisten gelangte; dieses Stadium war erst mit der venezianischen Oper der 40er Jahre erreicht. Die Überbrückung des ungeheuren Abstandes zwischen der edlen Einfachheit und stillen Größe der Rinuccinischen Favole und dem Typ des venezianischen Intrigendramas vollzog sich auf dem Boden der römischen Oper, unter der prunkvollen Oberfläche fast verborgen. Man konnte dem Publikum, das vom Schauspiel her eine raffiniert verwickelte Handlung gewöhnt war, allmählich auch auf der Opernbühne keine von dieser Seite gesehen harmlos wirkenden Favole mehr bieten. Dazu kam, daß mit dem Augenblick, da die Oper den höfischen Festsaal mit der bescheideneren Bühne der öffentlichen Theater Venedigs vertauschte, die pekuniären Mittel zu größerer Prachtentfaltung entfielen, und dieser bedurfte ja das Intrigendrama nicht unbedingt. So entstand, wiederum unter dem Einfluß des gesprochenen Dramas, nicht unberührt vom Geschmack des Publikums und der Änderung der Aufführungsbedingungen, der Typ des venezianischen Libretto, der mit seinen späteren Auswüchsen die Oper so in Mißkredit bringen sollte.

Das italienische Schauspiel folgte im 17. Jahrhundert in stärkstem Maße dem spanischen Vorbild. Der starke politische Einfluß Spaniens auf Italien breitete sich in jener Zeit mehr und mehr auch auf das kulturelle Leben aus. Neapel, der Sitz des spanischen Vizekönigs, war das Einfallstor. Hier wurde die spanische Sprache nicht nur bei Hofe, sondern auch im Volke gesprochen, und der literarischen „Accademia degli Oziosi“ gehörten zeitweilig italienische und spanische Literaten an; eine Vereinigung ihres Schaffens zeigen besonders deutlich verschiedene „canzonieri italo-spagnuoli“, die italienische und spanische Gedichte, letztere mitunter auch von italienischen Dichtern, enthalten. Auch spanische Komödiantentruppen wurden im Gefolge des neapolitanischen Hofes nach Italien gezogen und durchdrangen bald das ganze Land. So wurden allmählich Lope de Vega, Calderon, Tirso De Molina und andere spanische Dramatiker die beliebtesten Vorbilder der italienischen Bühnendichter. Freilich, ohne eine große innere Bereitschaft von Publikum und Autoren wäre eine so starke Beeinflussung nicht möglich gewesen. Doch waren die bunte Szenenfolge, die einander jagenden Verwirrungen und Kontraste, die Realistik von Charakteren und Situationen, die Mischung von Tragik und Komik in den spanischen Dramen den Italienern ja von ihren eigenen Dramengattungen her durchaus nicht fremd: aus den Tragödien kannten sie die durch Verkleidungen, Verwechslungen und Kindesunterschiebungen hervorgeru-

fenen Verwirrungen, aus der *commedia dell' arte* die derbe Realistik und Komik und aus den Tragikomödien vom Schlage des „*Pastor fido*“ die Verbindung von Tragik und Komik. Im spanischen Drama fanden sie dies alles vereinigt, freilich vereinigt mit einer Grazie und genialen Unbekümmertheit, die die Italiener des Seicento nicht nachzuahmen imstande waren; daß sie die eleganten Verse der Spanier in schwülstige Prosa umwandelten, ist ein beredtes Zeugnis dafür.

An dem beim Publikum so beliebten, spanisch beeinflussten gesprochenen Drama konnte selbstverständlich die Librettistik nicht vorübergehen. Zwar waren ihr durch ihre Bestimmung zur Komposition in vieler Hinsicht Grenzen gesteckt, doch der auf raffinierte Verwicklungen abgestimmte Grundtenor der Handlung sowie bestimmte Personen- und Szenentypen beginnen auch sie mehr und mehr zu durchsetzen. Auf diesem Boden erfolgt die erwähnte Konsolidierung des Libretto; hier kristallisiert sich der Typ des venezianischen Libretto heraus. Als Hauptvertreter seiner frühesten Periode kann der Venezianer *Giovanni Faustini* gelten; obwohl dieser Dichter, erst 30jährig, bereits 1651 starb, gehört er zu den fruchtbarsten Librettisten jener Epoche. Ein Überblick über seine Dramen zeigt allerdings, daß die Fruchtbarkeit Hand in Hand ging mit einer starken Schematisierung der dramatischen Konflikte. Mit wenigen Ausnahmen bauen sich nämlich seine sämtlichen Libretti nach dem folgenden Schema auf: Zwei Paare, A-B und C-D, sind durch irgendwelche Umstände auseinandergerissen worden. Inzwischen haben sich A und C getroffen, die früheren Bindungen vergessen und sich ineinander verliebt. B und D aber spüren ihnen entweder nach oder treffen zufällig mit ihnen zusammen und erreichen es nach mehr oder weniger komplizierten Intrigen, Zaubereien oder Verkleidungen, daß die früheren Geliebten am Schluß wieder zu ihnen zurückkehren. Das Schema wirkt einfach und ist in den frühen Werken *Faustini*s auch noch relativ einfach behandelt; in den späteren erscheinen die Zusammenhänge wesentlich schwieriger durchschaubar. Im Grunde sind es aber auch bei diesen komplizierten Verwicklungen immer die gleichen stereotypen Hilfsmittel, die zur Schürzung oder Lösung des dramatischen Knotens führen und die sich genau ebenso im gesprochenen Drama finden. Das Wichtigste ist die Verkleidung, wobei mit Vorliebe Frauen als Männer erscheinen und umgekehrt, am liebsten kreuzweise. Ferner gibt es Briefe oder Bildnisse, die zur un rechten Zeit von der un rechten Person gefunden oder jemandem in intriganter Absicht in die Hände gespielt werden. Auch Traum- oder fingierte Traumszenen sind beliebt, ebenso Attentate oder Exekutionen, die im letzten Augenblick verhindert werden.

Und diesen typischen Situationen entsprechend sind auch die Personen größtenteils feststehende Typen. Dies gilt vor allem für die Nebenfiguren, die in all den Dramen um die Hauptpersonen herumwimmeln. Da ist die erfahrene alte Amme, die vertraute junge Hofdame, der altkluge, findige Page, der kluge Ratgeber, der treue und der tölpelhafte

oder verschlagene Diener und der weise alte König, — auch sie alle ursprünglich im gesprochenen Drama spanischen Ursprungs heimisch. Die Personen des dienenden Standes, und nur diese allein, sind Träger des komischen Elements. Meist zeichnen sie sich durch eine hervorstechende Eigenschaft aus: die alte Amme z. B. ist häufig putzsüchtig und mannstoll, die Hofdame kokett und schnippisch, der Page vorlaut, der Diener feige, faul und gefräßig. Diese Eigenschaften äußern sich jedoch in den meisten Dramen nur bei bestimmten Gelegenheiten, und zwar entweder in Soloszenen der betr. Figuren oder in Szenen der Diener unter sich. Hier handelt es sich um eine Art von Intermediens-Komik, um eine Komik, die außerhalb der eigentlichen Handlung steht. Treten dieselben Personen dagegen in Gesellschaft ihrer Herren oder Herrinnen auf, so fungieren sie vielfach als höchst ernsthafte Berater. Gelegentlich glossieren oder parodieren sie allerdings deren Worte durch witzige Bemerkungen; dann liegt an Stelle der Intermediens-Komik eine sich innerhalb der Handlung selbst auswirkende Kontrastkomik vor, die geistig entschieden auf einer höheren Stufe steht als jene. Von einer dritten — der drastischsten — Art der Komik aber, die dadurch zustande kommt, daß die Diener den Herren ebenso begegnen wie ihresgleichen, und die in den gesprochenen Dramen die größte Rolle spielt, macht Faustini noch kaum Gebrauch. Dadurch wahren seine Werke noch einen Schein jener inneren Vornehmheit, die die Anfänge der venezianischen Librettistik — vor allem etwa *Busenellos* „*Incoronazione di Poppea*“ — im Gegensatz zu ihrer späteren Entwicklung charakterisiert. Ein Blick auf die Werke von Faustinis minder zurückhaltenden Zeitgenossen lehrt allerdings, daß die Verwendung gerade dieser Art der Komik für das innere dramatische Leben der Libretti auch recht vorteilhaft sein konnte.

Unter Faustinis Zeitgenossen ragt vor allem Giacinto Andrea *Cicognini* hervor, der gleichzeitig als der Hauptexponent des italienisch-spanischen Theaters in Italien anzusehen ist und eben wegen dieser doppelten Tätigkeit als Schauspieldichter und Librettist für unsere Untersuchungen besondere Bedeutung besitzt. Zwar hat er offenbar nur vier Operntexte geschrieben, doch scheint gerade ihr Ruhm am weitesten gedungen zu sein und seinen Dichterruf recht eigentlich begründet zu haben. Ein Vergleich zwischen ihnen und den gesprochenen Dramen aber ist nicht nur deshalb höchst aufschlußreich, weil er zeigt, was für ein feines Gefühl für die Forderungen der Opernbühne Cicognini besitzen hat, sondern vor allem auch deshalb, weil die Gattungsunterschiede dabei mit besonderer Schärfe hervortreten. Die vier Libretti sind alle nach dem gleichen Schema gebildet wie die Faustinischen, doch erweist sich Cicognini, dem es in seinen Prosadramen gar nicht kompliziert genug zugehen kann, hier als weit zurückhaltender; die Handlung ist verhältnismäßig klar aufgebaut, Verkleidungen und Verwechslungen fehlen in drei der Dramen völlig. Man hat ihm schon im 18. Jahrhundert den Vorwurf gemacht, er habe mit dazu geholfen,

die Schwächen des gesprochenen Dramas auf die Operndichtung zu übertragen; dieser Vorwurf trifft entschieden manchen seiner Zeitgenossen stärker als gerade ihn, der ein feines Gefühl für die Gattungsunterschiede besessen hat. Aus diesem Gefühl heraus stellte er im Prosadrama raffinierte Intrigen, Verkleidungen und viele verwirrende Erscheinungen in den Mittelpunkt, die in der Operndichtung nur als Rahmen dienen für eine Entfaltung der Musik, und es ist sicher kein Zufall, daß sich unter den Komponisten seiner Werke die bedeutendsten Musiker der Zeit finden.

Besonders bemerkenswert für unsere Untersuchungen ist es, daß von zwei seiner Operntexte, dem „Giasone“ und den „Amori di Alessandro Magno“, auch Prosafassungen existieren; vom „Giasone“ scheint die Libretto-, von den „Amori“ die Prosafassung die ursprüngliche gewesen zu sein. Ein Vergleich zwischen beiden wirft ein bezeichnendes Licht auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Operndichtung und gesprochenem Drama überhaupt. Hier, wo ein und derselbe Inhalt für Schauspiel- und für Opernbühne bearbeitet ist, treten die Forderungen, die die Musik an die Dichtung stellt, und die Grenzen, die sie ihr zieht, mit einer Klarheit zutage wie nirgends sonst, und zwar umso deutlicher, je mehr die beiden Fassungen im Ganzen miteinander gemein haben. Die Umwandlung der Alltagssprache in Dichtung ist nur ein äußeres Zeichen für die Übertragung der gesamten Handlung aus dem täglichen Leben in eine Sphäre gesteigerter Gefühlsäußerungen, überirdischer Kräfte und üppiger Prachtentfaltung. Dem „Erdenrest“, der dabei bleibt, wird durch das Fehlen jeder verstandesmäßigen Motivierung alles „Peinliche“ genommen; er erscheint mit naiver Selbstverständlichkeit, und allein schon durch den in den Prosadramen fehlenden, in den Kreisen der das Schicksal bestimmenden Götter spielenden Prolog der Libretti werden die Personen jeder eigenen Verantwortung enthoben und ganz zum Spielball der überirdischen Mächte gemacht.

Im „Giasone“ weichen die beiden Fassungen schon in den Personenverzeichnissen in charakteristischer Weise voneinander ab. Abgesehen von den Geistern, die notgedrungen in Medeas Beschwörungsszene erscheinen müssen, fehlen in der Prosafassung alle überirdischen Gestalten, während im Operntext eine stattliche Reihe von Götterfiguren auftritt. Ferner weist das Verzeichnis des Libretto die Namen zweier Dienerinnen — die Dame Alinda und die Gärtnerin Rosmina — auf, die im Prosadrama fehlen und die für die Handlung selbst ohne Bedeutung sind, und endlich, entsprechend den beiden Dienergestalten des Libretto, Oreste und Demo, die den Begebenheiten gemäß antike Namen tragen, in der Prosafassung Piccariglio und Truffaldino, also zwei Komödientypen der Zeit.

In diesen Verschiedenheiten der Personenverzeichnisse liegen bereits die wesentlichsten grundsätzlichen Unterschiede zwischen gesprochenem Drama und Operndichtung begründet. Die vornehmsten Forde-

rungen der Opernbühne jener Zeit sind die nach Mannigfaltigkeit in jeder Hinsicht und, soweit möglich, nach Prachtentfaltung, und eben ihnen genügen die in der Librettofassung des „Giasone“ „überzähligen“ Gestalten. Wozu werden die Götter eingeführt, wenn nicht zur Anbringung eines kunstvollen Szenenwechsels und zur Darstellung einer prächtigen Ausstattung? Wozu erscheint — inmitten der antiken Helden! — die „Gärtnerin“ Rosmina, wenn nicht zur Schaffung eines wirkungsvollen szenischen und musikalischen Kontrastes zu den vorhergehenden und nachfolgenden Szenen? Und wozu bilden ferner in der Librettofassung des Alexanderdramas kaum mit der Handlung verbundene Ballettszenen die Aktschlüsse, wenn nicht zur Entfaltung eines möglichst großen Prunkes? Die spitzfindigen Wortklaubereien eines Truffaldino und Piccariglio hingegen wären für die Komposition denkbar ungeeignet gewesen. Kommt es doch bei ihnen in erster Linie auf den in dieser — einmaligen — Wortstellung enthaltenen, verstandesmäßig faßbaren Witz an, während die Komik in den Libretti ganz allgemein aus der Wesensart der betr. Personen — ihrer Feigheit, Tölpelhaftigkeit, Trunksucht oder ihrer stotternden Sprache — entspringt.

Die feinsten Unterschiede zwischen Operndichtung und gesprochenem Drama ergeben sich jedoch erst aus dem Vergleich von einander äußerlich genau entsprechenden Szenen. Besonders gut eignet sich hierzu die folgende Soloszene der Medea, im Libretto III, 9, in der Prosafassung III, 11:

Libretto:

L'armi apprestatemi	Mentre m'accorano
Gelose furie	Sospiri e gemiti
Infuriatemi	E mi divorano
Gelidi spiriti	Angui mortiferi
Sin che languisca	Aspro rigore
Sin che perisca	Mortal furore
Chi le mie gioie infetta;	La mia rivale assaglia;
Gelidi spiriti	Gelidi spiriti
Guerra, guerra	Strage, strage
Vendetta, vendetta.	Battaglia, battaglia.

Prosafassung:

Dura condizione d'una dama gelosa, che gela nella gelosia, allestita arde nell'ardore dell'ira; quel fuoco che s'augmenta con lo sdegno, la vendetta deve estinguerlo con la forza. Se procuro vendicarmi con la fuga contro l'offensore dell'honor mio, più adeguato si deve il castigo al traditor Giasone, che all'innocente Isifile. Må se mi vendico contro questa, mi addosso la taccia d'ingiusta; se

Üble Lage für eine eifersüchtige Frau, die in Eifersucht erstarrt, während sie gleichzeitig in Zornesglut entbrennt. Dieses Feuer, das sich mit der Wut noch steigert, soll die Rache mit ihrer Gewalt löschen. Wenn ich überhaupt beabsichtige, mich an dem Beleidiger meiner Ehre zu rächen, so scheint mir die Strafe für den Verräter Jason angemessener als für die unschuldige Isifile:

con Giasone, sepelisco il mio honore. Se la vendetta è atta a felicitare un amante sdegnata, questa servi di meta al mio dolore. Prevalgia dunque una dovuta vendetta per stabilire la mia quiete. E prima il nome d'ingiusta si acquisti, che quello d'impudica. Muora la mia rivale, cada il colpo funesto sopra il capo d'una donna colpevole, imperciocchè se Giasone mi offende, lo farà stimolato dalle preghiere affettuose di questa mia nemica; onde levata la cagione del male, di facile risanarà la piaga. Sì, sì muora l'impudica, s'atterri chi mi fa guerra.

Allerdings, wenn ich mich an ihr räche, so lade ich die Schuld der Ungerechtigkeit auf mich, räche ich mich aber an Jason, so begrabe ich meine Ehre. Wenn die Rache fällig dazu ist, eine erzürnte Liebende glücklich zu machen, so diene sie hier als Mittel meines Schmerzes. Eine gerechte Rache trage also den Sieg davon, um meine Ruhe wieder herzustellen. Und lieber will ich als ungerecht denn als schamlos gelten. Also sterbe meine Rivalin; der unheilvolle Schlag falle auf das Haupt einer Schuldigen, schuldig insofern, als Jason, wenn er mich beleidigte, es nur angetrieben von den leidenschaftlichen Bitten dieser meiner Feindin getan hat. Wenn die Ursache des Übels einmal behoben ist, wird die Wunde umso leichter wieder heilen. Ja, ja, die Schamlose sterbe, die mich bekämpfte, stürze zu Boden. —

In beiden Fällen steht eine von rasender Eifersucht gequälte Frau auf der Bühne, und doch besteht zwischen den beiden Fassungen ein himmelweiter Unterschied im Ausdruck: In der Operndichtung handelt es sich um eine pathetische Beschwörung aller Furien und Rachegeister, um ein leidenschaftliches Verfluchen der verhaßten Rivalin, um ein fieberndes Erwarten ihrer endgültigen Vernichtung. In der Prosafassung tritt uns dagegen eine in Wortspiele gekleidete, höchst sachliche Betrachtung der Lage, ein genaues, kühl verstandesmäßiges Erwägen des Für und Wider und schließlich eine Entscheidung nach dem Gesichtspunkt des größten eigenen Nutzens entgegen. Solche rationalistisch tüftelnden Monologe, deren es in allen Prosadramen Cicogninis eine Fülle gibt, sind schon rein inhaltlich — ganz abgesehen von der Sprache — wegen ihrer langatmigen, abstrakten Klügeleien und ihres gänzlichen Mangels an Anschaulichkeit für die Komposition unmöglich; andererseits wären die hochtönenden Racheverse des Libretto, bei denen der Klang entschieden wesentlicher ist als der Inhalt, wiederum für ein gesprochenes Drama nicht denkbar.

Es ist ein weiter Weg, den die Librettistik in den ersten 50 Jahren ihres Bestehens, d. h. in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von der favola pastorale zum Intrigendrama zurückgelegt, ein Weg, auf dem sie sich mehr und mehr vom gesprochenen Drama entfernt hat. Die Dichtungen Rinuccinis könnte man sich noch gut als Schauspiele vorstellen, bei den venezianischen Libretti ist das nicht mehr möglich, und noch weniger denkbar ist es bei den Operntexten der Folgezeit mit

ihrem ganz auf die Komposition zugeschnittenen, stereotypen Wechsel von Rezitativ und Arie. Das Libretto entwickelt sich je länger je mehr zu einer selbständigen Gattung mit eigenen, durch musikalische Rücksichten bestimmten Gesetzen. Diese Gesetze gilt es zu erkennen, wenn man die Librettistik, welcher Zeit es immer sei, beurteilen will. Es sind nicht die Gesetze des gesprochenen Dramas, das mithin zu keiner Zeit als Wertmaßstab für Opernlibretti herangezogen werden darf.

WILHELM BREITENGRASER UND DIE NÜRNBERGER KIRCHEN- UND SCHULMUSIK SEINER ZEIT

VON RUDOLF WAGNER

Abkürzungen

- AMF Archiv für Musikforschung
 AMW Archiv für Musikwissenschaft
 ZMW Zeitschrift für Musikwissenschaft
 MfM Monatshefte für Musikgeschichte
 RB Ratsbuch (im Staatsarchiv Nürnberg)
 RV Ratsverlaß (im Staatsarchiv Nürnberg)
 SpA Spital Ausgabbuch (Stadtarchiv Nürnberg)
 SpM Spital Einnahm- u. Ausgabbuch (Stadtarchiv)
 StA Stadtarchiv Nürnberg
 Stb Stadtbibliothek Nürnberg
 StsA Staatsarchiv Nürnberg
 v verso
 Bauch Gustav Bauch, Die Nürnberger Poetenschule. (Mitt. 14 (1901) 1—64).
 Heerwagen Heinr. Wilh. Heerwagen, Zur Geschichte der Nürnberger Gelehrtenschulen. Programme der kgl. Studienanstalt zu Nürnberg 1860, 1863, 1867, 1868.
 Herold Max Herold, Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten, Gütersloh 1890.
 Ingolst. Matr. G. v. Pölnitz, Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt-Landshut-München, München 1937.
 Kosel Alfr. Kosel, Sebald Heyden (1499—1561). Ein Beitrag zur Geschichte der Nürnberger Schulmusik in der Reformationszeit. Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen herausg. von Dr. Friedrich Gennrich Bd. VII, Würzburg 1940.
 Mitt. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg.
 Schünemann Georg Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik, Leipzig 1928. (Die 2. Auflage stand mir nicht zur Verfügung.)
 Steiger Hugo Steiger, Das Melanchthon-Gymnasium in Nürnberg (1516—1926). Ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus, München-Berlin 1926.
 Steiger-Thielmann Übersichtstafel zur Geschichte der Lateinischen Schulen und des Melanchthon-Gymnasiums (in Steiger S. 185 ff.).

Literatur

Will, Georg Andreas, Nürnberger Gelehrtenlexikon II 104.

Allgemeine Deutsche Biographie III 290.

Eitner, Robert, Quellenlexikon II 181, X 462.

Sandberger, Adolf, Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers und seiner Brüder sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts. DTB V/1. S. XV.

Pietzsch, Gerhard, Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts AMF 3 (1938) 312.

Mit Recht klagt Gerhard Pietzsch in seiner verdienstvollen Sammlung kurzer Lebensbilder studierender Musiker des frühen 16. Jahrhunderts, daß wir über das Leben Breitengraser's noch immer ungenügend unterrichtet seien.¹ Das Folgende versucht auf Grund der greifbaren Nürnberger Quellen dem abzuhelfen.

Der Musiker Wilhelm Breitengraser stammt laut Eintrag in die Leipziger Matrikel 1514² aus Nürnberg. In der Tat finden sich dort Träger seines Familiennamens; die ältesten mir bekannt gewordenen in den Bürgerbüchern von 1480, 1489, 1492 ohne Berufsbezeichnung; sie scheinen keine Handwerker gewesen zu sein. Da wir nichts über die Eltern und ihre Wohnung wissen, können wir nicht einmal vermuten, welche Schule der junge Breitengraser besuchte, daher auch nicht sagen, von wem er musikalisch besondere Förderung genoß. Aber natürlich wird die ganze Umwelt bald mehr bald weniger, je nach ihrer augenblicklichen Wirkungskraft, Eindrücke hinterlassen haben. Daher wird es nötig sein, bevor wir uns der Lebensgeschichte Breitengraser's zuwenden, zuerst zu versuchen, ein Bild der damaligen Musikpflege in Kirche und Schule zu gewinnen, die zwar nicht die einzigen, aber doch die wichtigsten Orte musikalischen Lebens in jener Zeit darstellen. Leider sind Denkmäler Nürnberger Tonkunst aus jener Zeit, abgesehen von dem älteren Locheimer Liederbuch, noch nicht erschlossen. Sie müssen erst gefunden werden; es gibt sicher welche. Daher halten wir uns vorerst an die Personen, die aus Neigung oder Beruf Musik trieben. Wir betrachten dabei ungefähr die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, ohne uns sklavisch an die Zahlen zu binden, und hoffen, diese bisher für Nürnberg noch wenig durchforschte Zeit etwas zu erhellen und vielleicht damit den Nachweis von Denkmälern zu erleichtern.

Unser Überblick folgt am einfachsten der alten Rangordnung der Schulen.

Bei St. Sebald hatte am 3. 4. 1503 den unbekanntem Schulmeister, unter dem sich der wegen seiner tumultuarischen Formen Aufsehen erregende Kampf gegen Mag. Heinrich Grüninger, den Leiter der seit

¹ AMF 3 (1938) 312.

² Pietzsch, a. a. O.

wenigen Jahren eingerichteten humanistischen Schule, abgespielt hatte,³ ein damals in Leoben wirkender Nürnberger, Magister Caspar Gerung, ersetzt. Er blieb bis 1509.⁴ Ihn löste sein bisheriger Kantor Johannes Romming ab. Vielleicht hatte dieser sein Amt auch seit 1503 inne, wo er in Leipzig Bakkalaureus geworden war.⁵ Nach RV 1509 VI 11v (17. 9. 09) wurde ihm der Erwerb des Magisteriums zur Bedingung gemacht. So ging er noch im Herbst nach Köln und gehörte dort zum Kreis des Cochläus.⁶ Am 13. 3. 10 hatte er sein Ziel erreicht⁷ und konnte also um Ostern 1510 sein neues Amt antreten.

Für die Musik wichtig ist ein noch während seines Kantorats bei Hieronymus Hölzel ohne besonderen Titel erschienener Druck. Er enthielt eine vierstimmige, in sapphischem Maß gehaltene Hymne auf den hl. Sebald. Den Text hatte Celtis 1493 auf den Wunsch Sebald Schreyers verfaßt. Die Musik mag von Romming stammen und als *captatio benevolentiae* auf die erstrebte Schulmeisterstelle zu betrachten sein.⁸

Seine Hauptaufgabe sah Romming in humanistischer, aber christlich-moralisch ausgeprägter Lehrtätigkeit, was Bauch⁹ im einzelnen darlegt. Von Musik ist nicht mehr die Rede; sie gehörte zu den selbstverständlichen Leistungen des Berufs.

Von seinen Mitarbeitern darin, den Kantoren, kennen wir Wendel Honégk, der ihm vielleicht selbst im Kantorat folgte, bis er am 2. 10. 14 zum Spitalschulmeister ernannt wurde¹⁰ und dort im Frühjahr 1515 antrat; dann Jörg Mann, der im Juni 1518 seine erste Messe liest.¹¹

Im Frühjahr 1516 verhandelt Romming vergeblich wegen eines Hilfs-geldes. Man verspricht ihm nur ein Zehrgeld für den Fall seines Weg-zugs; anscheinend hat man kein Verlangen, ihn zu halten.¹² Schließlich wird ein Nachfolger bestimmt.¹³ Kurz darauf, am 12. 10., läßt sich Romming in Ingolstadt immatrikulieren, wahrscheinlich als In-formator mehrerer junger Nürnberger.¹⁴ Wills Angabe,¹⁵ er sei Vor-

³ Vgl. Bauch.

⁴ StA Amb. 2^o 6 f 354, RV 1502 XIV 2v (3. 4. 03) RB 7/258v, StA cod. man. 2^o 74 Bei-lage f 2v.

⁵ Bauch 43.

⁶ Vgl. von Kreß Mitt. 7 (1888) 31: „futura ad S. Sebaldum rector“; 32: „magistro Joanni hic iam promotus“.

⁷ Bauch 57.

⁸ Vgl. Bauch 43; A. G ü m b e l : Sebald Schreyer und die Sebalduskapelle zu Schwä-bisch-Gmünd, Mitt. 16 (1904) 128 A 3 und: Kirchliche Stiftungen Sebald Schreyers 1477–1517, Mitt. 18 (1908) 110; Rud. W a g n e r : Nachträge zur Geschichte der Nürn-berger Musikdrucker im 16. Jh., Mitt. 30 (1931) 117. Der Druck ist außer in München auch in der Musikbibliothek Hirsch. Meine Anm. 2 ist zu verbessern: Noch älter als die Ludus-Dianae-Oden ist ein Freiburger Druck des Jacob Locher von 1495. Vgl. Katalog 5 des Antiquariats Weiß München Nr. 30, mit Facsimile.

⁹ S. 57 ff.

¹⁰ RV 1514 VI 14. 20 (25. 9. und 3. 10) RB 10/159. 160v.

¹¹ RV 1518 II 22 RB 11/138v, vgl. StA yy 296 f 25.

¹² RV 1516 I Gv. 15 (1. und 8. 4. 16).

¹³ RV 1516 III 1v (23. 5.) und VII 8 (18. 9.).

¹⁴ Ingolst. Matrikel S. 399; darnach AFM 6/45 zu ergänzen. Bauch 60.

¹⁵ Lex. III 395.

gänger Culmans im Spitalrektorat gewesen, ist nicht zu belegen und wohl unrichtig. Auch die spätere Notiz der Ingolstadter Matrikel „Rominius physicus Landshutensis“ kann sich schwerlich auf unsern Romming beziehen.

Rommings Nachfolger war Magister Johannes Stör, ein Nürnberger; er ist im Amt vom 18. 9. 1516 bis April 1522, wo er nach leisem Druck auf Ansuchen beurlaubt wird.¹⁶ Die Reihe setzt Magister und Priester Heinrich Bock (auch Beck) von Leipzig fort, bei dem man vorsichtigerweise prüft, ob er „kein unvernehmliche Sechsische sprach hat“. Aber bereits im November muß man „sich der Mengel, so ein schulmeister zu St. Sebolt hat, erkundigen“ und beurlaubt ihn schließlich auf sein Ansuchen vom folgenden Frühjahr an; er amtiert aber wohl noch bis September 1523.¹⁷

Nach einigen Verhandlungen wird Magister Johann Denk, Konrektor in Basel, gewonnen. Mit ihm kommt etwas Neues, ein Anzeichen der durch die Reformation angebahnten Umwälzung: er ist verheiratet. Deswegen muß auch die wirtschaftliche Seite des Berufs umgestellt werden. Aber der Rat hatte wieder kein Glück; das täuferische Bekenntnis Denks zwingt ihn zu sofortiger Entlassung.¹⁸ Die Musikpflege war kaum Denks Stärke, auch brachte der religiöse Umschwung allerlei Schwierigkeiten, so daß zwei Ratsverlässe mahnen zu überlegen, „wie man dem Schulmeister zu Sannt Sebolt im chor pesser fürsehung thun müg“.¹⁹

Denk wird innerhalb zweier Tage durch Sebald Heyden ersetzt. Mit ihm kommt wieder Ruhe in die Entwicklung der Schule und ein Aufschwung in jeder Beziehung, auch in der Musikpflege. Über diese hat Kosel eingehend gehandelt.²⁰

An St. Lorenz regiert um die Jahrhundertwende Sebastian Sprentz die Schule. Er wird aber schon 1503 in Ingolstadt der Nachfolger des Jacobus Locher Philomusus.²¹ Wer ihm unmittelbar folgte, ist nicht zu ermitteln,²² vielleicht schon Johannes Rumpfer, einer der Lehrer Heydens, den wir erst von seinem Abzug her kennen. Aus den Briefen

¹⁶ RV 1521 IX 6 (22. 11.) X 10 (20. 12.) RB 12/49, XIII 19 (24. 3. 22), XIV 12 (14. 4. 22); Amtsbüchlein 1518, wo zum ersten Mal die Schulmeister eingetragen sind.

¹⁷ RV 1521 XII 17v, XIV 12 (28. 2; 14. 4. 22), 1522 VIII 13. 14 (20. 11.), XI 15 (16. 2. 23), 1523 II 5v, 16 (11. u. 23. 5.) RB 12/168v.

¹⁸ RV 1523 II 24v (3. 6.) RB 12/172, 1524 XI 14 (21. 1. 25) RB 12/282. Kosel S. 12 Z. 3 ist 1523 zu lesen. Ingolst. Matr. S. 413, 29. 10. 1517. Im übrigen vgl. Th. Kolde in Beiträgen zur bayr. Kirchengesch. 8 (1902) I. 41.

¹⁹ RV 1523 X 14v, ähnlich XI 15v (11. 1. u. 4. 2. 24).

²⁰ A. Kosel: Sebald Heyden, Würzburg 1940; dazu meine Besprechung Mitt. 38 (1941) 340—348, wo S. 342 auch die Kantoren Heydens verzeichnet sind.

²¹ Ingolst. Matr. S. 224; 20. 4. 1493. RV 1499 II 22 (19. 3.) RB 7/66 (Bauch 36), VII 19v (28. 7.), 1502 IV 18, VII 4 (16. 7.; 19. 9.), 1503 III 15 (4. 8.), 1507 VI 3v, 1509 XIII 9. Steiger-Thielmann 189. G. Bauch: Die Anfänge des Humanismus in Ingolstadt (Histor. Bibl. Bd. 13, München 1901) 72 ff. H. Rupprich, Der Briefwechsel des Conrad Celtis, München 1934 S. 471. E. Reicke, Willibald Pirckheimers Briefwechsel I, München 1940 S. 459.

²² Vgl. RV 1503 III 15.

des Propstes Anton Kreß²³ geht hervor, daß Rumpfer mit Trinitatis (26. 5. 10) abtreten wollte.²⁴

An seine Stelle trat am 26. 5. 1510 eine späterhin berühmte, auch musikalisch bedeutende Persönlichkeit: Johannes Cochläus. Sein Propst Anton Kreß erwartete von ihm an erster Stelle natürlich eine wissenschaftliche und moralische Erziehung der Schüler, dann, wie es die Zeit überhaupt von einem Schulmeister voraussetzte — man denke an Luthers bekanntes Wort —, die Pflege des kirchlichen choralen Gesanges. Nicht vergessen sollte er aber auch des Figuralgesanges, der seit etwa einem halben Jahrhundert in Nürnberg öfter erklang und beliebt geworden war. Denn was Cochläus im allgemeinen erklärt, gilt für seine Mitbürger erst recht: „nostrates et in variis resonantiae instrumentis et in humanae vocis dulcedine mirifice pollut atque ipse populus perquam vehementer oblectatur“. In seinem für die eigenen Schüler bestimmten Lehrbuch, dem „tetrachordum musices“,²⁵ zeigen die in antiken Maßen gehaltenen Sätze seine humanistische Einstellung; aber der mensurale Figuralgesang kommt nicht zu kurz. Gelegenheit zu praktischer Anwendung war u. a. am Katharinentag (25. Nov.), wo „man in Closter allda drey schöne Aemter mit vier Stimmen sang, der Schulmeister zu St. Lorenzen, St. Sebald und in Spital, ein jeder eines und ward eine große Wohlfarth (Wallfahrt) dahin“.²⁶

Nach seiner ganzen Haltung als Praktiker und Theoretiker wird Cochläus von G. Schünemann²⁷ das Idealbild des gelehrten Musikers genannt. Die Lorenzer Schule hatte das Glück, diese Seite der Begabung ihres Leiters für einige Jahre erproben zu dürfen; ihre Auswirkung reichte sicher weiter. Jedoch das Leben führte Cochläus an wesentlich andere Aufgaben. Im Frühjahr 1515 beendete er seine Schultätigkeit. Der Rat hatte ihn noch ein Jahr zuvor mit einem beneficium und lobenden Worten zu ködern versucht und war nun anscheinend verstimmt.²⁸

²³ Mitt. 7 (1888) 33.

²⁴ RV 1509 XII 19v (7. 3. 10) RB 9/147.

²⁵ Ich verbessere noch das Verzeichnis P. Cohens, Musikdruck und -Drucker zu Nürnberg im sechzehnten Jahrh., Nürnberg 1927, S. 47, soweit es Cochläus angeht. Nr. 12: Als Nürnberger Druck zu streichen. Ri 65 mißverstanden! / Nr. 13: Auch München, Hirsch, Nürnberg Stb. Will III 647 4^e / Nr. 14: Nicht Georg, sondern Johann Stuchs. Auch München, Wolffheim I 557. / Nr. 18: Zu streichen. / Nr. 20: Drucker Peypus, also P 1. / Nr. 21: Auch Einsiedeln (Eitner falsch 1517). / Nr. 23: Zu streichen. Nr. 25: Auch München, Hirsch.

²⁶ M. Herold, S. 63. Es ist unklar, welches Kloster gemeint ist, ob St. Katharina oder das im vorhergehenden Satz erwähnte St. Egidien. In diesem Fall wäre das Fehlen der Egidienerschule aus ihrer Gastgeberrolle zu erklären. Daß Cochläus diese Sitte als Wettsingen geschaffen habe, davon steht nichts da. (Schünemann S. 73.) Ob Otto eine andere Quelle hat, vermag ich im Augenblick nicht nachzuprüfen.

²⁷ S. 63, vgl. 68 f.

²⁸ RV 1509 XII 19v (7. 3. 10) RB 9/147, 1513 xII 20 (1. 3. 14) RB 10/120v. 1514 VI 14 (25. 9.) RB 10/159, 1517 V 10 (25. 8.) — Im Register der uns heute erheiternde Ausbruch eines späteren Schreibers: „Teuffels pot und vorläufer!“ Frühere Literatur vgl. Sandberger DTB VI S. XI f.; Eitner Qu. L. 3/1; C. Otto, Joh. Cochläus, der Humanist, Breslau 1874; E. Wiedemann, Die Herkunft Johannes Cochläus', des be-

Auf Cochläus folgte bis Ende 1517 Magister Johannes Rueß, ein früherer Kantor der Schule. Aus der Chronik des Hieronymus Köler²⁹ wissen wir, daß er dessen Schulmeister war und neben ihm der Bakkalaureus Georg Weiß wirkte. Nach den RV hatte er einmal mit fünf Bacchanten Schwierigkeiten.³⁰ Vielleicht ist er identisch mit dem Johannes Ruß, „clericus Herpipoensis“ der Ingolstadter Matrikel³¹ (11. 11. 1512); der noch frühere aus Ulm³² (27. 9. 1494) dürfte zu früh sein.

Mit dem am 13. 7. 1487 zu Schwabach geborenen Magister Johann Ketzmann (Aeluriander), der Ende 1517 sein Amt antreten sollte, erhielt die Schule, ähnlich wie später St. Sebald mit Heyden, für lange Zeit eine hervorragende Kraft. Kurz vorher scheint Ketzmann sich von Köln aus — vergeblich oder, besser gesagt, zu spät — um die Sebalders Schulmeisterstelle bemüht zu haben, wie aus dem von Elfriede Rensing³³ veröffentlichten, leider nicht mit Jahresangabe versehenen, aber mit guten Gründen auf 1516 datierten Brief an den Ratsherrn Michael Behaim hervorgeht: „sacrae aedis divi Sebaldi ludimagistro de mutanda sede esse deliberatum altioribusque sese litteris traditurum“. Das paßt gut zu Rommings Lebenslauf. Der im Juni geschriebene Brief kam jedenfalls zu spät; der Nachfolger war bereits am 23. 5. 16 bestimmt. Offenbar hatte Ketzmann aber an sich geneigte Herzen gefunden, und man erinnerte sich seiner bei der nächsten Erledigung, die dann nach Jahresfrist eintrat.³⁴ Ketzmann sagt selbst, vom zukünftigen Schulmeister werde zuerst „musicæ rei peritia“ erwartet, „dein oris facundia, postremo emunctior dicendi norma“. Wir vermögen uns leider keinen Begriff zu machen, wie es mit seiner eignen „peritia rei musicæ“ bestellt war; als Freund des Cochläus wird er sicher auch Musik getrieben haben. Ein Sammelband vom Jahr 1536 mit autographem Besitzervermerk Ketzmanns hat sich erhalten; „er vereinigt

kannten Luthergegners. Fränkischer Kurier 25. 7. 1926 ff.; Pietzsch, AMF 3 (1938) 313, 5 (1940) 79, 6 (1941) 44; E. Reicke, Willibald Pirckheimers Briefwechsel, München 1940 I 146 f.

²⁹ Mitt. 30/214.

³⁰ Steiger-Thielmann 189. RV 1514 VI 14 (25. 9.) RB 10/159, 1516 V 7v (26. 7.), 1517 VII 7 (10. 10.).

³¹ S. 357.

³² S. 238.

³³ Mitt. 27/322.

³⁴ Wenn sich feststellen ließe, daß Ketzmann ca. 5 Jahre vor 1516 Schulmeister in seinem Geburtsort Schwabach gewesen sei, ginge der bei J. Heumann, Documenta litteraria, Altdorf 1758, abgedruckte Brief des Cochläus an Pirckheimer auf Ketzmanns Wunsch, in Nürnberg angestellt zu werden. Zu Cochläus hatte er enge Beziehungen nach seinen eignen Worten („mihi iunctissimum“); sie wären dann nicht nur freundschaftliche, sondern verwandtschaftliche. — E. Rensing hält, mir nicht recht begreiflich, das Schreiben an Behaim für eine Bewerbung um die Lorenzer Schule. Dann müßte es ins Jahr 1517 gesetzt werden. Leider weiß ich nicht, ob der vom Rat in Auftrag gegebene Brief zur Übernahme des Amtes im Briefbuch verzeichnet ist und wohin er ging. In Nürnberg war Ketzmann nicht, also auch nicht Lehrer an Lorenz. Im übrigen bietet der verdienstvolle Aufsatz E. Rensing das Wichtigste zu Ketzmanns Leben und Wirken.

die ihm persönlich von den Verfassern der genannten Bücher, zum Teil von andern gewidmeten Schriften“.³⁵ Neben Eobanus Hesse, Caspar Bruschi hat Heyden ihm eine seiner Schriften gewidmet mit dem eigenhändigen Zusatz: „M. Johanni Aeluriandro Laurentianae Schol. praefecto amico suo charissimo et inter primos habendo“. Der Zusatz mit der Anerkennung des älteren Kollegen geht über die konventionelle Widmungssprache hinaus und zeugt von guten Beziehungen der beiden Schulmänner. Rechnen wir dazu noch Joachim Camerarius, den Kollegen und Freund Eobans und Breitengraser, den Spitalgeistlichen Thomas Venetorius, dessen Symbolum Othmair später vertont³⁶ und welchem Leonhard Paminger ein opus widmet, oder Johann Hartung, den Schwiegervater Othmairs, so haben wir einen regen Kreis geistig und künstlerisch bestrebter Menschen, denen Ketzmann sicher nicht nachstand; nicht zu vergessen die eignen Schwäger Veit Dietrich und Michel Rötting;³⁷ dieser wie Ketzmann selbst ein guter Graecist, jener als Verfasser der Nürnberger Agenden gewiß musikalisch gebildet,³⁸ von dem die SIMG I 326 zitierte Widmung des Novum et insigne opus musicum: „ne desit occasio honestis exercitiis, cum homines docti et boni solacii causa conveniunt“, ein beredtes Zeugnis nicht nur für die eigene Gesinnung, sondern auch für die Höhe der musikalischen Bildung der Sebalder Geistlichen ablegt. Ketzmanns Lehrtätigkeit wurde allgemein anerkannt; er rieb sich aber offenbar vorzeitig auf. Denn mit 55 Jahren beklagt er sich wegen seiner „Alters-, Gesichts- und ander Leibgeprechigkeit . . ., daß er disem ampt nit wol lenger vor sein könth“, und bittet um Versetzung in den Ruhestand. Der Rat findet am 2. 6. 1542, daß er „noch so gar unvermöglich nit scheint“, und bittet, er möge „noch ein Jahr lang an solchem ampt das pest tun“, sagt auch eine Abfertigung zu; aber nicht ganz ein Vierteljahr später starb Ketzmann. Treuherzig bedauernd fügt der Ratschreiber bei: „Ehe dan das Jahr herumbkommen und nämlich auf den 24. Augusti 1542 ist dieser fromm gelert und theur Schulmaister tods abgangen. Requiescat in pace.“ Denselben Todestag bringen die Ketzmannsche Chronik³⁹ und Roths Genanntebuch,⁴⁰ es wird aber auch der 23. August angegeben.⁴¹ Im Sebalder Totenbuch des Germ. Museums, das ja keine genauen Daten gibt, ist er auf f. 72 zu 1542 verzeichnet. Den Erben werden später 100 fl ausbezahlt, nach wenigen Tagen aber schon wird der bisherige Supremus Magister Georg Sessel (Sella) mit der Leitung der Schule

³⁵ L. Krauß, Mitteilungen über die Zusammensetzung der Lehrerbibliothek des Alten Gymnasiums Nürnberg 1909/10, S. 25.

³⁶ RDM 16/39.

³⁷ Steiger S. 38, 42. Ingolst. Matr. S. 415 (2. 12. 1517).

³⁸ Seine Liebe zur Kirchenmusik zeigt u. a. ein Brief an Hier. Baumgartner (Arch. f. Ref. G. 13 (1916) 22 und, worauf mich H. Albrecht freundlich aufmerksam macht, seine Vorrede zu Othmairs „Cantilenae“ von 1546.

³⁹ Mitt. 27/328 A 2.

⁴⁰ S. 77.

⁴¹ Zeltner (vgl. u. Anm. 106) S. 212, StsA Rep. 52a Nr. 315 f 398.

betr. Zu Ketzmanns berühmt gewordenen Schülern zählen der Theologe Paul Ebers und der Musiker Sophonias Paminger.⁴²

Von Lorenzer Kantoren ist nur wenig bekannt. 1501⁴³ darf an Cantate (9. 5.) der Kantor zu St. Lorenz in dieser Kirche seine erste Messe singen; sein Name fehlt. Kurz vor der Ernennung des Cochläus erfahren wir aus demselben Anlaß, daß Leonhard Scherpaum dort Kantor ist. Er sollte am 13. 1. 1510 seine Primiz feiern, aber kurz vorher hatte er, vielleicht im Zusammenhang mit einem Schülerrumor, weswegen die Stadtknechte den Störenfrieden in der Schule die Wehre abnehmen mußten, „mit etlichen pachanten in der Schule zu sant Lorentzen eine unverursacht unzimliche disciplin fürgenommen und dieselben on verschuldung geschlagen“. Daher schien es besser, ihn die hl. Handlung in Fürth verrichten zu lassen; aber das Eingreifen des verständigen Propstes Anton Kreß ermöglichte sie dann doch in St. Lorenz. Vielleicht folgte auf Scherpaum der oben behandelte Joh. Rueß. Ende 1517 ist erneut Wechsel, der den Kantor und den Supremus (Weiß?) betraf. Es ist nötig, sie gegen den neuen Kantor Frieden geloben zu lassen; anscheinend wollten sie ihre Stelle durch allerlei Anschläge behaupten.⁴⁴ Auch hier bleiben die Personen im Dunkel.

Von den Kantoren Ketzmanns hat einer auch für die Musikpflege Nürnbergs etwas bedeutet, ohne deswegen bisher gewürdigt worden zu sein. Es ist Wolfgang Jakob (Jacobaeus). Nach dem Bürgerbuch⁴⁵ wird er am 5. 10. 1527 Bürger; da heißt er bloß „Cantor“. Aus andern Nachrichten, so Wills Gelehrtenlexikon⁴⁶, ergibt sich, daß er zu Lorenz gehört. Gestorben ist er nach dem Großtotengeläutbuch Nr. 335⁴⁷ St. Sebald zwischen Crucis und Luciae 1539 („Wolfgang Jacob Cantor zu Sannt Laur.“), ebenso im Sebalder Totenbuch des Germ. Museums f. 60. Er muß anfangs Dezember begraben worden sein. Denn am 10. 12. hielt ein Schüler des Gymnasium Aegidianum dort eine von Veit Dietrich und am 18. 12. ein Lorenzschüler eine von Michel Rötting verfaßte

⁴² Ketzmann war mindestens zweimal verheiratet. Mit Veit Dietrich und Michel Rötting war er durch Barbara, geb. Leis verwandt. Nun sind nach Jahresreg. 7/432 Michel Rötting und Michel Ketzman (ein Messerer) die Vormünder des erstehelichen Sohnes Johann. Da diese meist aus den Verwandten, hier väterlicher- und mütterlicherseits, bestellt wurden, wird seine Mutter Barbara gewesen sein. Dann ist die im Großtotengeläutbuch Nr. 335 zwischen März und Juni 1538 verzeichnete Ursula, Hans Ketzmanin Schulmeisterin bey Sandt Laurenzen, die zweite Frau. Die „nachgelaßne Wittib“ des RV 1542 VIII 19v (7. 11.) RB 21/100 wäre demnach die dritte, von der ich nichts weiter weiß. — Der am 20. 4. 1545 in Wittenberg immatrikulierte Sohn Johann bittet RV 1544 XII 5 (21. 2. 45) um ein Stipendium, wird aber vertröstet, bis eins ledig sei. Darnach ist ADB 15/688 zu bessern. Der Cod. germ. 980 fol. der Staatsbibl. München enthält nach Böhme, Altdeutsches Liederbuch S. 773 eine Melodie. — Die zahlreichen auf Ketzmann gehenden RV aufzuführen, wäre zuviel, nur Anfang und Ende seines Wirkens seien festgehalten: RV 1517 VII 7 (10. 10.); StsA Ämterbuch 1518 ff. bis 1542; RV 1542 I 16v (21. 4.), II 28 (2. 6.) RB 21/22v, V 34 (29. 8.) RB 21/70v, VIII 19v (7. 11.) RB 21/100, IX 15v (4. 12.) Jahresreg. 7 f. 174 (30. 12. 42).

⁴³ RV I 14v RB 7/157.

⁴⁴ RV 1517 IX 5v (2. 12.).

⁴⁵ 306/148.

⁴⁶ VI 146.

⁴⁷ StsA.

Gedächtnisrede, die beide erhalten sind (München Clm 941 f 39v—53).⁴⁸ Sie ergänzen sich in ihren Angaben gegenseitig und so läßt sich Jakobs Leben einigermaßen bestimmen.

Er wurde um die Wende des 15. Jahrhunderts in Hofheim bei Königsberg in Unterfranken auf einem Bauernhof geboren, kam mit 15 Jahren auf die Schule nach Meißen drei Jahre lang, hierauf in die Nürnberger Lorenzschule, dann auf das Gymnasium Leipzig (imm. WS 1515), am 11. 9. 1517 erwarb er das Bakkalaureat. Von da an war er eine Hilfskraft („hypodidaskalus“, Will) des Lorenzer Schulmeisters, also Ketzmanns, gleichzeitig betreute er als Hauslehrer Veit Dietrich, den er nach zwei Jahren auch auf die Universität Wittenberg begleitete.⁴⁹ In engem Verkehr mit den großen Wittenbergern studierte er Theologie. Besondere Anerkennung fanden die von ihm einstudierten Schulkomödien. Der Verfasser der Rede wagt dabei sogar einen versteckten Angriff auf die Haltung der Nürnberger: „audi ex publico saepe ei praemia decreta esse, ne, quod hic solet barbarie indoctorum mercatorum, nullum operae precium in eo exercitio esse videretur“. Der Aufenthalt in Wittenberg dauerte mindestens zwei Jahre. Darauf, also ca. 1525, widmete sich Jakob wieder dem Schuldienst in Nürnberg unter Ketzmann und konnte nun auch an die Gründung einer Familie denken.

Auf seine musikalische Befähigung geht allein die Röttingrede ein: „artem canendi egregie didicit, elegantissime iunxit litteras, quam etiam musicae partem possumus appellare“ (d. h. also die Notenschrift). „Insignem operam posuit in excitanda re musica. nam eius labore primum hic selectiores cantilenaе Latinae typis excusae sunt“. Damit ist wahrscheinlich auf Sammlungen wie die 1538 bei Petreius erschienenen „Modulationes selectissimae“ oder „Psalmorum selectorum tomi“ angespielt. Jakob wird beratend bei der Auswahl mitgewirkt haben; wie es scheint, hatte er zu Druckern Beziehungen. Denn Luther schreibt in einem Brief an Wenzel Link,⁵⁰ dieser möge ein Manuskript entweder dem Georg Rottmaier, einem wenig bekannten Buchführer, geben oder, wenn der den Druck nicht wage, „cantori apud Sanctum Laurentium Wolfgango“. Jakobs Frau Barbara bezog ein Witwengeld von 12 fl aus dem Almosenamt.⁵¹ Nach dem Totengeläutbuch 4/1 wurde bei Sebald am 12. 6. 1569 begraben: „Barbara, Wolf Jacobin Canntorin genannt, bei Joachim Ochsenfelder auff dem Neuen pau“. Von zwei Söhnen war einer, Vitus, 1550 Spitalknabe, dann in Ingolstadt.⁵² Er starb aber noch vor der Mutter; sein Bruder Laurentius hat mit dem Erbe zu tun.⁵³

⁴⁸ Vgl. Gg. Buchwald, Zur Aufführung von Schulkomödien in Wittenberg, Arch. f. Reform. Gesch. 21 (1924) 246—49 und Stb Will VIII 4^o 31. 32 (Buchwald unbekannt).

⁴⁹ 1522 nach Arch. f. Ref. Gesch. 12 (1915) 260; Immatrikulation 24. 3. 1523, Arch. f. Ref. Gesch. 13 (1916) 285.

⁵⁰ Weimarer Ausg. Briefe 5/467, mit Anm. 2 und 4; 30^o 393 A.

⁵¹ StA St. A'm. Amtsrech. 1544/45 (erste vorhandene) bis einschließlich 1568/69.

⁵² Matr. S. 820, 31. 10. 1561 „Vitus Jacobaeus Noribergensis poeta laureatus iuris studiosus (factus statim professor ordinarius et anno 64 mense Octobri iuratus academiae notarius)“.

⁵³ RV 1568 IX 8v (9. 12.), 1569 VI 15 (15. 9.), VI 17 (17. 9.).

Mit einem ungenannten Nachfolger Jakobs war es wieder nicht zum besten bestellt; denn nach RV 1543 I 5v (29. 3.) mußte man „den Cantor zu S. Lorentzen im beysein des Schulmaisters (Sessel) seiner vollen ungeschickten weiß halben ein streflich red und dabey sagen sich ze pessern, sonderlich im Chor das gsang in seim wesen pleiben ze lassen oder wo nit, so hab der Schulmaister alperaid bevelch ime urlob ze geben“.

Wir verlassen nun die Lorenzer Schule und wenden uns zu der vom Spital zum Hl. Geist. Von ihr läßt sich dank der zahlreich erhaltenen Akten ein verhältnismäßig gutes Bild gewinnen. Mit dem 1333 gestifteten Spital war eine Schule verbunden. Zu ihr gehören „zweif arm korschuler ewiclich / und unter den sol ein probst sein / und zwen in dem sagrer ligen / und die sulln alle tagzeit halten / mit noten / und mit andern gotsdinsten, mit singen und mit lesen / als man sie beget zu Bamberg auf dem kor“.⁵⁴ So hatte ein Schulmeister dort ein reiches musikalisches Arbeitsfeld. Um die Jahrhundertwende von 1497—1501 war am Spital Laurentius Schreck von Lawden (Lauda?), angestanden 23. 12. 1497, beurlaubt 6. 3. 1501. Mit ihm gab es allerlei Anstände.⁵⁵ Es folgt „Magister Johannes Christoferi (auch Pistoris) de Ingolstat“, angestanden 8. 3. 1501; geurlaubt 11. 8. 1502.⁵⁶ Damals müssen am Spital üble Verhältnisse gewesen sein, sittliche Mißstände bei den Priestern, Nachlässigkeit im Amt. Eine solche war auch dem Schulmeister vorzuwerfen, und so sucht man ihn möglichst rasch loszuwerden. Mit seinem Nachfolger tut der Spitalpfleger einen glücklichen Griff. Es ist Conrad Rain, ein Name, der sofort einen der zwar nur wenig erforschten, aber doch berühmten Musiker des beginnenden Jahrhunderts in Erinnerung bringt. Ein kurzer Hinweis von mir auf die daran sich knüpfenden Fragen steht an musikwissenschaftlich entlegener Stelle⁵⁷ und ist inzwischen dankenswerterweise von Pietzsch hervorgeholt worden.⁵⁸ Die Zeitumstände und andere Aufgaben verbieten mir, die Nachforschungen weiterzuführen. So will ich wenigstens das mir bekannte Material vorlegen, in der Hoffnung, ein anderer möge die Frage zur Entscheidung bringen.

Rain trat sein Amt zu der Quatember crucis (29. 9. 1502) an; das ergeben die Verlässe für Christoferi. Ein direkter Beleg ist nicht bekannt. Sein Name wird zuerst erwähnt in der Spitalrechnung Nr. 58 (5. Michaelis 29. 9. 02): „2 guldin tzalt Cunrado reyn schulmaister auff sein lon allererst tzu der kathember lucie verfallen, welche guldin er geschafft magister Johann Christoferi tzu geben“. Ob Rain Verpflichtungen gegen seinen Vorgänger hatte, oder ob er ihm, der oft Vorschüsse bean-

⁵⁴ StA Leitbuch Ms 3 f. 25; vgl. Schünemann S. 39.

⁵⁵ RV 1498 IX 24 (5. 9.) Bauch 31; 1500 XIV 7 (9. 1. 01), vielleicht XIV 11. StA Spital S. XVIIa Nr. 107 f. 131v. Als Dr. erscheint er RV 1512 VI 15v.

⁵⁶ StA Spit. S. XVIIa 107/131v; XVII 56/7v, 12; Sp. M. 57. 58. Ob der Johann Pistoris de Ingolstat der dortigen Matrikel S. 95, 1. 5. 1480 hierher gehören könnte?

⁵⁷ Arch. f. Reform. Gesch. 34 (1937) 147.

⁵⁸ AMF 7 (1942) 106.

spruchte, sonst unter die Arme griff, wissen wir nicht. Nach dem nächsten Zahlungseintrag:⁵⁹ „2 guldin tzalt man Cunrade reyn von arrenstat schulmeyster für und auf sein lone“, stammt er von Arnstadt; denn um eine „arra“, das Einstandsgeld, kann es sich nicht handeln.

Rain kam in die bereits erwähnte üble Kampfzeit zwischen der alten scholastischen Richtung und dem Humanismus hinein und fand auch an seiner Schule und seinem Sängerkorps nicht die beste Ordnung vor. Die neuen Bedürfnisse der Kirchenmusik hatten schon seit Jahren die Zusammensetzung der Chorales verändert. Immer mehr strebte man darnach, einzelne Gottesdienste durch mehrstimmigen Gesang neben den althergebrachten choralen Weisen reicher zu gestalten. Eine Menge von Stiftungen erfolgte zu diesem Zweck. Man benötigte nun vor allem Männerstimmen und mußte sie notgedrungen nehmen, wo man unter den Geistlichen, die ja alle mehr oder weniger geschult waren, willige Kräfte fand. Aber sie waren wohl unzuverlässige Chormitglieder. So trachtete man nach Dauerkräften und stellte deswegen ältere Schüler ein. Der Eintrag f. 141 des Spital-Wankelbuches Nr. 107⁶⁰ aus dem Jahr 1499 beleuchtet das. Da war nämlich ein Kompetenzstreit zwischen dem Spitalknabeküster Heinrich Öler, einem Geistlichen, und dem damaligen Spitalmeister Niklas Wolfsbach entstanden. Dieser hatte „vier gesellen umb die choraley singen“ heißen, ohne wie gebräuchlich Küster und Schulmeister herbeizuziehen und die Mehrheit der Stimmen entscheiden zu lassen. Der Spitalmeister begründet seine Neuerung mit den Erfordernissen der Zeit. Früher hatte man es, sagt er, mit 12 corales, armen Schülern zu tun, die unter Aufsicht stehen mußten; jetzt würden gewachsene Gesellen und Bakkalari zu choralen aufgenommen, die machten dem Spitalmeister viel zu schaffen; er habe daher ein Interesse, wohlherzogene Leute zu bekommen. Der Rat entschied, solch Probesingen habe vor Küster, Schul- und Spitalmeister zu erfolgen, aber der Spitalmeister dürfe die Auswahl aus den Tauglichen treffen. Der Schulmeister erhält insgeheim den Wink, den Spitalmeister zu unterstützen.

Rain muß von Anfang an den Ruf eines guten Musikers genossen haben. Man zieht ihn heran, wo man in der Wahl nicht gebunden war. So hatten anscheinend die Armbrustschützen seiner begehrt, wohl zu einer Gedächtnismesse.⁶¹ Aber der Rat unterbindet das ohne Angabe von Gründen; vielleicht war eigentlich der Sebalder Schulmeister zuständig. Dieser aber war kurz vorher wegen seines Verhaltens gegen den Poeten Grüninger geurlaubt worden.⁶² Als seinen Vertreter im Chor bei St. Sebald holt man Rain, die neue Kraft.⁶³

⁵⁹ Sp. M. Nr. 58, 23. 12. 02, 6. in vigilia vigilie.

⁶⁰ StA.

⁶¹ RV 1502 XI 8v 20. 1. 03.

⁶² Bauch 33—36.

⁶³ RV 1502 XI 16, 1. 2. 03.

An seiner eigenen Schule kam bald ein frischer Zug in die Musikpflege. Neue Gesangbücher wurden angelegt, alte ergänzt. Ein Orgelbuch aus 75 Pergamenthäuten, liniert vom Coralis Unger, geschrieben vom Kornschreiber Heinrich Reybich⁶⁴, der dafür 7 fl und 23 Pfd. bezieht, eingebunden von dem Geistlichen Friedrich Rumpf, entsteht zwischen Mai und November 1504.⁶⁵ Das große Gradualbuch wurde um zwei große Quintern erweitert, vom selben Kornschreiber mit Noten versehen und bis März 1505 fertiggestellt. Dann trägt im Herbst 1507 der Kantor Alexius auf eine Pergamenthaut die Noten des „Te deum laudamus“ in „des Schulmaisters gesangbüchlein“ ein, das gebunden wird. Um die gleiche Zeit wird von ihm ein Vigilbüchlein notiert und geschrieben.⁶⁶ Da ein Alexius noch 1516 zwei Psalter ausbessert, ist das vielleicht trotz der langen Zwischenzeit noch der Kantor, so daß er der Vorgänger Heydens gewesen sein könnte. Leider ist von all diesen Büchern nichts erhalten.

Die Gottesdienste am Spital richteten sich nach den Bamberger Gebräuchen. Die Chorales hatten die sieben Tagzeiten zu halten, alle Nacht wurde nach der Komplet an einem Altar eine Antiphon gesungen. Die über den gewöhnlichen Rahmen hinausgehenden Dienste sind besonders aufgezeichnet. So wurde in der ganzen Fasten das „Salve Regina“ in der Komplet für die Antiphon gesungen. Assumptionis Mariae war herausgehoben durch eine achttägige Vigil; der letzte Abend war eine „lange“, und dazu kam der Schulmeister mit seinen Schülern: „die sullen auch in dem letzten Responsorium in der Vigil über libera me domine haben drei vers mit noten und der sol jeder schüler einen singen besonder“.⁶⁷ Ähnlich sollte „unser frauen dreißigster“ begangen werden „mit einer langen vigil mit dem venite und darnach Vesper und Complet gesungen werden von unser frauen scheidung“. Von den 30 Messen dabei waren zwei „in organis“ und eine eine Seelmesse. Vigilgesang gehörte auch zum Jahrtag des Stifters Konrad Groß. An Feiertagen hatte der Schulmeister mit seinen Schülern zur Mette zu gehen, an den hohen Festtagen war mit ihnen nach Tisch die Non zu singen.

Zu den Aufgaben Rains gehörte der Gesang des „Alma redemptoris“.⁶⁸ Nach RB 1 c f. 41 (23. 3. 1463) erhielten „Gotlieb volkmer (d. h. Volkamer) und Hanns Tetzl vergonnt im Spital zu stiften alma redemptoris die Antiphon von unser lieben frauen alle tage vor der tagmesse zu singen und mit einer Collecten zu concludiren, doch das dadurch andern gewonlichen und gestiefften gotsdienst nicht abgebrochen

⁶⁴ Den Namen las ich an anderer Stelle „Teibich“ (ZMW 12/460); ich kann das im Augenblick nicht nachprüfen. Die Vorstellung eines solchen Orgelbuches vermag der Einband von Stb. Var. 2^o 52 zu geben. Da steht immer der Text des Chorus ohne Noten, dann aber das Organum mit römischen Choralnoten.

⁶⁵ Sp. M. Nr. 60.

⁶⁶ Sp. M. Nr. 63.

⁶⁷ Sp. Leitbuch Ms. 3 f. 82v. Vgl. P. Wagner, Einführung in die Gregor. Melodien I 146 f.

⁶⁸ H. Bessler, Musik des Mittelalters und der Renaissance S. 87.

werde“.⁶⁹ Dafür erscheint regelmäßig ein Posten in den Spitalrechnungen.⁷⁰

Eine besondere Liebe fand in Nürnberg, wie auch anderswo, die Antiphon Hermanns des Lahmen „Salve Regina“.⁷¹ Es gibt eine Reihe von Stiftungen dazu, aus denen manches Licht auf die allgemeine Entwicklung der Nürnberger Musik fällt. Es wird angebracht sein, sie hier gleich alle zusammen zu behandeln und zwar nach ihrer zeitlichen Ordnung.

Am Spital ist das „Salve regina“ schon in den alten Leitbüchern vorgeschrieben. Es wird „die ganze vasten in der Complet für die antiphon gesungen“; ebenso „wenn man unsern Herrn einträgt und in den Kalter setzt, so sullen die Korschuler allweg ein Salve regina davor singen“.⁷² Die Marienkirche erhält 1438⁷³ 400 fl von Werner Treiber, „das alle abent (außer Gründonnerstag und Karfreitag) das Salve Regina mit der antyphon und collecten in U. l. frauen kirchen gesungen werde von einem redlichen cantor mit seinen schulern und (man soll) darzu bestellen einen priester, der die collecten sing... Item auch sol der priester... alweg nach dem Salve Regina und antiphon den versikel und collecten singen, als sich gepurt zu ytlicher zeit. dar auff sol im der Cantor mit seinen schulern antworten... als sich dann gepurt.“ Die wechselnden Antiphonen sind genau vorgeschrieben. Da die Kirche selbst mit keiner Schule verbunden war, mußte der Pfleger mit einem geeigneten Kantor übereinkommen, der auch an den übrigen Festtagen zu singen gewillt war, z. B. zur Messe des Kirchweih-tages, wozu das versprochene Mahl schon gereizt haben wird.⁷⁴ Nach der Deichsler-Chronik⁷⁵ „hub sich das salve zu unser frauen 1441 an“ und „es hat Fritz Kolb vor ein weil durch got gesungen“. Das muß der Kantor gewesen sein, leider fehlen nähere Angaben.

Bei Se b a l d erklang unsere Antiphon natürlich auch. Wir wissen z. B. von einem alten Ablaß für die, welche dem „Salve Regina...“ beiwohnen. Reicher gestaltet wurde dieser Gottesdienst durch eine Stiftung Peter Harsdorfers des Älteren. Davon steht StA KA 16 f 223 f: Der Handwerker und Krämer wegen, die zu andern Zeiten nicht kommen können, „hab ich peter Harsdorffer der Eltere ain Salve regina mit dem loblichen Sequentz Benedicta semper sancta durch (die Geistlichen), den Schulmeister oder Cantor, auch die knaben, die vor dem

⁶⁹ M. Herold S. 49.

⁷⁰ Vgl. Sp. M. Nr. 20 (1464) 9.

⁷¹ Vgl. Besseler, Mus. d. MA. 87; H. J. Moser, Gesch. der deutschen Musik I 117; Joh. Maier, Studien zur Geschichte der Marienantiphon Salve Regina, Diss. Freiburg i. Br. 1939; J. Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen, Leipzig 1907, S. 20.

⁷² Vgl. Sp. A. Nr. 10 (1441) 18, 12 (1443) 72v.

⁷³ Murr, Beschreibung der Marienkirche, Nbg. 1804, sagt 1439.

⁷⁴ Vgl. StsA Rep. 59 Salbuch Nr. 5, veröffentlicht von J. Metzner, Stephan Schulers Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg. 32. Ber. des hist. Ver. Bamberg 1869; M. Herold S. 20. 49.

⁷⁵ Chroniken der deutschen Städte X 159.

wirdigen sacrament singen, und andern knaben, die dartzu getzogen werden, zu singen gestiftt“ alle Samstagnacht nach dem Garaus und alle unser Frauen Abend, und zwar „sol erstlich das Salve und darauff der Sequentz gesungen werden und darnach ein Priester ob unser Frauen altar singen Ave maria und der koer Benedicta ec. und die Collecten, die man im advent pflegt zu halten und darauff der koer Amen... Und der gemelt gsang sol albeg in Mensuris mit vier stymmen gesungen werden, also das der Tenor bleib in seinen schleichten noten als man in singet Gregorianum mit ainem Contrafaß, einem Contraaltum und ainem discant, und soll ye zu zeitten ain schaffer und schulmaister oder Cantor die herren einteilen zu ainem yeden gesang, darnach er gestymt und kunnent ist, und so ye zu zeiten ain neuer herr in Hof kame, den der gesang unkunt wer, dem sol der schulmaister oder Cantor übersingen oder im yemant zu schaffen, der das tett. Auch mocht derselb Herr der anderen herren ain pitten der in unterricht und übersing.“ Dazu vgl. den RV 1479 XIV 4 und 4v (30. 12.) RB 2/327v und ein wohl hieher gehöriges, aber bei XIII 9 liegendes loses Blatt: „Item Salve Regina mitsampt einen Sequentz de sct Trinitate Benedicta semper seta etc. werden singen alle Samsstag nacht an (ohne) allein den osterabent und fur denselben Osterabent wirt man es singen an unser frauen abent annunciationis in der vasten und das werden singen neun Caplan und drey Corales.“ Der Rat bewilligt dazu den Gebrauch der Tagmeßglocke. Die Stiftung erhielt auch einen Ablass und wurde bald durch Zuwendungen, so der Frau Margaretha Fabian Hallerin und des Bartholomeß Knebel, vergrößert. Das erste „Salve“ nach der Stiftungsvorschrift erklang am Samstag, dem 1. Januar 1480. Von Orgelspiel ist in den Vorschriften noch keine Rede; später wird es mitgewirkt haben und Herold S. 46 richtig sein. Ein frühes Beispiel eines zu einem „Salve Regina“ gehörigen Nürnberger Orgelsatzes, der seine Parallele im Buxheimer Orgelbuch hat, bietet das Locheimer Liederbuch (Nr. 19 des Fundamentum). Es verdient Beachtung, daß die Sequenz „Benedicta sit Sancta Trinitas“ auch unter den Kompositionen Rains im Eisenacher Kantorenbuch erscheint.⁷⁶ Von einer Erweiterung der Stiftung auf andere Abende durch Heinrich Wolf 1501 berichtet die Deichslersche Chronik,⁷⁷ was doch wohl für St. Sebald gilt.

An St. Lorenz wurde 1505 von Peter Imhof und Ulrich Kiefhaber eine Stiftung gemacht, nach der alle Samstagabend der Schaffer mit sechs Kaplänen und zwei Choralibus, dann der Schulmeister und sein Kantor und acht Knaben mit vier Stimmen das „Salve Regina“ und den Hymnus „Te matrem dei laudamus“ singen sollten; dazu mußte die Orgel einsetzen und einen Vers um den andern schlagen. Die Melodie des „Salve“ sollte nicht über 3—4 Jahre gesungen, darnach nach

⁷⁶ ZMW 14/178.

⁷⁷ Städtechroniken XI 638.

einem neuen Gesang getrachtet werden.⁷⁸ Nach der Reformation wurde das Stiftungsgeld von der Stadt abgekauft.⁷⁹ In besonders ernsten Zeiten ordnete man an, z. B. „wegen der Pest alle Tage nach der Vesper die Antiphon *salve regina* zu singen mit der dazu dienenden *Collecte*,“⁸⁰ ein Zeichen, mit welchem tiefem Vertrauen damals noch die Mutter Gottes allgemein verehrt wurde. Im gleichen Jahr schrieb Johann Henlin eine „*Expositio antiphone... Salve Regina*“, die ich nur dem Titel nach kenne.⁸¹ Es vergingen keine zwei Jahrzehnte, bis durch die Reformation auch diese Haltung geschwunden war: das „*Salve Regina*“ wurde abgeschafft. Die Rolle, die Sebald Heyden dabei spielte, hat Kosele⁸² dargelegt.

Für St. Sebald machte 1499 Paulus Volkmer (Volkamer) die Stiftung „eines löblichen gesangs der gedechtnus des abentessens und der angst unsers Herrn jesu christi..., so alle Pfnztage (Donnerstage) zu sant Sebolt gesungen werden soll.“ Im einzelnen wurde bestimmt: „Item wenn man das Ave Maria nach dem *salve regina*, so man alle nacht in unser lieben frauen capellen am marck singt, geleut wurd“, dann soll nach einem Glockenzeichen „das lobliche gesang und nemlich zuerst etlich vers vom abentessen mit vier stymmen und darnach ein gesang mit Gregorian noten von dem ölberg gesungen werden...“; dann Versikel des Priesters und Chorantwort, *Collecte*lesen und Chorantwort Amen, alles in einer halben Stunde. „Dabei sollen sein die priester, der Schulmeister und der Cantor, auch sechs knaben, so der schulmayster am allertüglichensten aus seiner schul gehaben mag gemelte gesang helfen mitzu singen...“ Der Schulmeister erhält dafür 3 fl, von denen er jeden Pfnztage dem Cantor 3 Pfennige, jedem Schüler 1 Pfennig geben muß.⁸³ Der Lobgesang erklang zuerst am Pfnztage nach Okuli in der Fasten, dem 7. März 1499.⁸⁴ Eine gleichartige Stiftung hatte gleichzeitig Nikolaus Rosenritter für St. Lorenz gemacht.

Der Vikar des Zwölfbotenaltars zu St. Sebald, Hans Stüblinger, hatte zu einer nicht angegebenen Zeit vor 1499 gestiftet, daß alle Freitag nach Ostern das „*Tenebrae factae sunt*“ durch die Priester und Schüler gesungen werde.⁸⁵ Den Zuwendungen der Tucher entstammt ein „*Alma redemptoris*“, wofür der Schulmeister 1 fl bezieht. Anton Tucher „der Elter“ stiftet nach RB 10/121 (22. 2. 1514), „das alle freytag über das ganntz jar außgenommen den hailigen Karfreitag zu ewigen Zeiten in Sannt Sebalt nach volprachtem tagampt der Siben Tagzeyt

⁷⁸ Würfel, *Diptycha Lorenz* S. 29 nach Mülners *Annalen* I 315; E. Mummenhoff, *Musikpflege und Musikaufführung im alten Nürnberg*; Herold S. 46.

⁷⁹ Jahresreg. 6/208v, 14. 4. 1526.

⁸⁰ RB 8/162, 16. 8. 05.

⁸¹ Will Gel. Lex. VI 59.

⁸² S. 8 ff.

⁸³ StA KA 16 f 248v vgl. RB 7/60v 3. p. Blasii 99 (5. 2. 1499).

⁸⁴ Städtechroniken Bd. XI 603.

⁸⁵ StA KA 16/311.

von dem leiden Christi patris sapientia⁸⁶ gesungen und darzu unndter denselben gesungen tagzeiten ain gelesene Meß auf S. Sebalts from Altar gelesen werden soll.⁸⁷

Die Schüler waren um die Jahrhundertwende ganz allgemein in drei Lehrgänge nach dem Alter gegliedert. Die beiden obersten Kurse mußten an den Feierabenden nach Tisch eine Stunde Musik lernen und das übersingen, was sie zur Vesper und auf den Feiertag im Chor singen sollten. Das betraf die choralen Gesänge. Für die mehrstimmigen Stücke, den cantus figurativus, war bestimmt, daß er dem ordentlichen Unterricht keinen Abtrag tun dürfe, sondern entweder vor, nach oder zwischen den Lektionen geübt werde, oder auch so, daß nur eine Hälfte der Schüler die Choraufgaben erfülle, der andere einübend übersinge.⁸⁸ Die Auswahl der sog. Sakramentales solle nach Tauglichkeit geschehen, damit andere damit verschont werden könnten. Solch eine Sakramentalenstiftung hatte 1475 Kaiser Friedrich III. für St. Sebald gemacht, „das allweg, so man mit dem heiligen sakrament... die kranken in der stat zu berichten außget, zwen schüler in korrocken mit praunen kappen mit zipfeln an ihren helsen tragende... vor dem priester gen und singen sullen etlich antiffon und Respons dartzu verordent... Zu solicher stiftung sind verordent vier knaben, der allweg zwee und zwee unter einander geen sollen. der man 2 gelichen gibt 2 schilling in gold und ist an gangen Sontag vor Oswaldi Anno ec. 1475“ (30. 7.).⁸⁹ Mit der Reformation wurde auch die Frage brennend, wie es mit den alten Stiftungen gehalten werden solle, sobald der Stiftungsauftrag nicht mehr erfüllt werde. Manche Angehörige der Stifter verlangten eine Rückzahlung des Kapitals. Im RV 1525 X 5v (5. 1. 26) RB 13/52v geht es um einige „Salve Regina“-Stiftungen gegenüber Peter Imhof dem Älteren und Hans Kiefhaber, bei diesem für seinen schon verstorbenen Bruder Ulrich. Der Rat unterscheidet dabei, ob der Stifter, wie Imhof, noch lebt. Ihm stellt man das Geld zur Verfügung, aber auf sein Gewissen, wie er es verwenden wolle. Ähnlich hält man es bei den Kiefhabern, soweit sie noch persönlich an der Stiftung beteiligt waren, doch regt man Verzicht zugunsten des Almosens an. Eines dürfte aus diesem Überblick über die verschiedenen, die Kirchenmusik betreffenden Stiftungen klar geworden sein: die führenden Kreise der Stadt zeigten Interesse für die Musik ihrer Zeit und brachten dafür auch Opfer. Sie benötigten aber dazu die Einrichtungen von Kirche und Staat, denen in enger Verbundenheit noch das kulturelle

⁸⁶ M o n e , Lat. Hymn. d. Mittelalters, I 106.

⁸⁷ Stiftsbrief „mitwoch nach sant ambrosien 5. April 1514“. Vgl. Herold S. 45.

⁸⁸ H. W. Heerwagen, Zur Geschichte der Nürnberger Gelehrtschulen, Gymn. Progr. Nbg. 1860, 1863, 1867, 1868; Joh. Müller, Vor- und frühreformatorische Schulordnungen und Schulverträge II 151 f. Bauch 52.

⁸⁹ StsA Rep. 50 Salbuch Nr. 1 f. 32, vgl. RV 1475 VII 133v (2. 8.) RB 2/16v: „Den Schulern vor dem Sacrament in Chorrocken und kappen geen ze lassen. Und darzu kein Rock geben. Und auf Sontag schierst angeen und im anfang neur zwen vorgeen lassen.“ Vgl. Städtechroniken X 344; L. Söhner, Die Musik an der Frauenkirche, München 1934, S. 3.

Leben anvertraut war; daher hat der Rat in allen Fragen zu genehmigen und Aufsicht zu führen. Darüber hinaus bestand für ihn keine Veranlassung, von sich aus noch tätig einzugreifen, und Sandberger tut ihm doch wohl Unrecht, wenn er meint, es könne „dem Rat der Stadt als offizieller Körperschaft im 16. Jahrhundert kaum nachgesagt werden, daß er sich die Förderung der Musik in besonders hervorragender Weise habe angelegen sein lassen und daß er für diese Kunst erhebliche Opfer brachte.“⁹⁰ Eine andere Frage ist, wie weit überhaupt eine Körperschaft gegenüber der aufkommenden Fürstentumsherrschaft konkurrenzfähig sein konnte, ganz abgesehen von dem sich anbahnenden wirtschaftlichen Umschwung.

Nachdem wir so den Untergrund von Rains künstlerischer Aufgabe gemustert haben, wenden wir uns wieder seinen Lebensschicksalen zu. Ein wichtiger Tag für ihn war der 8. 8. 1507, an dem er seine erste Messe las.⁹¹ Von da an hieß er brauchgemäß „Herr Konrad“ und erhielt anscheinend bald eine Movendelpfründe. Nach dem Sp. M. Nr. 65 (1509) 2. p. Letare (12. 3. 10) war er um diese Zeit bereits in ihrem Besitz und wollte sie ungefähr ein Jahr später dem Rate zu Gefallen einem andern Geistlichen abtreten, dafür wurde ihm eine andere versprochen.⁹² Mit seinen Schulmeistereinnahmen war er aber nicht zufrieden und bat um Aufbesserung.⁹³ Diese Bitte war wohl darin begründet, daß er den Knaben der Poetenschule in seiner Schule ein Unterkommen bot. Er schloß sich damit seinen Kollegen von Sebald und Lorenz an.⁹⁴ Einer seiner humanistischen Lehrer war um 1512 Johann Friedel. Bald konnte der Rat sein Versprechen bei Rain einlösen; er präsentierte ihn auf die Pfründe des sog. Valtznerkaplans, die seit ungefähr 1496 bis in jene Zeit ein Geistlicher namens Hans Züll innehatte. Dieser war im Herbst 1513 gestorben; denn unter den Einnahmen wurde am 2. 11. 13 ein fl verbucht für einen zu seiner Bestattung abgegebenen alten Ornat. Aber bereits am 14. 10. 1513 bezog Rain „der valtzner Caplan 8 fl um der Valtzner Jartag aufzurichten.“⁹⁶

Noch zuletzt erlebte Rain Unfrieden unter Choralen und Schülern, wenn der RV 1514 IV 18 (3. 8.) richtig auf die Spitalschule bezogen wird,⁹⁵ schließlich gar einen Aufruhr der Chorschüler, dessen Gründe wir nicht kennen, der aber verursachte, daß andere Schüler die Seelmessen — es war an Allerseelen — singen mußten.⁹⁷ Vielleicht trugen diese Umstände dazu bei, Rain das Schulmeistern zu verleiden. Er muß

⁹⁰ DTB V 1 S. XII.

⁹¹ RV 1507 IV 21v (28. 7.) RB 8/376.

⁹² RV 1510 XI 8.

⁹³ RV 1511 IX 13 (20. 12.).

⁹⁴ Bauch 46.

⁹⁵ Briefbuch 71/125, 1513.

⁹⁶ SpM Nr. 69, 1513.

⁹⁷ SpM 1514 Nr. 70, 6. p. animarum (3. 11.). Von unbändigen Choralen des Spitals und etlichen Goldschmiedegesellen berichtet auch RV 1516 IV 25 (16. 7.).

auf sein Amt verzichtet haben. Zwar ist kein Verlaß darüber zu finden, aber RV 1514 VI 14 (25. 9.) RB 10/159 wird nachgeforscht, ob der derzeitige Kantor zu St. Sebald für den Spital tauglich sei, und schließlich RV 1514 VI 20 (3. 10.) RB 10/160v beschlossen, „den Cantorem zu Sannt Sebald, der etwo bei Steffan Baumgartner gewest ist,.. zu ainem Rector oder Schulmaister der Schul im Spital an(zu)nemen.“ Sein Name ist erst durch Kombination der Einträge in Spitalrechnungen, dem Ämterbuch und dem Totenbuch von St. Sebald im Germ. Museum zu erschließen; er heißt Wendel Honegk. Rain war noch bis März 1515 im Amt.⁹⁸ Der Nachfolger wird mit seinem Vornamen erst SpM Nr. 71 am 20. 9. 1515 genannt, bezog aber wohl bereits das vorhergehende Vierteljahr das Gehalt. Rain wird weiter als Valznerkaplan geführt bis einschließlich 1522. Allerdings hat er von 1516 an einen Verweser. Das deutet darauf, daß er Nürnberg verlassen hat, aber seine Pfründe weiter genoß, was damals oft geschah. Seine Stelle versieht der auch als Organist tätige Peter Rauscher,⁹⁹ bis 1523 ein neuer Valznerkaplan in Conrad Per erscheint. Vermutlich hat sich Rain nach Thüringen, seiner Heimat, gewandt; ich denke an Erfurt wegen des RV 1518 IX 11 (4. p. andreae 1. 12.): „Hr. Hannsen rain organisten ein furderung geben gein erfurd und im auch den alten Zinßbrief zustellen auf sein zugesagen, so er vertzogen werd, das er den newen brief alßdann woll hinterlegen. doch ihne darbey erinnern, das er sein pfründt zu sant Cathrina nicht so gar waißloß lasse, so er doch vom haus jerlich 19 fl nutzung hab.“ Hängt dieser Rain mit Konrad zusammen? Wie steht es mit Christian Rein, Altisten der Hofkapelle Friedrichs des Weisen in Altenburg?¹⁰⁰

Es bleibt die reizvolle Aufgabe, zu forschen, ob der Nürnberger Schulmeister mit dem Komponisten Rain identisch ist. Diese Möglichkeit ist nach dem, was für den Nürnberger Schulmann zu finden war, durchaus gegeben.¹⁰¹

Rains Nachfolger Wendel Honegk starb am 27. 2. 1519. Ihm folgte Johann Gotel.¹⁰² Doch wurde er bald beurlaubt. War es die Folge einer im Frühjahr angeordneten allgemeinen Schulvisitation?¹⁰³ Immerhin

⁹⁸ SpM Nr. 70 Sab. p. Valentini (17. 2. 15) letzter namentlicher Gehaltseintrag.

⁹⁹ ZMW 12/460 f.

¹⁰⁰ W. Gurlitt, Lutherjahrbuch 1933 S. 30, 39. — Vermutlich hängt damit zusammen RV 1518 VII 23, 2. Luce (18. 10.): „Hrn Hanns Seber vicarier zu sannt (Katharina (fehlt!)) lassen anzaigen und raten, das er wie ander umb sein pfründtzinß mit den von Erfurt vertrag anneme.“ Er hatte die Pfründe verlassen und war nach Ingolstadt gegangen, da sie wegen der Weigerung der Erfurter nichts trage. (Vgl. RV 1518 X 14 und Briefbuch 79 f 79v). Vielleicht hatte der Rat als Ersatzmann Hanns Rain gewonnen. Ich durchschaue den Sachverhalt noch nicht. — Zu Seber: Mitt. 38/344.

¹⁰¹ H. Albrecht macht mich darauf aufmerksam, daß in dem Erlanger Chorbuch 473/1 die „Missa super accessit“ von Rain enthalten ist; da die Erlanger Chorbücher ja von Johann Hartung geschrieben sind, sei wohl anzunehmen, daß dieser die Messe aufgenommen habe, weil er Rain von Nürnberg her kannte.

¹⁰² Vgl. Kosel S. 7; Mitt. 38/342.

¹⁰³ RV 1520 XII 21 (13. 3. 21).

gewährte man ihm¹⁰⁴ das Bürgerrecht. Sein Nachfolger war Sebald Heyden von 1521—1525.¹⁰⁵

Mit Leonhard Kulman erscheint wieder ein Charakterkopf. Er stammt aus Crailsheim, wo er¹⁰⁶ im Jahr 1497 oder 1498 geboren ist. Den Geburtstag hat Vocke, wie er selbst bekennt, willkürlich auf einen gerade freien Tag angesetzt. Aber nach Kulmans eignen Angaben in der Vorrede des „Examen theologicum“ kommt man auf 1502. Er besuchte einige Zeit die Sebald- und die Spitaler Schule. Hier war Friedel sein Lehrer, „professor olim poetices in schola apud Noricos frequentissima spiritus sancti, cuius auditor tum eram.“ Das muß gegen 1512 oder noch später gewesen sein.¹⁰⁷ An Ostern 1518 ist er in Erfurt immatrikuliert.¹⁰⁸ Nach verschiedenen Aufenthalten in Leipzig, Bamberg, Bayreuth (dorthin wegen einer Pest, vielleicht der vom Herbst 1521) kam er dauernd nach Nürnberg, zuerst als Choralis an die Spitalschule, vermutlich gleichzeitig als Kantor, was für 1522 von ihm berichtet wird.¹⁰⁹ So mag er direkt Heyden abgelöst haben; ebenso vertrat er ihn, seit dieser als Schulmeister nach Sebald gerufen war. Das Spital M Nr. 80, 1524 trägt 4. p. Dorothea (8. 2. 25) ein: „1 gulden dem Cantor der schull vicegerens uff sein Ion“. Schon vorher hatte der Spital Kantor im Advent den Armen in der sog. Suttin gepredigt, was aus der inzwischen erfolgten Reformation, der sich Kulman anschloß, zu erklären ist. Die Umwandlung brachte auch ein Schwanken in die Schule. Kulman leitete sie, ohne wohl feierlich dazu bestellt gewesen zu sein; die Rechnungen nennen ihn trotzdem Schulmeister. Das Ämterbuch dagegen schweigt für die Spitalschule 1525 und 1526 und gibt erst ab 1527 Kulmans Namen. Die neue Stellung ermöglichte ihm auch die Gründung einer Familie am 18. 7. 1525.¹¹⁰ Dieser Kirchenbucheintrag nennt zum ersten Mal den Namen. Kulman bleibt bis 1546 Spitalschulmeister, dann wird er Prediger zu St. Sebald für Veit Dietrich.¹¹¹ Die weiteren, zum Teil dramatischen Schicksale Kulmans gehören nicht hieher.¹¹² Sein Nachfolger ist Mag. Johannes Reuschacher (Rauschacher, Reischacher), ein früherer Choralis aus Wasserburg (gest. 12. 9. 1555).

Unter Kulmans Kantorat beraubte die Reformation die zwölf Chorales ihrer wesentlichen Aufgaben. Soweit sie nicht selbst gegangen waren,

¹⁰⁴ RV 1521 IX 18v (10. 12.)

¹⁰⁵ Vgl. Kosels Buch.

¹⁰⁶ nach G. G. Zeltner: Kurze Erläuterung der Nürnberger Schulgeschichte aus dem Leben Heydens 1732, und Vocke: Geburts- und Toten Almanach Ansbacher Gelehrter I 154.

¹⁰⁷ gegen Steiger S. 18.

¹⁰⁸ Weißenborn II 303; nicht AMF 6/28.

¹⁰⁹ „An crux expediat“. Vorrede. Stb. Will II 8° 161.

¹¹⁰ Vgl. Kosel S. 7 A. 16, Schornbaum, Beitr. zur bayr. Kirchengesch. X 84.

¹¹¹ RV 1546 IV 9v (27. 7.) RB 23/276.

¹¹² Portrait bei Würfel Diptycha Sebald-er Prediger IV; vgl. Hampe Mitt. 12/2 (1898) 136; Will Lex. I 228, V 194. — Einen Teil der Nachrichten über Kulman verdanke ich einem längeren Briefwechsel mit Herrn Herbert Grundig Zwickau, der 1931 mit einer größeren Arbeit über Kulman beschäftigt war. Sie scheint aber nicht veröffentlicht zu sein.

wurden sie anscheinend zunächst entlassen. Man zahlte „den coralibus durch der Herrn geschafft für ein abschidt gelt 3 $\frac{1}{2}$ fl“ am 20. 3. 1525.¹¹³ Das entspricht dem RV 1524 XII 14v (20. 3. 25): „den Choralen, welche aus dem Spital kommen wollen, soll man jedem $\frac{1}{2}$ gulden schenken.“ Also waren sieben weggegangen. Später wurde die Stiftung der neuen Lage angepaßt.¹¹⁴ Unter den veränderten Verhältnissen empfand anscheinend Kulman das Bedürfnis, den Figuralgesang, der auch im reformatorischen Gottesdienst einen Platz hatte, stärker zu pflegen.¹¹⁵ Es sieht freilich so aus, als ob der Rat wenig Wert auf diese Darbietungen legte, wohl weil ihm ihre Qualität nicht zusagte, was er aber rücksichtsvoll hinter Verwaltungsgründen verbarg. Mangelndes Verständnis wird man nicht annehmen dürfen, gerade in einer Zeit, wo der Nürnberger Musikdruck seine ersten großen Werke dieser Art erscheinen läßt. Aber Kulman stellt selber seine musikalische Tätigkeit nicht heraus; er erwähnt sie nirgends sonst.

Ein gewisses Verdienst erwarb er sich aber, indem er ein Gebiet zu neuem Leben erweckte, das früher ein besonderes Kennzeichen der Spitalschule gewesen war, die Pflege dramatischer Aufführungen. In alter Zeit war dort ein Passions- und ein Osterspiel gehalten worden, das jährlich eine große Menge Volkes anzog, so daß ein Sonderaufgebot von städtischen Bütteln eingesetzt werden mußte, wie die Spitalrechnungen verraten. Weder vom Text noch von den musikalischen Szenen, wie man sie von andern Orten her kennt, ist etwas vorhanden.¹¹⁶ Was H a m p e 1898 über die Spiele zu sagen wußte,¹¹⁷ hätte er später sicher erweitert. Die ältesten mir bekannten Nachrichten beginnen bereits 1433¹¹⁸: „64 Pf für permet zu eynem puch zum spil. 5 Pfd. alt dem ulrice swoben (war einmal Organist) für ein spil zu schreiben und ander dinklich;“ f. 25v: „40 pf den püteln trinckgelt in der karwochen und zu ostern.“ Die Spiele werden fast laufend das ganze Jahrhundert hindurch erwähnt. Neben den Bütteln wird für die mitspielenden Schüler eine Ausgabe für Wein „in planctu“ gebucht. Gelegentlich fällt ein Streiflicht auf den nötigen Apparat. So wird 1457 ein Stuhl (d. h. ein Gerüst) in der Kirche aufgeschlagen „zu dem plancten am karfreitag“, 1496 arbeitet ein Zimmermann 2 Tage „an dem gerüst zu dem osterspill gehorende“, 1509/10 brauchte man „10 Taglon vom karfreitagstul in der Kirchenn zu machen“, 1465 war „eine haydenische hütt zu pessern in dem sagerer am karfreitag“, 1473 war „das Har zu machen dem Nicodemo am Karfreitagsspil“ (der biblischen Person oder einem

¹¹³ SpM 1524 Nr. 80.

¹¹⁴ RV 1529 IV 8 (6. 7.) RB 15/41v.

¹¹⁵ RV 1537 I 33 (2. 5.).

¹¹⁶ Vgl. aber jetzt W. Lipphardt, Die Weisen der lateinischen Osterspiele des 12. u. 13. Jahrh. Kassel 1948. S. 5. Die Herkunft aus Nürnberg selbst muß freilich erst bewiesen sein.

¹¹⁷ Mitt. 12/2 S. 92.

¹¹⁸ SpA Nr. 7 f. 20v.

Chorschüler?). 1510 zahlt man „für das Hergotgewant zum spil am karfreitag“, auch 1517. Das Osterspiel war bereits 1497 scheinbar angesehen und wurde ein Jahr später abgeschafft. Wahrscheinlich war es zu stark mit weltlichen Zügen durchsetzt worden. Das Karfreitagsspiel, der „planctus“, hielt sich noch bis zur Reformation. Aber auch ihm wurde die auf derbe Wirklichkeit gerichtete Sinnesart der Nürnberger zum Verhängnis. 1523 wurde es beseitigt, „dweil es sich ainem dockenspil vergleiche und mer zu ergernus und leichtvertickait dann andacht fürderlich gewest und nit christenlich ist die andacht der Herten durch dergleichen affenspil zu meren.“¹¹⁹ Man merkt den scharfen Worten die erregte Zeit an. Wie es Schicksal so vieler menschlicher Einrichtungen ist, war auch hier eine gute und löbliche Idee von Unkraut überwuchert und erstickt worden. Aber noch in manchem Bild der Nürnberger Kunst mag ein Nachhall der Wirkung jener Spiele erhalten sein.

Die Spitalchorales versuchten sich auch in Fastnachtsspielen.¹²⁰ Im Humanistendrama lebten diese Bestrebungen wieder auf. Bekanntlich sind gewöhnlich die einzelnen Akte durch mehrstimmige Chorlieder abgeteilt, deren Komposition und Einübung Sache der Schulmeister war. Auch Kulman schrieb mehrere solcher Dramen. In einem derselben „von der auffrur der Erbarne weiber zu Rom wider ire männer, gezogen auß Aulo Gellio“ ist ein nicht gerade von großer Erfindungskraft zeugendes *Bicinium* erhalten. Es wird wohl aus der Feder Kulmans stammen.¹²¹

Wenn wir noch einen Blick auf die Spitalkantoren werfen wollen, diesmal zeitlich übergreifend, so läßt sich feststellen, daß sie aus den Chorales genommen wurden und nur selten genannt sind: 1441 Franciscus, 1442 Urbanus, 1475 bloß „Cantor“, 1498 Erhard Schramm, 1499 Andreas Weißmeyer von Ellingen, 1502 Paulus de Augusta (Augsburg), 1507 (noch bis 1516?) Alexius, 1519–21 Sebald Heyden, 1522–25 Leonhard Kulman, 1527–33 Lienhart Moser, ca. 1540–41 Sigmund Hassenthaler, 1543 Hans Standauff (entlassen); Lücke; ca. 1548 bis ca. 1553 Johann Puchmeyer (Buchmaier), ca. 1553 bis April 1555 Johann Froerer, 1555 bis 19. 2. 1561 Caspar Rodipaß (Rodegast)¹²², ca. 1561–66¹²³ Simon Ebenrieder (kommt nach Windsheim), 1567/68–71/72 Johann

¹¹⁹ RB 12/155; 21. 3. 23.

¹²⁰ Vgl. Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. Mitt. 12/2 (1898) 118 und 13 (1899) 103 Nr. 22, dazu die undatierte Eingabe (ca. 1503) StsA Rep. 19a D 95 (vgl. Anz. für Kunde der deutschen Vorzeit 15 (1865) 232; Mitt. 8/96).

¹²¹ Cohen setzt den undatierten Wachterdruck zu 1530. Das ist zu früh. Das Stück muß nach 1537 entstanden sein. Drucke in Königsberg UB: Pb 1069 8°; Berlin: Jp 8296; Leipzig: UB Libri. sep. 2277. Vgl. MfM 2/51, 37/35; Eitner QuL 3/123.

¹²² Vorher Kantor in Hilpoltstein, dann Rektor in Lauf bis Juni 1537, schließlich Kantor St. Lorenz, gest. 22. 2. 1606.

¹²³ RV VIII 2/5, 22. 11. 66.

Hofmann, ca. 1572—88 Johann Buchmayer (gest. 6. 11. 1591)¹²⁴, 1588—1600 Theodor Lindner.

Nun fehlt uns nur noch Breitengrasers Schule selbst: St. Egidien. Sie gehörte zu dem um 1140 gestifteten Schottenkloster. Obwohl nach den Bestimmungen der Benedictina weltliche Schüler nicht mit Mönchen zusammen unterrichtet werden sollten, besuchten doch in städtischen Klöstern seit alters auch Bürgerkinder die Klosterschule, weshalb der Orden eine schola interna und externa vorschrieb. Die Schulmeister waren in der Regel keine Mönche¹²⁵. Die „scola scholarium“ an Egidien wurde 1425 erbaut. In der alten romanischen Kirche sang der Schülerchor bei Messen und Vigilien am Altar des hl. Nikolaus. 1421 wurde eine Empore eingebaut („tres testudines ante chorum, super quas postea factus est chorus scholarium“)¹²⁶. Die Unterordnung der Schule unter den Abt entzog sie der Fürsorge und Aufsicht des Rates. Man darf aber annehmen, daß besonders nach der Reform des Klosters sie schon aus praktischen Gründen sich dem allgemeinen Stand des städtischen Schulwesens angeschlossen habe. Der Rat wußte diese Lage auszunützen, um wenigstens die Aufsicht über die Schule zu erlangen; an ihrem Unterhalt war er weniger interessiert, sehr zum Nachteil der Lehrer. Denn das Kloster gehörte infolge der Mißwirtschaft früherer Äbte nicht zu den reichen. So verweigerte z. B. der Rat wiederholt die Lieferung von Holz¹²⁷, bis endlich der Abt im Herbst 1500 bereit war, die Schule in die Ordnung und damit auch in die Oberaufsicht des Rates einzufügen¹²⁸. Von den Schulmeistern ist wenig bekannt; doch ließen sich über Thielmann-Steiger¹²⁹ hinaus einige wenige anfügen¹³⁰.

In Stb. Nor. H 690, einer Excerptensammlung H. W. von Ebners, ist ein Stück eines Berichts über Schulfragen erhalten. Darnach war von den Schulmeistern „der bey St. Egidien zugleich gerichtsschreiber und hatte bey dem Kloster freyen Tisch und 5 fl Besoldung“. Er war also weitaus am schlechtesten bezahlt. In dieser Sammlung wird zu 1505 Michael Ruchamer als Egidien-schulmeister genannt. Er wird identisch sein mit dem „Michael Ruchamair Noribergensis“ der Ingolstädter Matrikel¹³¹ und dem Michel Ruchaimer, der nach dem Spitalwankelbuch¹³² als „choralis zu einem sacristen angenommen“ wurde, wobei „der

¹²⁴ Buchmayer lebt 1556 noch in Nürnberg, möchte Erlaubnis auf 3 Jahre nach Regensburg, erhält sie für ein Jahr, ist nach Mettenleiter (S. 217) dort Kantor. Von Regensburg aus bittet er RV 1563 V 28v (18. 8.) um einen Schuldienst unter Zusendung von Gesängen, für die er eine Verehrung, aber sonst Abweisung erhält (RV 1563 V 28v, 42 (27. 8.)). Mosers Vermutung, Hofhaimer S. 184, scheint mir richtig.

¹²⁵ Stud. und Mitt. zur Geschichte des Benediktinerordens 41 S. 33, vgl. 3/2 S. 317.

¹²⁶ Mitt. 37/295.

¹²⁷ RV 1495 XI 10 und 1497 X 19 RB 6/250, Siebenkees, Materialien I 281.

¹²⁸ Bauch 38.

¹²⁹ S. 185.

¹³⁰ Auf den dort genannten Friedrich Lindner geht wohl noch RV 1471 VII 5. Kurz darauf, etwa ab 1477, muß Hanns Beer, später Kaplan bei St. Sebald, die Schule geleitet haben.

¹³¹ S. 266, 27. 4. 1498.

¹³² StA XVII 56 f. 48.

würdig und hochgelert Herr Ruchaymer der (fehlt!) doctor für bemelten Michel Ruchaim als seinem gesippten freund gebürt 4. p. oculi 1503“ (22. 3.), wahrscheinlich auch mit „des Ruchaims sun“, der zu Sebold seine 1. Messe singt¹³³. Am 26. 12. 1508 feiert Johannes Graf, Schulmeister zu St. Egidien, sein erstes Meßopfer¹³⁴, am 4. 5. 1516 der weiter nicht benannte „Herr Cunrat, Schulmaister zu sannt egidien“¹³⁵. Innerhalb der Zeit bis zum Herbst 1520 muß Jörg Kreyden, „der zu sant egidien schulmaister gewest“, das Amt bekleidet haben. Er könnte der unmittelbare Vorgänger Breitengraser gewesen sein. Am 12. 9. 1520 heißt er „der alte (d. i. frühere) schulmaister zu sannt egidien“¹³⁶. Er war verschuldet und hatte anscheinend noch Forderungen, mindestens erhob er Ansprüche an den Abt. Die Besoldungsklagen sind ja bei Egid nie verklungen.

Es bleibt noch übrig, nach den Kantoren bei St. Egidien zu fragen. Nach der auf 1485 datierten Reformation der Schulen gab es neben dem Schulmeister einen Kantor und einen Lokaten. Aber bei dem verringerten Besuch der Schule mögen so viele Lehrkräfte nicht ständig nötig gewesen sein. Namentlich bekannt geworden ist mir aus vorreformatorischer Zeit kein Kantor. Immerhin sei erinnert, daß unter den Klosterinsassen selbst Musiker waren wie Johann Krembitzer und Benedikt Chelidonium¹³⁷, von denen Chelidonium noch bis 1515 in Nürnberg war. Diese konnten unter Umständen leicht Funktionen eines Kantors ausfüllen. Der erste Kantor nach der Reformation scheint Johann Rehperger gewesen zu sein, der 1533 und noch 1542 erwähnt ist; er war „kirchendiener und Cantor“¹³⁸. Bald darnach muß Leonhard Kettner gefolgt sein, ein geborner Hersbrucker¹³⁹. Er war einige Zeit in Koburg, wohl auf einer Schule, dann in Wittenberg. Als Dichter und Herausgeber geistlicher Lieder wird er von Ph. Wackernagel¹⁴⁰ genannt¹⁴¹. „Epigrammata ad amicos“ von ihm sind aus Nürnberg 1543 datiert¹⁴². In Nürnberg führt er sich nicht gut ein; er scheint die Hersbrucker mit einem „paßquillen“ aufgebracht zu haben. Da ist er bereits „zu S. Egidien“, nur ist keine Stellung genannt¹⁴³. Dagegen besagt RV 1544 X 29 (15. 1. 45): „linhartent kettner, dem Cantor zu S. Egidien, auf sein supliciren um pesserung sa-

¹³³ RV 1503 I 5 RB 7/260.

¹³⁴ RV 1508 VIII 5 RB 9/46v.

¹³⁵ RV 1516 II 2 RB 11/7.

¹³⁶ RV 1520 VI 6. 9.

¹³⁷ Vgl. SIMG VI 91, Eitn. QuL 2/413, E. Reicke, Willibald Pirckheimers Briefwechsel I 144, 146, 151.

¹³⁸ RV 1532 XIII 30 (5. 4. 33), 1536 VI 12v (16. 9.) RB 18/61v, 1542 I 39 (9. 5.).

¹³⁹ Will Gelehart. Lex. II 280, VI 199, Waldau, Gesch. von Hersbruck 169 f.; Zeitschr. f. Gesch. der Erziehung und des Unterrichts 16 (1926/28) 173–75.

¹⁴⁰ Bibliogr. d. Kirchenliedes 162, 270, 478.

¹⁴¹ vgl. 205 Nr. 491–495, 700.

¹⁴² Exemplare in Zwickau und Straßburg UB. Vgl. Eitn. QuL 10/464; A. Schnitzlein, Leonhart Kettner, Carmen gratulatorium, Jahresber. d. Ver. Alt-Rothenburg für 1916/17.

¹⁴³ RV 1543 VIII 18 v (22. 10.).

gen, er sey erst neulich angenommen und von nöten vorzusehen, wie er sich anlassen werd; alßdan so er sich wol halte, wol sich ein Rath mit der Zeit auch der Gepur erzeigen, daneben aber ime auch sagen, er müsse arbeitsam und nit so faul sein. H. Rieter.“ Keine 14 Tage später kommt er mit einem neuen Begehren¹⁴⁴: „linhart Köttner, dem Cantor zu S. Egidien, sein begern ine zu eim sindico anzenemen ablainen und sagen bey seim beruff zu pleiben, und was ime jüngst auf sein supliciren umb pesserung zu antwort gefallen, dabey laß mans nochmals beruhen. J. Volkhamer.“ Von da an scheint er Ruhe gegeben zu haben. In den seit 1544 erhaltenen Stadtmosenamtsrechnungen wird er mit 50 fl Einnahme und 12 fl Hauszins geführt¹⁴⁵. Wohl im Oktober 1546 geht er ab mit 8 fl Abfertigung; sein Nachfolger heißt Johannes K o s t. Anscheinend wandte sich Kettner nach Heilsbronn, zu dessen Zisterzienserbäben er Beziehungen hatte. Wahrscheinlich ist er dort gestorben, nach S c h n i t z l e i n Ende 1554 oder Anfang 1555. In diesem Jahr erschien ein Notendruck bei Valentin Geißler: die „Hymni oder geistliche Lobgeseng der Cystercienserorden“¹⁴⁶. Merkwürdig, daß aus dem gleichen Jahr bei einem anderen Nürnberger Drucker fast derselbe Titel zu finden sein soll¹⁴⁷. Ich konnte das noch nicht nachprüfen. O. U r s p r u n g ¹⁴⁸ hält ihn für einen katholischen Liedkomponisten. Das ist wohl ein Irrtum. Die Zisterzienser dürften mit dem damals bereits reformierten Heilsbronn zusammenhängen.

Mit den Schulmeistern hatten zwar keineswegs immer, aber zu genau festgesetzten Tagen auch die O r g a n i s t e n tätig zu sein; sie mußten sich vorher mit ihnen verständigen. So wollen wir uns auch nach den Organisten umschauen. Für die von St. S e b a l d habe ich¹⁴⁹ die Folge angegeben. Zu dem Organisten Pusch kann ich noch etwas nachtragen. Nach H. J. M o s e r ¹⁵⁰ stellt Garcaeus das Horoskop u. a. dem Caspar Buschius iun. („insignis musicus organicus“), geb. 23. 9. 1508. Nun heiratet Anfang 1507¹⁵¹ „Caspar Pusch die Stephan Veytin (Voit), Peter von Als Tochter.“ Das wäre der ältere Pusch, der nach der Ingolstadter Matrikel 107 am 25. 11. 1481 immatrikuliert ist. Wir hätten also in Caspar Busch jun. den Organisten des Kaisereinzuges 1540. Die S p i t a l o r g a n i s t e n findet man ZMW 12/468 f. Von den L o r e n z o r g a n i s t e n sind wenig Nachrichten erhalten. Das Lorenzer Orgelbüchlein¹⁵² nennt S. 29 zu 1479/80 einen Nicolaus Stossen oder R o s s e n. Das ist zweifellos der frühere Spitalorganist Herr Niclas Rosen, der immerhin einen solchen Ruf hatte, daß ihn die Amberger zu einer Orgelprobe holten. Er kann also schon von Mitte 1477 an Organist bei

¹⁴⁴ RV 1544 XI 10 (27. 1. 45).

¹⁴⁵ 1544/45, 45/46, 46/47.

¹⁴⁶ Cohen 122, Berlin 8° Ef 4280, Zahn Anh. II 2.

¹⁴⁷ Cohen 123.

¹⁴⁸ Kath. Kirchenmusik 111.

¹⁴⁹ Mitt. 38/345.

¹⁵⁰ Hofhaimer 169.

¹⁵¹ nach RV 1506 X 9 RB 8/321.

¹⁵² herausg. von O. D i e t z , Kassel 1937.

St. Lorenz geworden und noch länger geblieben sein, seit er auf der Pfründe in St. Klara saß, wo auch später ein Lorenzerorganist die Pfründe innehat, ich meine Hans Seber. Dessen erste Erwähnung geschieht RV 1511 I 18 (17. 5.) RB 9/217v¹⁵³. Er war bereits 1510 Organist und blieb es bis Herbst 1517. Wegen der ungenügenden Zinszahlung von Erfurt verließ er seine Pfründe, lebte in Ingolstadt, vielleicht als Famulus, und kam erst 1522 wieder nach Nürnberg, aber nun nach Sebald, was immerhin für seine Fähigkeiten spricht. Mit der Reformation endete gütlich seine Tätigkeit; er ist wohl beim alten Glauben geblieben¹⁵⁴. Vertreter und offenbar auch Nachfolger Sebers war Hanns Feller. Es scheint, daß er auf irgend einem spitalischen Zinshaus saß. Denn seit 1517 zahlt er an das Spital jährlich 2 fl bis 1525 und heißt dabei entweder nur „organist“, einige Male aber auch „organist zu sant Lorentzen“¹⁵⁵.

Seit 1525 tritt eine Organistenpause ein, innerhalb deren man wie bei Sebald bei Bedarf auf Aushilfskräfte angewiesen war. Möglicherweise gehörte zu diesen der bei W ü r f e l¹⁵⁶ genannte, mit den übrigen Heyden nicht zusammenzureimende Johann Heyden, der Vater des 1570 verstorbenen Pfarrers von Kalkkreuth (bei Nürnberg) Daniel Heyden. Er sei „ein Organist bei St. Lorentzen gewesen“. Der Zeit nach müßte das vor 1545 gewesen sein. Erst mit Georg Nöttelein beginnt die neue Reihe, dieser vom 4. 6. 1545 bis 23. 5. 1565. Der betreffende RV 1545 III 1 (4. 6.) möge in der ausführlicheren Fassung des RB 23/36 folgen: „Dweil nun ein Zeit her in S. Lorentzen pfarrkirch kein rechter bestetigter Organist gewest und die orgeln durch die unverständigen nur verderpt worden, ist beim Rath auf der pfarrleut begern verlassen, das Jorg Nöttelein des landschreibers sone¹⁵⁷ von Leipzig herausgefordert und zu ein organisten dahin, dweil er für gschickt berümbt, bestellt werden sol, auf 5 Jar lang, jedes umb 52 fl müntz. p. H. L. Schürstab.“ Er ist wohl identisch mit dem Georgius Noettel aus Nürnberg, der 1544—46 erster Kantor in Schulpforta war¹⁵⁸. Im Ms. 49 (III A a 19) der Thomasbibliothek ist er vertreten¹⁵⁹, so daß auch eine Probe seiner kompositorischen Fähigkeiten vorliegt; leider kenne ich das Stück nicht. Über sein Leben wäre manches zu sagen, was im Augenblick nicht hierher gehört.

Von den Egidienorganisten ist ganz wenig bekannt. Wahrschein-

¹⁵³ auch Nor. H. 690.

¹⁵⁴ Mitt. 38/344; Ingolstadter Matr. 256, 2. 12. 1496 „Johannes Seber ex Hersprugk“. — Nur sehr mit Vorbehalt ziehe ich hierher als möglichen Vorgänger Sebers den „Michel Organisten“ der RV 1510 II 3v (6. 5.), VIII 20v. 21. (12. u. 13. 11), der von jemand verwundet worden war. Von allen Kirchen kommt nur Lorenz in Frage. Aber eben das Fehlen dieser Angabe entspricht nicht den Gepflogenheiten der RV; so könnte auch ein Orgelbauer gemeint sein.

¹⁵⁵ Sp. M. Nr. 73—81.

¹⁵⁶ Dipt. III 2/270.

¹⁵⁷ Vater Niklas, der Bruder des in den Behaimbriefen erwähnten Bonifatius Nöttelein, Mitt. 7/132.

¹⁵⁸ SIMG VIII 539.

¹⁵⁹ J. Wolf, Handbuch der Notationskunde I 452.

lich schon bei der Übergabe des Klosters 1515 tätig, erwähnt aber erst zu 1538¹⁶⁰ ist Petrus Mayer. Sein Nachfolger wird Martin Peckler gewesen sein, der bereits in der ersten erhaltenen Almosenamtsrechnung 1544/45 steht, mit 8 fl Gehalt bis 1568/69, bis ihn unterm 12. 1. 1568 Hans Doppler (Topler) ablöst. Peckler wird in den ersten Rechnungen auch unter den ehemaligen Augustinermönchen genannt; in der Zusammenstellung¹⁶¹ fehlt er. Er bekleidet gleichzeitig das Pforten- und Castenam, dazu das Kirchner- und Meßneramt. Schließlich kauft er sich in das Spital ein und stirbt dort¹⁶².

Unser Bild wäre unvollständig, wenn wir nicht auch einen kurzen Blick auf die musikliebende Laienwelt richteten, deren Beteiligung am Musikleben Nürnbergs systematischer beachtet werden müßte. Einiges hat ja schon Sandberger¹⁶³ beigesteuert. Unter den angesehenen und führenden Persönlichkeiten der Stadt kennen wir eine ganze Reihe von Männern, die selbst eifrig Musik trieben. Da ist voran Willibald Pirckheimer zu nennen, vielleicht schon 1485 in Innsbruck Hofhaimers Orgelschüler¹⁶⁴, dazu ein trefflicher Lautenist, Fähigkeiten, die ihm bereits in seiner Jugend Freunde daheim und draußen erworben hatten. Seine rege Teilnahme an musikalischen Darbietungen wie *bassa danzas* u. a. bezeugen seine Briefe¹⁶⁵. Nicht mit Unrecht rühmt sein Freund Cochläus: „ipse et arte canendi et omnimoda instrumentorum tractandorum industria . . . exillis cunctasque tuas proles dulcisono imbuis concentu“¹⁶⁶. „Ein überkünstlicher Organist“ war der 1534 gestorbene Wilhelm Haller, der Schwiegersohn des Bestellers von Dürers Allerheiligenbild, wenn wir Neudorfers Nachrichten¹⁶⁷ Glauben schenken dürfen. Mit ihm preist dieser noch Sebastian Imhof und Lorenz Stauber als Meister auf der Orgel¹⁶⁸. Zu ihrem Freundeskreis gehörte der Maler Jakob Elsner (gest. 1546), der bei ihnen wegen seines trefflichen Lautenspiels sehr viel galt. Er zierte ein von Ant. Kreß gestiftetes Missale kunstvoll aus¹⁶⁹. Der Ratschreiber Lazarus Spengler (1479—1534), einer der reformatorisch führenden Männer, ist selbst tonschöpferisch hervorgetreten¹⁷⁰.

Der Musik eng verbunden war ferner Hieronymus Baumgartner,

¹⁶⁰ in Stb. Will II 2^a 1347 S. 61.

¹⁶¹ Mitt. 30/102.

¹⁶² Totengel. 7/84 Seb. 7. 7. 1576.

¹⁶³ DTB V 1.

¹⁶⁴ H. J. Moser, Hofhaimer S. 28.

¹⁶⁵ Vgl. E. Reicke, Willibald Pirckheimers Briefwechsel I 147. 371. 380. 442. 494. 496.

¹⁶⁶ Vgl. E. Reicke, Nürnberger Sängerbundfestzeitung 1912/166.

¹⁶⁷ S. 126.

¹⁶⁸ Vgl. Moser, Hofhaimer 89, dazu Mitt. 38/344.

¹⁶⁹ Neudorfer, Nachrichten 139, Mitt. 9/216.

¹⁷⁰ Vgl. H. v. Schubert, Laz. Spengler und die Reformation, Quellen u. Forsch. z. Ref. Gesch. 17 (1934). Spengler war ein Vetter der Barbara, Sebald von Lochaimes Hausfrau, und wird von ihr 1516 testamentarisch bedacht. Sie ist eine geborne Trost von Straubing. Wer denkt bei ihrem Vornamen nicht gleich an die bekannte Zeile im Locheimer Liederbuch? Aber so einfach liegen die Dinge nicht. Mir sind allein vier Barbara von Lochaim bekannt, ohne daß ich mit Sicherheit eine als die des Liederbuches bezeichnen könnte. Aber das Wölflein von Loch-

einer der führenden Männer Nürnbergs in jener Zeit. Er entstammte einer Familie, in der Musik anscheinend stark gepflegt wurde¹⁷¹, die sogar einen Komponisten — leider für uns nicht näher bestimmbar — zählte. Nach dreijährigem Besuch der Poetenschule kam er zu Jakob Locher nach Ingolstadt¹⁷², der ihn sicher nicht ohne Musikbildung gelassen haben wird. Von seinem im selben Jahr bei Seber geübten Orgelspiel hörten wir schon. Sein enges Verhältnis zu Heyden ist aus den Widmungen der Musiklehrbücher desselben bekannt¹⁷³. Sicherlich wurden viele der an den Rat gelangenden Fragen der Musikpflege nach seiner gewichtigen Meinung behandelt. Zu Luther und Senfl hatte er Beziehungen und vermittelte Sendungen Luthers an diesen¹⁷⁴. Mit Senfl stand¹⁷⁵ auch Johannes Apel in Verbindung, der nach einem wechselvollen Leben 1534 als Ratskonsulent in seine Heimat zurückgekehrt war, wo er freilich schon 1536 starb. Er sorgte beim Herzog Albrecht von Preußen für den Ruhm des Nürnberger Instrumentenbaues¹⁷⁶. Solche Aufgaben setzen eignes Verständnis voraus. In ähnlicher Weise vermittelten für den Herzog Musikalien oder Instrumente seine Faktoren Georg Schultheiß und Sebald von Theyll (Thiel)¹⁷⁷. Apels Schwager Dominikus Schlepner, seit 1522 Prediger bei St. Sebald, gehörte zum Kreis des bekannten Wittenberger Musikdruckers Georg Rhau, genau so wie der ihm nahestehende Probst von St. Lorenz Hektor Poemer. Dieser hatte nach seiner Stellung ja ständig mit der Kirchenmusik zu tun. Über ihn hat Pietzsch bereits die nötigen Hinweise gebracht¹⁷⁸. Die rege und ausgedehnte Handelstätigkeit hatte schon immer den Nürnbergern Gelegenheit geboten, wenn sie ein empfängliches Auge und Ohr hatten, die Kunst fremder Lande wie Burgunds, der Niederlande oder Italiens in sich aufzunehmen und von dort Anregungen nach der Heimat zu vermitteln. Von einigen musikbegeisterten Kaufleuten wissen wir, daß sie sich Sammlungen wertvoller Stücke anlegten, keineswegs nur zur Befriedigung der eigenen Liebhaberei oder zu geschäftlicher Verwertung; sie ließen

a m m e r vermag ich wohl nachzuweisen. Denn Sebolt von Lochaim ist Vormund über die Kinder Hans von Lochaims, der nach RV 1478 XI 161 RB 2/240 Ursula, die Tochter Sebastian Futterers, geheiratet hatte. Hansens vierter Sohn ist Wolf, der einzige dieses Namens, der mir bisher begegnete. 1517 wird er als außer Landes bezeichnet und taucht nicht mehr auf; ein Glück, daß das Liederbuch daheim blieb. Die etwas verwickelte Geschichte der Lochaims weiter zu verfolgen, ist im Augenblick keine Gelegenheit. Sie könnte ein farbiges Kulturbild ergeben.

¹⁷¹ Vgl. O. U r s p r u n g AMW 5/322. 324.

¹⁷² Matr. S. 340, 4. 10. 1510.

¹⁷³ Vgl. Kosel 29. 34. 42.

¹⁷⁴ Briefe Veit Dietrichs an ihn mit mancherlei musikgeschichtlich auswertbaren Bemerkungen, Arch. f. Ref. Gesch. 12 (1915), 13 (1916), z. B. zu Senfl 12, S. 245. — H. B o r n k a m m, Arch. f. Ref. Gesch. 34 (1937) 149, wo weitere Literatur, ebenso bei S a n d b e r g e r DTB V 1 S. XIV, Will Gel. Lex. III 120—125.

¹⁷⁵ nach Will. Gel. Lex. I 31.

¹⁷⁶ Vgl. AMF 3/310, 7/93, wo noch seine Ingolstadter Studien, Immatrikulation 10. 2. 1507 nachzutragen wären.

¹⁷⁷ Vgl. MfM 8/27. 158, 9/149. 152; DTB III 2 S. 51; AMW 7/283.

¹⁷⁸ AMF 7/105.

sie willig durch Fachleute verbreiten, wohl auch zum Erklängen bringen. Zu den von Sandberger bereits erwähnten Ulrich Stark und Georg Witzel, für den auch Eit. QuL. 2/191 unter „Perissone Cambio“ zu vergleichen ist, nenne ich noch Philipp Bernbeck. Von ihm heißt es in der Widmung der Bergschen „Selectissimae symphoniae“ 1546: „quod tuo beneficio pleraque optimorum artificum Galliae, Italiae ac Hispaniarum cantilenas habemus.“ Die Nr. 16 daraus von Othmayr — neben der auf Breitengraser's Tod gehenden Nr. 6 die einzigen aus dem Nürnberger Kreis stammenden Werke — enthält wohl im Textanfang eine Anspielung auf den Vornamen Bernbecks.

Von gewöhnlichen Bürgern, deren musikalische Kunst irgendwie hervortrat, hören wir naturgemäß mehr zufällig. Sie werden teilweise aber auch zu öffentlichen Leistungen nach ihrem guten Willen herangezogen. So war es üblich, bei den Fronleichnamsprozessionen die Musik durch solche Leute ausführen zu lassen. Namen sind uns ganz selten erhalten. 1502 wirken am Spital mit: Haintz Geuder, Sebolt Gertner, Sebolt Nachtigall (der ist uns als freiwilliger Sebaldsorganist bekannt¹⁷⁹), Lorenz Elsner (irgendwie wohl mit dem Maler zusammenhängend). Als „Citharicus in pompa corporis Christi“ rühmt das Sebalders Totenbuch des Germ. Museums¹⁸⁰ Hanns Frey, Dürers Schwiegervater. Neudorfer¹⁸¹ berichtet: „Der Musik hatte er Verstand, für einen guten Harfenschläger war er berühmt“. Wenn man Hagens Norika trauen darf, verfertigte Frey für Pirckheimer auch eine künstliche Orgel, also einen Musikautomaten. Die Lauten in Wien, die ihm früher zugeschrieben wurden¹⁸², sind nach Kinsky¹⁸³ einem Namensvetter zu verdanken.

In engstem Zusammenhang mit diesen Hofierern stehen die Lautenisten, an denen Nürnberg sehr früh reich ist. In der behandelten Zeit dürfte der bedeutendste Adolf Blindhammer gewesen sein, den Hans Gerle in der Vorrede zu seiner Tabulatur auf die Lauten 1533 hervorhebt. Er hat wirklich gelebt und ist nicht mit Tappert¹⁸⁴ und A. Koczirz¹⁸⁵ nur als umschreibende Bezeichnung des alten blinden Konrad Paumann zu betrachten. Vermutlich ist er der unter den Musikern Maximilians I. 1503 erscheinende „lautenslacher genannt Adolffen“¹⁸⁶. Ein Jahrzehnt später taucht er in Nürnberg auf¹⁸⁷: „Maister Adolffen den guten Lautenschlager soll man alhie zu Burger annemen und ime das Burgerrecht schencken“. Bereits am sab. oßwaldi (5. 8.) 1514 leistete er den Bürgereid¹⁸⁸. Alles deutet auf eine besondere

¹⁷⁹ Mitt. 28/202.

¹⁸⁰ daraus Kieffhaber Nachrichten I 152.

¹⁸¹ S. 117.

¹⁸² ZMW 4/164, 10/580. 588.

¹⁸³ Act. Musicol. 9 (1937) 59 f.

¹⁸⁴ MfM 18/105.

¹⁸⁵ SIMG VI 238 A 2.

¹⁸⁶ ZMW 14/373.

¹⁸⁷ nach RV 1514 IV 15 (31. 7.).

¹⁸⁸ Bürgerbuch 306/92.

Wertschätzung und macht es verständlich, daß er schon im nächsten Jahr mit jährlich 20 fl Wartegeld auf 2 Jahre begabt wird, „damit er desto mer vleiß thue die Jungen auf der lauten und anndern Instrumenten zu lernen“¹⁸⁹. Der Meister lebt 1532 nicht mehr; kein Totenbuch berichtet davon. Aber ich möchte glauben, er sei noch vor Ablauf der Wartezeit gestorben, da keine Verlängerung in den RV zu finden ist, die man eigentlich erwarten sollte. Dafür läßt RV 1516 XI 7 (8. 1. 17) RB 11/57v „Hannsen Viertzigman Zitaristen von seiner berühmtesten kunst wegen mit der harpfen... 2 Jar ain gewartgelt geben yedes Jar 16 fl.“ Er darf 1518¹⁹⁰ nach Augsburg reisen, am 16. 4. 1519¹⁹¹ wird sein Wartgeld wieder verlängert, am 29. 4. 1521 nochmals um ein Jahr¹⁹². Noch 1534 und 1537 hofiert er zum Ratsmahl¹⁹³. Den RB 12/167 (16. 5. 1523) erwähnten „Hänßlein Gitarist“ halte ich nicht für identisch mit Vierzigman, dagegen könnte dieser sehr wohl der „Meister Hanns Harpfenist“ des RV 1543 VIII 4 (13. 10.) sein, um dessen Nachlaß es sich dreht, so daß Vierzigman 1543 gestorben wäre. Von weiteren Lautenschlagern erfahren wir nur die Namen. So wird 1511 Mathes Wurznpeck, „Lautenschlager und Singer“ mit 1 Pfd. beschenkt¹⁹⁴; er ist aber wohl von auswärts. Am 29. 3. 1536 erwirbt Michael Dack „Lautenschlager“ das Bürgerrecht¹⁹⁵; ein Jörg Peckh, „Lautenschlager hinter Parfüssern“, stirbt 1541¹⁹⁶. Bekannter ist der Familienname des Wolf Ochsenkhun, „Lautenschlager“, der nach dem Sebalder Ehebuch am 7. 12. 1530 die „Magdalena, soror federmachers“ heiratet. Wie er mit dem pflälzischen Lautenisten Sebastian Ochsenkhun zusammenhängt, weiß ich noch nicht.

Aber dessen Herkunft vermag ich festzustellen. Auf einen Zusammenhang mit Nürnberg konnte man schließen, da Waldau¹⁹⁷, auch Panzer¹⁹⁸, ferner Stb. Amb 8^o 23 ihn aufführen. Für seinen Vater Jörg Ochsenkhun verwendet sich nach RV 1552 III 32v (9. 7.) Pfalzgraf Ottheinrich aus einem nicht genannten Grunde. Aber mit diesem Namen fällt nun ein Licht auf RV 1515 II 7v (16. 5.) RB 10/232: „Mit Jörgen Ochsenkun Barbier zu verschaffen, das er deß Zeichens der kaiser cron, die er Hans Neuschel zuwider auf sein pusaunen zu schlagen unnderstandden hat, absteen, dhweil gedachter Hans Neuschel und sein Vatter die zu schlagen vor lang herpracht und gepraucht habe oder ain Rate werde inen darumb pfendden. Und sie gegeneinander lassen einen frid geloben“¹⁹⁹. So merkwürdig die Verbindung von

¹⁸⁹ RV 1515 V 26v (28. 8.) RB 10/255v.

¹⁹⁰ RV IV 26v, 28. 7.

¹⁹¹ RV 1518 XIV 9v RB 12/2v.

¹⁹² RV 1521 I 21 RB 12/2v.

¹⁹³ Jahrreg. 6/386, 7/37v.

¹⁹⁴ Jahrreg. 5/505.

¹⁹⁵ Bürgerbuch 308/8.

¹⁹⁶ Seb. Totenb. Germ. Mus., Kiefhaber I 158.

¹⁹⁷ in den Vermischten Beiträgen I 188.

¹⁹⁸ in den Porträts S. 171.

¹⁹⁹ Vgl. Fr. Jahn, AMW 7/33.

Barbier und Trompetenmacher aussieht, Jörg Ochsenkhun fertigt wirklich Trompeten und tritt noch einmal als Konkurrent der Familie Neuschel auf, nur ist's diesmal Jörg Stengel, der sich auch Neuschel nannte²⁰⁰. Auch der gleich anzuführende Totenbucheintrag für seine Frau bestätigt den Beruf. Über seinen Sohn, den Lautenisten, erklärt RV 1561 II 38 (2. 6.): „Dieweil Sebastian Oxenkhun so lanng Jar sich inn der Pfaltz diennsten enthalten, soll mann ine für kein Burger mehr erkennen, sonndern ine sein gepetten Gepurtsbrief one ainichen anhang des Burgerrechtens halb mittheilen.“ Und als seine Mutter „Christine, Jörg Ochsenkunin, Trummetenmacherin, witfrau in der kothgassen“ gestorben war, fügt das Totengeläutbuch Nr. 2/31 (22. 3. 1565 St. Lor.) bei: „Ursula, ir tochter, sol von irem auslendischen Bruder ein schriftlich schein bringen oder inventiren.“

Ochsenkhun ist nicht das einzige Bindeglied zwischen Nürnberg und dem Pfälzer Hof. Schon früher hatte Kurfürst Philipp einen guten Sänger an seinen Hof begehrt. Es war Balthasar Jung, der bereits 1492 als Sebalder Kantor seine erste Messe las, dann dort Vikar („Zugesell“) war. Ihm wurde 1502 eine Pfründe beim Spital verliehen, damit er „dem kor im Spital mit singen wolle behilfflich sein.“ Nur ungern gibt ihn der Rat auf die Bitte des Kurfürsten im Herbst 1503 frei; er habe selbst Mangel an Sängern und Jung gerade deswegen mit einer Pfründe bedacht. Wie lange dieser in Heidelberg blieb, weiß ich nicht; Stein²⁰¹ schweigt über ihn. Aber 1512 treffen wir ihn wieder in Nürnberg; dort starb er im Oktober 1523²⁰².

Sologesangsdarbietungen werden im allgemeinen wenig erwähnt. Aber H. J. Moser hat mit Nachdruck auf den Stand volkstümlicher Lautensänger in einer Reihe früher Belege hingewiesen und die bereits im 15. Jahrhundert nicht geringe Rolle des weiblichen Sologesanges betont²⁰³. Für Nürnberg darf dazu auf „Anna cithareda Germana“ verwiesen werden, der Celtis und Sebald Schreyer zu bleibendem Ruhm verholfen haben²⁰⁴. Ich möchte auch in der „Greitula Norica“ des Landshuter Hofes eher ein Nürnberger Greitala vermuten, da „Noricus“ im Humanistenlatein gern für die Reichsstadt gebraucht wird²⁰⁵ und das Diminutiv mehr fränkisch als bayrisch-steirisch klingt. Aus der uns angehenden Zeit sei Hans Schelleman mit seiner Frau erwähnt, der zu den gehobenen Fahrenden zu zählen ist. Er hatte wohl etwas wie eine private Kapelle, die immerhin so beachtlich war, daß eigens für sie in der Hochzeitsordnung Bestimmungen getroffen wurden, da sie neben den offiziellen Stadtpfei-

²⁰⁰ RV 1535 v 30.

²⁰¹ in seiner Geschichte der Musik in Heidelberg (1912).

²⁰² Vgl. StA cod. ms 2° 74 f 74; RV 1502 III 5 (6. 6.) RB 7/218; Briefb. 50/132 (9. 9. 1503); RV 1512 IX 12v (13. 12.) RB 10/49; 1523 VIII 7 (29. 10.) RB 12/199.

²⁰³ Hofhaimer I 71 ff.

²⁰⁴ Germ. Mus. Merckelsamml. Ms 1122, darnach Stb. Solg. 8° 1456 S. 348; H. Rupprich, Briefwechsel des C. Celtis 465; Moser, Jahrb. Pet. 1939/37, der über die Nürnberger Herkunft schweigt.

²⁰⁵ Vgl. oben unter Kulman--Fride!!

fern zu vornehmen Festlichkeiten herangeholt wurde. Wenn Schellemann sicher auch ein Instrument beherrschte, so muß doch vorwiegend seine Gesangkunst angezogen haben. Er heißt auch in seinem Sterbeeintrag 1518²⁰⁶ „Singer“. Im Jahr 1500 haben er und seine Frau die Ehre, in Augsburg und Nürnberg vor dem römischen König zu singen²⁰⁷; 1501 darf er bei einem Mahl auf der Ratstrinkstube hofieren²⁰⁸. RV 1508 VIII 16 (2. 12.) redet von „dem Schellemann mit seinem weyb und gesellen, so die gevordert und geprauchet werden“. Aber ein jährliches Dienstgeld wird ihm verweigert²⁰⁹. Nach seinem Tode sind die betreffenden Bestimmungen im Hochzeitsbuch überflüssig und werden gestrichen²¹⁰.

Um diese Zeit bestand in Nürnberg ein Gesangsterzett, von dessen Auftreten in Zwickau C. Vogel einen Bericht veröffentlicht hat²¹¹, der wohl verdient, bekannter zu sein, da er manches Licht auf die Technik dieser Leute fallen läßt. Er lautet etwas gekürzt: „1522 die Petri et Pauli (29. 6.) sind gen Zwickau Singerin kommen, zwo erbarn ... Weiber ... von solchen kunstreichen, lieblichen Singen ... mit reinen lieblichen coloriren, das do nicht das geringste an irem munde beweglich, allein so der text und wörter dises ursach gaben (Wort- und Tonproblem!). die köstlichsten Motetten in Latein, Psalmen, ander Chorgesang, item höfflicher tapfer Wolgesang, item mit hübschen sittigen uns unbekanntem Tänzern, nicht wie wir groben holzpock lauffen, kriechen wie unsinnige. (Hatten sie bassa danzas wie Pirkheimer?). ... Ir Namen: der einen ist Frau Lucia, die discantirt so übertrefflich rein und schlegt aer greiff 4 zu zeiten 3 uff der lauten; ist dabey eine köstliche Meisterin uff der harfften, geigen, auch auff andern dergleichen Instrumenten. Diese Lucia hat neben ihr einen Ehelichen Mann mit Namen Nicolaus Thomas, ein reinen lieblichen scharffen Baß. Die andre mit namen Frau Benigna die altirt, ein Witwe, sind 2 Schwestern ... wohnhaft zu Nürnberg.“

Der Boden Nürnbergs war also nach allen Seiten vorgepflügt und hatte eine Menge fruchtbaren musikalischen Samens in sich aufgenommen. Aus ihm erwuchs nun in Breitengraser nach der langen Pause, die seit Paumanns künstlerischen Anfängen verstrichen war, zum ersten Male wieder ein schöpferisches Talent heran. Man möchte sich ihn gerne als Schüler Rains denken, aber die ersten Jahrzehnte seines Lebens bleiben in undurchdringliches Dunkel gehüllt, bis mit der von Pietzsch festgestellten Leipziger Immatrikulation im Sommer 1514 („Wilhelmus Breitengraeser de Nurnberga 6 gr nac. Bav.“) ein erster Lichtstrahl darüber gleitet. Seine Geburt würde ich lieber um 1495 oder noch etwas später ansetzen, während Pietzsch 1490 ver-

²⁰⁶ Seb. Totenb. Germ. Mus.

²⁰⁷ ZMW 14/367.

²⁰⁸ RV 1501 IX 1 v 26. 11.

²⁰⁹ RV 1515 VIII 23 (20. 11.)

²¹⁰ RV 1525 VIII 14 (21. 11.)

²¹¹ Einiges zur älteren Musikgeschichte Zwickaues, Alt-Zwickau 1922 Nr. 8.

mutet; die damaligen Studenten waren aber meist sehr jung. Die Wahl Leipzigs könnte durch den dort lehrenden Nürnberger Konrad Tockler²¹² bestimmt sein. Von Leipzig mag Breitengraser, vielleicht in dem Bestreben, möglichst bald sein Brot zu verdienen, nach seiner Heimat zurückgekehrt sein, ohne den Magistergrad erworben zu haben. Er wird nämlich, soweit ich sehe, niemals so genannt. Das hatte zur Folge, daß er für eine besser geachtete und bezahlte Stelle nie in Betracht kam und zufrieden sein mußte, an der Trivialschule des Schottenklosters ein kärgliches Amt zu finden. Der Zeitströmung und wohl auch seiner heimischen Erziehung folgend war er Humanist, was Moser hübsch aus der Bemerkung zu seinen Liedern beweist.²¹³ Sein ganzes Leben ist von der dunklen Wolke wirtschaftlicher Not überschattet. Gleich der erste auf ihn bezügliche, aber die Kenntnis seines Namens voraussetzende RV 1523 VI 19 (22. 9.) redet davon: „Den Schulmaister zu santt egidien mit seinem ansuchen an den abt weyßen umb pessere undterhaltung“. Dann wieder RV 1524 VII 5 (20. 9.): „Dem Schulmaister zu santt egidien sein ansuchen zu seiner enthaltung ein hilf zu thun, ableynen, dhweil er vom abt angenommen und besoldet werd“. Daß diese Verlässe aber auf Breitengraser gehen, wird aus Stb Nor. H 690 klar, Aufzeichnungen, die aus teilweise verschollenen Quellen stammen, aber Nachprüfungen, wo solche möglich sind, standhalten und daher Vertrauen verdienen. Da heißt es zum Jahr 1524: „Wilhelm Breitengraser, Schulmeister zu St. Egidien, hatte von dem Abt alda jährlich 5 fl, versahe solchen Dienst in die 5 Jahre (also ungefähr seit 1519), mußte noch seine Gesellen besolden, welches er blos den Burgers Kindern zu lieb gethan; weil er aber damahl sehr wenig ihrer hatte, als bittet er E. Rath um besserung seiner besoldung“. Zu dem geringen Bargehalt ist noch der Wert der Wohnung und die Kost im Kloster, die „on getränk“ gereicht wurde, hinzuzurechnen. Über allzugroße Üppigkeit hatte sich also ein Schulmeister von Egidien kaum zu beklagen, und voll Humor meint Steiger²¹⁴, er habe, wenn er vom Tisch des Abtes aufstand, zitieren können, was Walter von der Vogelweide vom ungastlichen Kloster Tegernsee sagte: „ich nam wazzer, also nazzter muoste ich von des mönches tische scheiden“. Als 1525 der Abt von Egidien, Friedrich Pistorius, als Anhänger der Reformation sein Kloster dem Rat übergab, änderte sich sicher auch das Dienstverhältnis Breitengrasers. Da wurde wohl für die bisherigen Klosterleistungen ein Pauschalbetrag vereinbart. Die 42 fl, von denen der unten angeführte Verlaß von 1531 redet, sind vielleicht erst das Ergebnis der Durchführung des RV 1526 XI 25 (30. 1. 27) RB 13/227v:²¹⁵ „... es soll inen den vier schulmaistern besserung irs solds bescheen“. Darunter ist auch „der von sant Gilgen“. Die Besserung seiner Lage ist geradezu

²¹² AMF 3/328.

²¹³ Hofhaimer 198.

²¹⁴ S. 6.

²¹⁵ Vgl. Heerwagen S. 25.

spürbar; sie ermöglichte ihm, eine Familie zu gründen, nach dem wortkargen Eintrag des Sebalder Ehebuches Nr. 1:²¹⁶ „Wilhelm Preitengraser schulmeister—Marg. Onspachin 18. 8. 1528“. Nicht lange darnach dankt er dem Rat mit einer künstlerischen Gabe, die ihm nach altem Brauch ein Gegengeschenk einbrachte, sogar ein recht stattliches. RV 1529 IV 17 (21. 7.) RB 15/44v: „Dem schulmeister Egidi sol man von der Geseng wegen, die er an key. Mj. gemacht und meine Herrn damit verert hat, 10 fl schenken“. Die Auszahlung bucht Jahresregister 6/269v: „10 fl dem schulmeister Scti Egidi für vererung umb etlicher püchlein mit gesengen unser Herrn mit verert“. Es werden Stimmbücher gewesen sein.

Breitengraser's wirtschaftliche Lage blieb aber ungünstig. Neben seinen persönlichen Neigungen wirkte sich die besondere Stellung der früher nicht der Stadt direkt gehörigen Egidier Trivialschule übel aus. Der Rat hatte genug damit zu tun, sein eignes, langsam sich aufbauendes Schulwesen der veränderten Zeitlage anzupassen. Immerhin blieb er nicht teilnahmslos. RV 1531 IV 10 (17. 7.) RB 15/188²¹⁷ besagt: „Wilhelm braytengraser schulmeister Egidi soll man itzo 15 fl schencken zu bezalung seiner schuld und ime hinfür auf die 42 fl, so er Jar solds gehabt, geben, das er jerlich sechzig gulden hab von des Closters einkumen. Almsherrn“. Die Besoldung der Schulmeister im allgemeinen war in jenen Jahren wiederholt Gegenstand der Beratungen.²¹⁸ Seit 1537, viel später als seine Kollegen von Sebald, Lorenz und Hl. Geist ist Breitengraser in dem sog. Ämterbüchlein eingetragen, was bedeutet, daß er dem Rat erst damals Pflicht geleistet hat. Damit war er aber auch unter strengere Aufsicht gekommen. Wie es scheint, war ihm sein Amt nicht innere Berufung; er fühlte sich wohl als Pegasus im Joch. Die Künstlernatur war aber bei ihm verbunden mit einer allgemeinen leichtlebigen Anlage. Es war kein Glück für ihn, daß er dem literarischen Kränzchen um Eobanus Hesse angehörte, der seit 1526 am neugegründeten Nürnberger Gymnasium lehrte. Mögen auch ernster gestimmte Leute, wie der tüchtige Spitalgeistliche Thomas Venatorius,²¹⁹ dort Gäste gewesen sein, so überwog doch das feuchtfröhliche Treiben lebensfroher Humanisten, von dem eine Reihe Einzelheiten, u. a. auch ihre Lieblingslieder überliefert sind.²²⁰ Die wirtschaftlichen und menschlichen Folgen solchen Lebens traten bald bei Breitengraser zutage; das uns aus späteren Künstlergeschichten vertraute Bild eines versumpften Genies zeichnet sich ab; auch der Wegzug Eobans brachte kaum eine Änderung.²²¹ Bald häufen sich die obrigkeitlichen Beschwer-

²¹⁶ Vgl. Beitr. zur bayr. Kirchengesch. X 84.

²¹⁷ Heerwagen S. 9 A 43.

²¹⁸ RV 1533 XII 8 v (28. 2. 34); 1534 III 7 (10. 6.).

²¹⁹ Vgl. Beitr. z. bayr. Kirch. Gesch. XIII (1907) 103.

²²⁰ Vgl. Joach. Camerarius, Narratio de Eobano Hesso, comprehendens mentionem de compluribus illius aetatis doctis et eruditis, Norimbergae 1553; Eitn. QuL 10/462; H. Steiger S. 39.

²²¹ Über einen Brief Eobans 1535 vgl. Pietzsch AMF 3/312.

den, offenbar die Niederschläge jährlich von Visitatoren abgegebener Urteile über den Stand der Schulen und ihre Lehrer. RV 1539 I 3 (10. 4.): „Wilhelm praitengraser Schulmaistern zu S. Egidien von Rats wegen zusprechen und ermanen sich etwas mehr civil und bescheiden ze halten dan bisher geschehen. Volckhamer S. Geuder“. RV 1540 I 7 v (3. 4.): „Wilhelms praitengraser Schulmaisters zu St. Egidien Nachlessigkeiten halben nachdencken, wie er zu ersetzen, und wohin man mit ime kemen möcht, solchs mit der Zeit widerpringen. H. Leo Schürstab. H. Jer. Baumgartner“. RV 1541 I 11 (26. 4.): „Wilhelm preitengraser Schulmeister zu S. Egidien seiner unnachlässigen (d. h. unaufhörlichen) vollen weiß und unfleiß halben feiern lassen und nach einn andern trachten. doch ime nit ehe sagen, biß man ein andern haben kund. Leo Schürstab“. Der Rat hatte also lange Geduld, war aber endlich entschlossen einzugreifen. Da wurde Breitengraser selbst kleinlaut. RV 1541 IV 29 (9. 8.): „Wilhelm preitengraser Schulmeister zu St. Egidien auf sein suppliciren sagen, man wölls noch hiezzwischen dem neuen Rat mit ime versuchen und sehen, ob er sich seins vollsaufens maßen (d. h. mäßigen) und sonst auch bessern wöll. Leo Schürstab“. Das Gnadenjahr scheint noch einmal alle künstlerische Kraft des Mannes angespornt zu haben, wie um zu zeigen, was er wert sei, und es klingt wie versöhnlich stimmender Dank, wenn RV 1541 XIII 18 (5. 4. 42) berichtet: „Meister Wilhelm preitengraser verehrt Meßbuch seiner Composition übersehen und was ime dagegen wider zu verehren sein mög widerpringen. Jer. Paumgartner“. Der Referent, selbst ein Freund und Kenner der Musik (s. oben!), muß ein günstiges Urteil haben vorlegen können. Denn wir hören von einer sehr hohen Gabe im RV 1541 XIII 19 (8. 4. 42) RB 20/385: „M. Wilhelmen praitengraser seins verehrten gesangspuchs halben mit 40 fl verehren lassen. Jer. Paumgartner“. Die Auszahlung ist Jahresreg. 7/169 unterm 8. 4. 1542 gebucht: „40 guld. Wilhelm Braiengraser Schulmaister zu Sant Egidien zur vererung von wegen eines gesangpuchs darinn 8 meß, so er selbst conponirt und einen erbarn Rat damit verert hat“. Am 5. 7. wird „für ein lidren (ledernen) sack zum gesängpuch vom praitngraser“ ein Betrag verrechnet.

Mit diesem versöhnlichen Ausklang endigen die Nachrichten über den lebenden Meister. Schon RV 1542 XI 14 (27. 1. 43) bezieht sich auf den toten: „Margareta, Wilhelm preitengraserin, der wittibn, nach Gelegenheit wie am pesten geschehen kan, abfertigung widerfahren lassen und mit ir abzekomen“. Auf sein Amt scheint sich sein Verweser Hoffnung gemacht zu haben; denn der Verlaß fährt fort: „Wolf Stei n p e r g e r s Schulverwesers suplication halben aber in ruhe steen, biß wider ein ander Schulmaister geordnet wird. Almosherrn“. Der Nachfolger wird aber aus der Fremde geholt; es ist Joachim Heller. Sein Name fehlt erst in den Verlässen; diese reden jedoch von des neuen Schulmeisters Besoldung.²²² Daß Heller wirklich folgt, sagt StA Amb. 2^o 6 f. 353 (Be-

²²² RV 1543 II 47 (21. 5.) RB 21/203.

schreibung des Regiments); aber auch das Ämterbuch führt ihn seit 1544. Steinperger wird zum Ersatz unentgeltlich Bürger.²²³

Welcher Krankheit Breitengraser erlag, wissen wir nicht; sie scheint von einiger Dauer gewesen zu sein, sonst wäre kein Verweser nötig gewesen. Sein Tod wurde bisher ins Jahr 1534 gesetzt,²²⁴ weil eine Handschrift der Zwickauer Bibliothek Ms 4 Nr. LXXIII, die 1534 geschrieben sei, ihn mit *piae memoriae* bedenke. Aber es mußte doch stutzig machen, daß zwei Nummern genaue, aber spätere Daten tragen: Nr. 114 anno 39 Octob. 25 und Nr. 127 Anno dmi 1540 den 10. Marcij. Die Frage ist durch die Ratsverlässe bereits entschieden. Außerdem erfahren wir aus dem im Germ. Museum bewahrten Sebalder Totenbuch f. 74, daß Breitengraser kurz nach Luciae 1542 begraben wurde. Ganz genau unterrichtet ist aber ein nach 1570 geschriebener Auszug aus Totenbüchern.²²⁵ Da steht ²²⁶ unter Schulmeister: „am 23. Dez. 1542: der Erbar Herr wilhelm Braitengraser Schulmaister bey S. Egi dienn dasselbs verschidenn“. Das Jahr hatte schon G. G. Z e l t n e r²²⁷ angegeben, aber das blieb bis auf DTB V/1 XV unbeachtet. Zeltner schreibt: „Ich habe gefunden, daß an Wilhelm Schröters Stelle einer, der Wilhelm Praitengraßer geheißten und bis A. 1542 in diesem Amt, wie von jenem bezeugt wird, gestanden, genannt werde; welchen letzten Namen ich für einen Zunamen halte, so von seinem Vaterland oder sonst woher genommen ist“.

Ein Bruder Wilhelms wird — leider ohne nähere Angaben — mit ihm in einer undurchsichtigen Rechtsache erwähnt:²²⁸ „Wilhelmen praitengraser und seim Bruder des Lucas Oschatzers antwurt fürhalten und sagen, sie mögen sich selb umb underhendler bewerben oder aber rechtlich außtrag suchen: dan meine Herrn werden sich nit darein schlagen“. Es könnte sich um Hans Breitengraser handeln, der RV 1530 I 9 (Bürgerrecht), im Sebalder Totenbuch des Germ. Mus. f. 67 (1543?) und Jahresreg. 7/191v vorkommt.

Breitengrasers Werke waren schon zu ihrer Zeit geschätzt, wie aus einer Reihe von Epitaphien hervorgeht. Von diesen Nachrufen ist hervorzuheben der von seinem Freund Thomas Venatorius verfaßte, bei Eitner²²⁹ zu findende „Non secus atque olim“. In der vierstimmigen Vertonung Othmairs könnte er, nach einer Bemerkung in Bergs „Selectissimæ symphoniae“, 1546 „in funere Guilielmi Breitengraser“ erklingen sein.²³⁰ Er wäre dann eine der frühesten Kompositionen Othmairs; vielleicht war dieser damals gerade in Nürnberg, um dort Fuß zu fassen. In dem

²²³ RV 1543 IV 16 (30. 6.).

²²⁴ MfM 26 (1894) 28.

²²⁵ Die offiziellen bürgerlichen Totengeläutbücher beginnen erst 1564.

²²⁶ Stb. Will I 4^o 287b f. 45 v.

²²⁷ Kurtze Erläuterung der Nürnbergischen Schul- und Reformations-Geschichte aus dem Leben des . . . Sebald Heyden, Nürnberg 1732 S. 82.

²²⁸ RV 1541 VI 19 v (23. 9.)

²²⁹ QuL 10/463 (vgl. 2/181).

²³⁰ Eitner Bibliogr. S. 99. 761; Rev. mus. III (1903) 569.

Verfasser eines andern mit J. H. gezeichneten Gedichtes hat Eitner²³¹ Heugel vermutet; es liegt aber näher, an Breitengraser's Nachfolger Joachim Heller zu denken.

Die Bedeutung Breitengraser's an der Hand seiner Werke herauszuarbeiten, muß ich Berufeneren überlassen; es wird sich dann zeigen, wieweit die geringschätzigte Beurteilung durch Ambros III 390 gültig ist. Die Wirkung auf die eignen Zeitgenossen zeigt allein schon die stattliche Auswahl aus Liedern Breitengraser's, die sein Mitbürger Hans Ott oder Ottl, wie er selbst sich schreibt²³², 1534 in seine Sammlung aufnahm.²³³ Unter die „berümbtenn dieser kunst“ rechnet er neben einem Senfl, einem Arnold von Bruck auch Breitengraser. Dessen Ruf verbreitete sich bald weiter; denn Einzelabschriften seiner Werke sind an den verschiedensten Orten zu finden, bis nach Polen und Ungarn, was übrigens bei den regen Handelsbeziehungen Nürnbergs dorthin nicht so auffallend ist.

Lieder Breitengraser's stehen außer in der oben genannten Zwickauer Handschrift noch im Schöfferschen Liederbuch von 1536 (eines), in mus. ms 3155 der Staatsb. München (eines);²³⁴ ferner Ms. Q 901 der Zentralbibl. Zürich.²³⁵ Eine Messe Breitengraser's neben lauter Niederländern enthält der „Liber XV missarum“ 1539 („missa dominicalis“);²³⁶ ferner Ms. 473/3 f. 146 der U.B. Erlangen, die „missa de S. Trinitate“.²³⁷ Zwei Messen hatte sich 1584 noch Paul Schultz (Prätorius), der Stettiner Ratskantor, abgeschrieben.²³⁸ Den Hymnus „Vexilla regis prodeunt“ brachte Rhau, „Sacrorum hymnorum lib. I“ (1542).²³⁹ Psalmen enthalten (oder muß man sagen: enthielten?) Dresden, Cat. Mus. Mss 1270 bezw. neu H 1/D/3;²⁴⁰ zwei zu 5 St.; Warschau Ms. 564 Sammlung Polinski (6 zu 4 St.²⁴¹). Weitere Kirchenmusik: Leipzig, Bibl. der Thomaskirche Ms 49 (III A a 19);²⁴² Erlangen UB Ms 794;²⁴³ Karlsruhe, Landesbibl.; Ochsenkhuns Lautentabulatur f. LX („Erhalt uns Herr“); Budapest, Nationalmus. Ms. Bartfa Nr. 22. 23.²⁴⁴

Im Nürnberg unserer Tage war Breitengraser's Name ziemlich verschollen. Gelegentlich einer Pirkheimerfeier innerhalb eines engen Rahmens (18. 12. 1930) machte Hans Deinhard den dankenswerten Versuch, durch

²³¹ 10/463.

²³² Mitt. 30 (1931) 122, RDM 15 XV, XVI.

²³³ Moser, Act. musicol. 7 (1935) 3.

²³⁴ Vgl. H. J. Moser, Vierteljahrschr. f. Lit. Wiss. u. Geistesgesch. 5 (1927) 388, Festschr. f. Pet. Wagner 149, 155.

²³⁵ gestohlen; RDM 10/125, 15/143.

²³⁶ Vgl. W. Schulze, Die mehrstimmige Messe im frühprotestantischen Gottesdienst S. 47.

²³⁷ Vgl. AMF 7 (1942) 239.

²³⁸ Scheurleerfestschr. S. 298.

²³⁹ Vgl. Eitner, Bibliogr. 99. 428; neu herausgegeben RDM 21/43.

²⁴⁰ AMF 7/102 A 1.

²⁴¹ ZMW 2 (1919/20) 209; RDM 10/125; 15/143.

²⁴² J. Wolf, Notationsk. I 452, Wustmann, Mus. Gesch. Leipzig. I 121.

²⁴³ Wolf, Notationsk. I 448.

²⁴⁴ Festschrift f. J. Wolf S. 40.

Darbietung zweier Sätze aus Otts Liederbuch (Nr. 60 und 71) auf ihn hinzuweisen. Das vorstehende Lebensbild war ursprünglich als Erinnerungsgabe zur Wiederkehr des 400. Todestages des Meisters gedacht; der Krieg hat seine Verwertung verhindert. Es ist aber vielleicht doch angebracht, Breitengraser nicht völlig zu vergessen; er ist ein beachtlicher Vorläufer der großen Nürnberger Komponisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, eines Lechner und eines Haßler.

„BRUMANS EST MORS“

VON WILHELM KASPERS

In der Doppelmotette¹ „Homo luge, fuge, fuge mortalia“ und „Homo miserabilis, tu nunquam es stabilis“ wird der Tenor in der Bamberger Fassung „Brumans est mors“ überliefert, die Wimpfener Fragmente der Landesbibliothek Darmstadt bringen den erweiterten Text: „Brumas e mors, Brumas e mors, Brumas is tôt,² ô wê der nô!“ Das Wort „Bruma(n)s“ wird in der Literatur als unerklärt bezeichnet, so von Guido Adler³: „... in dem seiner textlichen Bedeutung nach u n e r k l ä r t e n Tenortext Brumas est mors...“, ebenso im Handbuch der Musikwissenschaft a. a. O. „... dreistimmige Motette mit freiem (in seiner Bedeutung noch u n e r k l ä r t e m) Tenor...“. Auch nach Ludwig⁴ ist die Bedeutung von Brumans oder Brumas noch u n e r k l ä r t.

Wenn man zur Interpretation vom Lateinischen ausgeht, ist „Bruma(n)s“ tatsächlich nicht sinnvoll zu deuten. Es besteht zwar ein lateinisches „bruma“ = „Wintersonnenwende, Winter, Kälte“, wovon das französische „brumasse“ = „leichter Nebel“ abgeleitet ist, zu einem älteren belegten Maskulinum „brumas < brumaceu“, wozu man noch „brumaire“ = „Nebelmonat“ vergleiche, das in der französischen Revolution 1793 zu „brume“ gebildet wurde. Alle diese Wörter scheiden für unseren Text natürlich als sinnlos aus.

Mir scheint ein anderer Weg gangbar. Der Tenor ist meiner Ansicht nach ursprünglich überhaupt kein Latein, sondern Altfranzösisch. Adler a. a. O. spricht von einem „überragend sicher in Frankreich entstandenen Repertoire“ der Motetten. Nun gibt es ein zwar nicht allgemein bekanntes, aber im Dictionnaire général de la langue française (Paris 1892—1900) verzeichnetes Wort „bruman“ = „Schwiegersohn, Verlobter, Bräutigam“. Das Wort ist normannisch und aus altnordisch

¹ Vgl. G e n n r i c h , Liedkontrafaktur in mhd. und ahd. Zeit in Zs. f. deutsches Altertum 82,132.

² Im Handbuch der Musikwissenschaft, Lieferung 69, Beispiel 82, steht „Brumas ist töd“ mit der mittelhochdeutschen Orthographie widersprechendem „d“.

³ Handbuch der Musikgeschichte S. 223.

⁴ Zs. für Musikwissenschaft 5. Jahrgang, 8. Heft, S. 440 Anm.

„*brûdrman“ zu „brûdr“ (d = interdentale Spirans) = „Schwiegertochter“ entlehnt,⁵ vgl. althochdeutsch „brütigomo“ = „Bräutigam“.

Als Abfassungszeit der deutschen Motette wird die Mitte des 13. Jahrhunderts angenommen. Setzen wir voraus, daß das französische Vorbild für die deutsche Fassung aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts stammt, so ist eine altfranzösische Form „*brumanz < brumannus“⁶ anzusetzen. Dabei gehe ich von der Variante „brumans“ aus, da sie allein eine sinnvolle Erklärung ermöglicht. Während des 12. und auch noch des 13. Jahrhunderts macht sich das Bestreben, die Nominativform vom Obliquus zu trennen, weiter geltend. Erst im 14. Jahrhundert ist in der Schriftsprache die Angleichung des Nominativs an den Akkusativ durchgeführt.⁷ Der Vers muß also altfranzösisch so lauten:

„Brumanz est morz (< Brumannus est mortuus)“, d. h. „Der Bräutigam ist tot“.

Der deutsche Musiker, der die Motette schuf, hat den Tenor für Latein gehalten. „Brumanz“ verstand er nicht, „morz“ hielt er für das lateinische Substantivum. Vielleicht hatte er eine ältere schriftliche Vorlage, die nach dem Gehör aufgenommen war. Von hier aus ließe sich auch die Variante „Brumas“ verstehen, nämlich aus der Nasalierung entstanden. Die Nasalierung ist ein alter Lautvorgang im Französischen. Unserm Beispiel läuft mittelhochdeutsch „Provis“ aus „Provins“ parallel. Das dem Nasalvokal folgende „n“ fiel nicht sofort aus, sondern wurde mehr oder weniger schwach artikuliert,⁸ so daß „Brumans/Brumas“ die Verlegenheit verrät, gesprochenes, nasaliertes „Brûmans“ zu fixieren. Daß „ü“ (< lateinisch „u“) in der deutschen Schreibung als „u“ erscheint, ist nicht auffällig. Der Verfasser der Motette hielt das Wort ja für lateinisch. Auch heute wissen wir, daß die meisten Franzosen „dominüs“ sprechen. Selbst die seltsame Abkürzung „e“ = „est“ könnte auf mündliche Tradition oder auf Schreibung nach dem Gehör schließen lassen. Wir wissen nicht, wann die Aussprache „e<est“ durchgedrungen ist, da die Schrift konsequent an dem lateinischen Wortbild festhält. Aber man kann sich vorstellen, daß bei oft gebrauchten Wörtern Schwund der Auslautkonsonanten eher auftritt, als lautgesetzlich nachweisbar ist. Läßt sich nun das Wort „Bräutigam“ in einer immerhin religiösen Charakter tragenden Motette rechtfertigen? Ich denke, ja. Im 12. Jahrhundert entsteht in Frankreich eine Versbearbeitung des Hohen Liedes.⁹ Geläufig darin ist die Rolle Christi als Geliebter („ami“) der christlichen Kirche, die durch die Jungfrau („pucelle“) dargestellt wird. Zwischen 1176 und 1181 erscheint eine ausführliche Paraphrase des

⁵ Gamillscheg, Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache S. 155.

⁶ Vgl. „Normanz < Normannus“.

⁷ Schwan-Behrends, Grammatik des Altfranzösischen § 291.

⁸ Meyer-Lübke, Historische französische Grammatik § 67.

⁹ Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur S. 150 f.

Hohen Liedes, eng an den Bibeltext angeschlossen, von Landri von Waben (bei Montreuil-sur-Mer) für den Grafen Balduin II. von Guines und Ardres. Christus ist der „sponsus“ in dem *Mystère de l'époux* (12. Jahrhundert), das die Erzählung von den törichten und klugen Jungfrauen in dramatischer Szene wiedergibt. In Deutschland¹⁰ beginnen derartige Allegorien mit Williram's Paraphrase des Hohen Liedes (11. Jahrhundert). Die Kirche „ecclesia“ ist die Braut, „sponsa, fruintin, gemähela“ Christi, Christus der Geliebte „wine, sponsus“. Einige Beispiele. *Vox ecclesiae ad Christum*: „Ságe mir, uuine mîn . . . künde mir, ó sponse, den ih mit allen chréften minne . . .“ *Vox Christi ad ecclesiam*: „. . . ih hábe dih, fruintin mîn, geébenmazzot . . . Kúm mir vón Libano, mîn gemähela!“

Aus dem 12. Jahrhundert stammt das St. Trudperter Hohe Lied, das auf Williram aufbaut.¹¹ Während Williram den Ausdruck „brût“ nicht verwendet, spricht das Trudperter Lied von „brútlouft“ = „Hochzeit“, ferner von der „brût“ Christi, neben „gemahela, chone, frundinne“. Es ist nicht mehr die Hochzeit Christi mit der Kirche das allegorische Motiv, sondern die Vermählung der Seele mit Gott, mit dem Seelenbräutigam. Die Allegorie ist zur realen mystischen Vereinigung der Seele, ja der einzelnen Persönlichkeit (der Nonnen z. B.) mit Christus geworden. Diese Mystik umspannte die ganze europäische Christenheit und war auch Frankreich nicht fremd, wo sie am besten durch Bernhard von Clairvaux (1091—1153) vertreten wird, vgl. seine Ermahnung an die geistliche Schwester „De modo bene vivendi ad Sororem“, ferner seine Parabel „De Christo et Ecclesia“. Im Mittelhochdeutschen, im Mittelniederdeutschen bis in die Neuzeit hinein finden sich zahlreiche Belege dieser Bräutigamsmystik. Mechtild von Magdeburg schreibt im geistlichen Sinne¹²: „Mîn allerliebster brútgoum . . . richte denne über mich als die edelen brútgoume pflegent“. Der protestantische Pietismus und Angelus Silesius gebrauchen das mystische Bild mit Vorliebe: „Wo bist du, schönster Bräutigam, O auserkorner Knabe . . .“; „Seelenbräutigam, Jesus, Gotteslamm.“

Die Mystik ist die geistliche Sphäre, aus der der klagende Ruf „Brumanz est morz“ kommen kann, vielleicht in einer Charfreitagmotette. Bei den internationalen Beziehungen, die im Mittelalter auf musikalisch-literarischem Gebiet¹³ nachweisbar sind, ist es nicht verwunderlich, daß der Vers nach Deutschland gelangte und gerade durch das nicht geläufige „brumanz“ den mystischen Eindruck verstärkte und durch die drohende Konsonantengruppe „br“ und den dumpfen „u“-Laut eine gesteigerte Angstvorstellung wachrief.

¹⁰ Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur* VI, 2, 1 § 4. — Braune, *Althochdeutsches Lesebuch* S. 73.

¹¹ Ehrismann a. a. O. § 5.

¹² Zitiert nach Trübners *Deutschem Wörterbuch* I S. 419.

¹³ Vgl. die Aufsätze von F. Gennrich in der *Zs. für Musikwissenschaft* 7 u. 11; *Zs. für deutsche Bildung* 2; *Zs. für romanische Philologie* 50.

Ich habe als Philologe zu dem Problem Stellung genommen, d. h. zu zeigen versucht, daß linguistisch und literarhistorisch eine Lösung möglich ist. Für den Musikhistoriker bliebe zu untersuchen, ob und in welchem Umfang gerade die Normandie in der mittelalterlichen Musik eine Rolle gespielt hat. Die positive Antwort auf diese Frage würde auch von dieser Seite aus das normannische „brumanz“ stützen.

WOLFGANG CARL BRIEGEL ALS LIEDKOMPONIST

VON FRIEDRICH NOACK

Das Schaffen manches Meisters mittleren Ranges aus dem 17. Jahrhundert ist noch fast unerforscht, weil die Herausgabe auch umfangreichster Werke in Stimmbüchern einer einwandfreien Beurteilung größte Schwierigkeiten schafft und weil bei der Entnahme von einzelnen Stichproben aus großen Werkfolgen oft doch Wesentliches übersehen wird. Es erscheint darum notwendig, systematisch das Schaffen einzelner Komponisten und die Hauptwerke der Entwicklung besonderer Formgattungen zu spartieren und der Forschung auf diese Weise zugänglich zu machen. Meine Vorarbeiten für eine Würdigung des Lebenswerkes von Wolfgang Carl Briegel, die in über einem Hundert Partituren einzelner Werke bestanden, sind bei der Darmstädter Katastrophe September 1944 alle verbrannt, so daß ich nun von neuem beginne, Material zusammenzutragen, diese Arbeit aber mit solcher Gründlichkeit plane, daß ich die vollständigen Werke in handschriftlicher Partitur herzustellen begonnen habe und jedes abgeschlossene Werk der Landesbibliothek in Darmstadt übergeben werde, damit es der Forschung zugänglich ist.

Briegel gehört nicht zu den Großmeistern des Jahrhunderts, sein Gesamtwerk ist aber insofern von großer Bedeutung, weil es, wie die zahlreichen Fundorte in Bibliotheken und die besonders zahlreichen Ergänzungen des Quellenlexikons von Eitner in dem von mir vor 25 Jahren eingesehenen Katalog der „Denkmälerkommission“ beweisen, zu den beliebtesten Gebrauchswerken der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört, und weil sich Spuren dieses Schaffens bis in Großwerke der Generation Bach-Händel nachweisen lassen, z. B. in Händels „Messias“.

Seine weltlichen Werke sind nicht so erhalten, daß sie wiederhergestellt werden können; dies gilt für seine Suiten von 1652, in denen die Tanzsätze noch bündelweise zusammengestellt sind, nämlich je 10 Paduanen, Galliard, Balletten und Couranten, dies gilt von seinem „Musicalischen Tafel-Confect, bestehend in lustigen Gesprächen und Concerten“ von 1672, bei dem eine erhaltene Gesangstimme und die eine Violine nicht genügen, klar Inhalt und Formen zu erkennen, und dies gilt in verstärktem Maße von Briegels dramatischen Werken,

von denen keine Note mehr vorhanden war, dagegen eine Reihe von Textbüchern kleiner singspielartiger Stücke und Tanzpantomimen, die nun auch alle mit dem Brand der Landesbibliothek der Vernichtung anheimgefallen sind und deren einziger Nachweis in einer noch ungedruckten umfangreichen Arbeit von Hermann Kaiser-Darmstadt über das Theater in Darmstadt erhalten ist.

Von den geistlichen Werken ist am wertvollsten die Folge vollständiger Jahrgänge von Kirchenmusiken, die von den umfangreichsten Dialogen und geistlichen Konzerten bis zu den primitivsten, für einfachste Verhältnisse geschriebenen Liedkantaten eine reiche Entwicklung und ein starkes Verantwortungsgefühl für die Wiedererweckung der Kirchenmusik in Landesteilen, die unter dem Dreißigjährigen Krieg besonders gelitten hatten, zeigen. Sie beginnt mit dem 1. Teil des „Geistlichen musikalischen Rosengarten“, Gotha 1658, bei dem ich bisher nicht feststellen konnte, ob er vervollständigt wurde oder Fragment blieb; es folgt das Hauptwerk, die „Evangelischen Gespräche in Concertart“, deren drei von 1660 bis 1681 erschienene Teile 71 großformige Nummern enthalten. Ähnlich umfangreich ist der „Evangelische Blumengarten über jede Sonn-, Fest- und Apostel-Tage“ 1666—1669 mit 84 Nummern, wogegen das „Evangelische Hosianna“ von 1677 64 knappste Liedkantaten enthält. Alle späteren Jahrgänge stehen formal zwischen den beiden letztgenannten Extremen, bringen noch häufig Dialoge und Concerte, nähern sich aber auch häufig liedhaften Formen, so die „Musicalische Trostquelle aus den Sonn- und Festtags-Evangelien“ mit 65 Nummern von 1679, der „Musicalische Lebens-Brunnen“, 83 Kantaten von 1680, „Christian Rehefelds Evangelischer Psalmenzweig in Biblischen Kernsprüchen und Oden“, 62 Kompositionen von 1684, das ähnlich geartete Werk „Joh. G. Braunsens Cithara Davidico-Evangelica“, 68 Nummern von 1685 und der „Concentus Apostolico-Musicus“ von 1697 mit 58 Einzelwerken. Die vollständige Spartierung dieser stattlichen Reihe scheint mir die dringendste Aufgabe zu sein.

Dazwischen treten kleinere Chorwerke, wie Begräbnisgesänge aus der Gothaer Zeit, die sowohl in Einzeldrucken als auch in den 12 madrigalischen Trostgesängen von 1670 nachzuweisen sind, 18 Abendmahls-, Hochzeits- und Begräbnis-Lieder als Anhang der zweiten Auflage des „Evangelischen Hosianna“ von 1690, der „Letzte Schwanen-Gesang“, 20 Trauergesänge von 1709, und die wiederum große Formen aufweisenden „Des Königs und Propheten Davids 7 Buß-Psalmen neben etlichen Bußgesprächen in Concerten“ von 1692. Und in diesem Zusammenhang seien noch genannt die Liedwerke „Geistliche Arien, erstes Zehen“, Gotha 1660, „Geistliche Arien, anderes Zehen“, Mühlhausen 1661, und „Geistliche Oden Andreas Gryphii“, Gotha 1670, dazu das von Briegel herausgegebene „Darmstädter Cantional“ von 1687.

Der am 21. Mai 1626 geborene Wolfgang Carl Briegel entstammt dem musikalischen Nürnberg der Zeit des Wirkens von Johann Staden

(gest. 1634) und Erasmus Kindermann (1605—1655), der wohl die entscheidendsten Einflüsse auf den Heranwachsenden ausgeübt hat. Kindermanns Stellung zur Suite, zum Lied und zum geistlichen Dialog scheint Briegel richtunggebend gewesen zu sein. In welcher Stadt Briegels selbständiges Wirken beginnt, ist noch nicht geklärt, er soll (Kochs Kirchenlied 4) in Stettin Organist gewesen sein, von 1652—1671 finden wir ihn in Gotha in immer angeseheneren Positionen, 1671 folgt er seiner früheren Schülerin, der Gothaer Prinzessin Elisabeth-Dorothea, die 1666 den Landgrafen von Hessen-Darmstadt geheiratet hatte, nach ihrer Residenz, wo er 1712 im November stirbt. Ob in die Jahre vor 1652 eine Gewinnung von Beziehungen zu Schlesien fällt, ist ungeklärt, jedenfalls ist es auffallend, daß schlesische Bibliotheken, besonders Breslau, bezüglich der dort vorhandenen Werke von Briegel nicht nur in Stimmen, sondern auch in handschriftlichen Partituren im „Denkmälerkatalog“ an der Spitze standen. Wenden wir uns dem Liedschaffen Briegels zu, so sind leider die „Geistlichen Arien“ von 1660 und 1661 gegenwärtig nicht zugänglich. Eine Abschrift der Gothaer Exemplare, die ich besaß, fiel den Flammen zum Opfer, sie enthielt außer der Singstimme nur den Generalbaß der Ritornelle, die Instrumentalstimmen fehlten, und zeigte in der Melodieführung und Deklamation die Kenntnis der Arien Heinrich Alberts und wohl auch die der ersten Arienveröffentlichung von Adam Krieger von 1657. Daß Briegel sich in ihnen nachdrücklich zum Lied mit kammermusikalischem Ritornell bekennt, das Krieger durch seine Verbundenheit mit der Leipziger Studentenschaft und ihrem Collegium musicum bahnbrechend schuf, trug wohl dazu bei, daß Joh. Rudolf Ahle 1669 „Anmuthige zehn geistliche Arien“ in gleicher Form veröffentlichte. Den günstigsten Eindruck von Briegels Liedschaffen gewinnen wir aus seinen „Geistlichen Oden Andreae Gryphii, &c. mit Melodeyen belegt, so, daß zwischen jeden Versz mit zweyen Violen nach Belieben kan gespielt werden“, Gotha 1670. Das einzig erhaltene Exemplar der Landesbibliothek Darmstadt enthält im folio-Format auf 14 Bll. die Singstimme mit dem Generalbaß und in 2 quer-quart-Heftchen die Violinstimmen, die beide für Violinen oder Discantviolen bestimmt sind und mit einer Ausnahme für Scordatur geschrieben sind. Es handelt sich in diesem Falle um eine ausgesprochene Spielerei, denn die Spielweise wird kaum irgendwie erleichtert, und der Umstand, daß jedes Lied fast andere Stimmung verlangt, kompliziert das Musizieren beträchtlich, weil das Instrument eine solche abweichende Stimmung nicht gut hält, besonders wenn sie mehrfach gewechselt wird. Zudem zeigt die Übertragung, daß reichlich Ungenauigkeiten vorhanden sind, so daß manches korrigiert werden muß, um den gewollten Klang zu erreichen. Akkordgriffe, die wie bei Biber die Scordatur rechtfertigen, kommen überhaupt nicht vor. Es handelt sich also wohl um ein Zugeständnis an eine Zeitmode.

Dagegen berührt sympathisch die Wahl der Gedichte, die den gediegenen literarischen Geschmack Briegels zeigt und eine Brücke schlägt zu der Textwahl im „Evangelischen Hosianna“. Andreas Gryphius gehört zu den bedeutendsten Vertretern der schlesischen Dichter, und der Umstand, daß seine Lebenszeit 1616—1664 ihn den ganzen Dreißigjährigen Krieg erleben läßt, trägt dazu bei, daß fast allen geistlichen Liedern eine ausgesprochene Schwermut innewohnt, die Briegel merklich veranlaßt, scharf zu charakterisieren, was sich wohl in der mehrfach fast zackigen Melodik wie in energischer Rhythmisierung zeigt. Diese Eigenschaften stehen in völligem Gegensatz zu dem Eindruck, den das spätere Darmstädter Cantional bietet, denn letzteres propagiert sichtlich die rhythmische Ausgeglichenheit, die Entfernung aller noch mit dem Ursprung der protestantischen Lieder in Verbindung stehenden Rhythmen.

Bei der zweiten Ode ist der auffallende melodische Abstieg des Beginns zweifellos durch die späteren Textworte „wie plötzlich fällt“ veranlaßt. Die meisten der 12 Oden, von denen die 11. den Sohn Christian Gryphius zum Verfasser hat, zeigen Briegels melodische Erfindung in bestem Licht. Die mindestens 6-, meist 8-taktigen und bis zu 11 Takten ausgedehnten Ritornelle sind schlicht, großenteils in Terzparallelen verlaufend, verschmähen aber nicht ganz polyphone Wendungen, einige gekünstelt wirkende Stellen fallen der Rücksicht auf die Scordatur zur Last. Die leichte Ausdruckskoloratur am Ende der besonders schönen Melodie „Die Herrlichkeit der Erden“ führt zurück zu Heinrich Alberts Beispiel und widersteht den Anweisungen, die Johann Rist seinen Komponisten gibt, der ganz syllabische Melodieerfindung und stärkste Rücksicht auf volkstümlichste Einfachheit fordert. Das anmutige Jahresschlußliedchen ist ein Duett für 2 Canti, die Strophenliedübertragung des 120. Psalms ist das einzige Stück, das auf Instrumentalritornell verzichtet und die beiden Violinen so behandelt, daß sie in gleicher Deklamation mit der Singstimme alternierend konzertieren. Es wäre wünschenswert, wenn mindestens die Hälfte der Gryphiusoden durch Neudruck der kirchlichen Praxis wieder zugänglich gemacht würde.

Das andere, weit umfangreichere Liedwerk ist der Jahrgang von 1677 „Herrn Pfarrers Johann Samuel Kriegsmanns Evangelisches Hosianna, In geistlichen Liedern, Ausz den gewöhnlichen Sonn- und fürnehmsten Fest-Tags Evangelien erschallend, In leichter Composition, nach Belieben mit 1. 2. 3. 4. und 5. Singstimmen, beneben zweyen Instrumenten, und einem General-Baß, in großen und kleinen Stadt- und Land-Kirchen, auch privatim zu gebrauchen.“ Die Zuschrift, durch die Briegel sein Werk den „Stadt-Schultheißen, Bürgermeistern und Rahtsverwandten der sämtl. löbl. Fürstl. Hessen-Darmstadt. Städte“ widmet, zeigt deutlich, in wie trostlosem Zustand die Kirchenmusik Hessens nach dem Dreißigjährigen Krieg dahinsiecht. Er rühmt deshalb in anschaulichen Worten die Kirchenmusik, wie er sie in Gotha

gewohnt war. „Das edle Sachsen-Land ist vor andern absonderlich deszwegen hoch zu rühmen, weil in demselben der öffentliche Gottesdienst beydes mit Choral- und Figural-Gesängen so munter und wacker geführet wird. Der wolbestellten herrlichen Music in den berühmten Sächsischen Städten anjetzo zu geschweigen, so ist ja bekand, dasz in dem edlen Sachsen wenig Dörffer zu finden, die in ihrer Kirchen nicht ein Orgelwercklein, beneben andern musicalischen Instrumenten haben, und Gott zu Ehren fleißig gebrauchen. Die Jugend alda übet sich durchgehends in der Music: An Sonn- und Festtagen wird nicht nur schlecht hin choraliter, sondern auch figuraliter, und zwar öftters in geringen kleinen Dörfflein musicirt, so dasz es mit Lust und Verwunderung anzuhören.“

Später rechtfertigt er sein Tun: „Meines Orts, nach dem ich aus dem Music-liebenden Sachsen anhero ins löbliche Hessenland beruffen worden, habe biszher auff Mittel und Wege oft gedacht, wie in diesem mit Sachsen erbverbrüdereten Hessen, eine gleichmäßige Music-Liebe erlocket, und der Gottesdienst dadurch so wohl in kleinen als großen Städten und Oertern erbaulich gezieret werden möchte, und endlich dafür gehalten, dasz solches durch Herausgebung eines leichten auff die jährliche Sonn- und Festtags-Evangelia gerichteten einzeln- und vielstimmigen Wercks, mit und ohne Instrumenten am füglichsten geschehen könne. Zu welchem Ende ich dann den Hn. Pfarrern Kriegsmann, als meinen hochgeehrten Herrn und Freund, ersucht, gegenwärtige Texte zu setzen. Wie nun derselbe gar geneigt, seinen Mit-Christen zu dienen, also hat er die Mühe gern auff sich genommen, darneben mit mir für gut befunden, dasz, wie die Texte an diesen Liedern deutlich und leicht seyn zu verstehen, also auch in der Musicalischen Composition heilsamlich dahin gesehen werde, dasz selbige leichte sey, damit diesz Evangelische Hosianna auch an denen Orten erschallen könne, wo man zum Figural-Gesang nur solche Leute hat, die in der Music mittelmäßig erfahren sind.“

Die Wahl des Textdichters ist außerordentlich glücklich. Johann Samuel Kriegsmann¹ ist 1635 in Barchfeld, das zur Herrschaft Schmalkalden gehörte, geboren, er wird wie sein bedeutenderer Bruder Wilhelm Christoph, der dem „Evangelischen Hosianna“ ein umfangreiches Lobgedicht vorangeschickt hat, die Schule in Schmalkalden besucht haben. Wilhelm Christoph hat dann in Jena und Helmstedt Theologie und orientalische Sprachen studiert. Er wird 1674 Kammerrat unter Ludwig VI., steht als Theologe sicher zu Briegel in näherer Beziehung und wird der Mittelsmann gewesen sein, der die Zusammenarbeit mit seinem jüngeren Bruder, der 1678 als Prediger zu Bechtheim (bei Worms) in der Leiningenschen Herrschaft gestorben ist, gefördert hat. Während Wilhelm Christoph wegen einer leichten Neigung zu Speners Pietismus, gegen die der Oberhofprediger Balthasar Menzer Bedenken

¹ Friedrich Wilhelm Strieder, Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten- und Schriftsteller-Geschichte. Bd. 7. Cassel 1787.

erhob, 1677 entlassen wurde und dann bis zu seinem Tode 1679 in Mannheim Anstellung fand, war Johann Samuel einwandfrei orthodox, und seine 64 Lieddichtungen, die Briegel vertont hat, sind warmherzige, selten nur lehrhafte Gedanken berührende Bekenntnisse, die stets in engem Zusammenhang mit dem Sonntagsevangelium stehen und in klarer, schlichter und edler Sprache kaum hinter einem der besten zeitgenössischen Liederdichter zurückbleiben. Als Beispiel diene der Text von einem der beiden Dialoge, die in dem Werk enthalten sind, „vom Schifflin Christi“ zum 4. Sonntag nach Epiphania.

1. Deine Kirch, HErr Jesu Christ mit Gefahr umgeben ist,
Wie ein Schifflin auff dem Meer, fährt sie elend hin und her.
 2. Wind und Wellen dringen zu, unterdessen schläffest du,
Wirst des Jammers und Gefahr, so uns treffen nicht gewahr.
- Bassus 1. Ich bin bey dir zu diesen bösen Zeiten
Ich Gottes Sohn,
Drumb bistu schon beschützt auff allen Seiten.
3. Welt und Teuffel rotten sich, streiten grimmig wider dich,
Wider dich, O Gottes Sohn, und dein Evangelion.
 4. Deine Kirche schreyt zu dir: Ach HErr JESu, hilf du mir,
Jesu, lasz doch Hülffe sehn, sonst musz ich zu scheitern gehn.
- Bassus 2. Ich bin bey dir in allen deinen Nöthen,
Und bleib dein Freund,
Drumb kan kein Feind in Ewigkeit dich tödten.
5. Wache auff, ist es dein Will, so wird Wind und Wellen still,
Was dein Wunder-Macht-Wort spricht, wird von Stund an ausgericht.
 6. Deine Kirch ergiebt sich dir, sey ihr Helffer für und für,
JESu, treuer Steuer-Mann, hilf, weil niemand helfen kan.
- Bassus 3. Ich bin bey dir und liebe dich in Gnaden,
Sey unverzagt,
Wers auff mich wagt, dem kan kein Unglück schaden.

Die musikalische Form beginnt jede der sechs Liedstrophen mit einem 8-taktigen Ritornell, das wesentliche Teile der Liedmelodie vorausnimmt, dann folgt die Liedstrophe im homophonen Satz für Canto I, Alt und Tenor, der sich mit dem Generalbaß deckt. Auch einstimmiger Gesang nur für den Cantus oder zweistimmige Ausführung für Cantus und Alt mit dem Generalbaß ist denkbar. Ritornell wie Hauptlied stehen im geraden Takt, und dann folgt nach je zwei Strophen die Antwort Jesu für Baß (gleichlautend mit dem Generalbaß) und den beiden Instrumenten des Ritornells, diese Entgegnung jedoch im Tripeltakt.

Briegels Musik zu diesen wertvollen Dichtungen ist von ungewöhnlicher Einfachheit, aber auch Gleichförmigkeit. Regelmäßig beginnt ein in der Melodik mit dem Lied zusammenhängendes Ritornell für zwei Melodieinstrumente mit Baß. An Festtagen ist zuweilen bemerkt, daß Cornetto oder Trombetta für die Ritornelle gedacht sind. Der schlicht homophone, Terzenparallelen bevorzugende Satz wiegt vor, gelegentlich werden Motive imitatorisch oder rein sequenzhaft hervorgehoben,

meist sind die Ritornelle 8 Takte lang. Es folgt die eigentliche Arie, die fast regelmäßig dreistimmig gesetzt ist, und zwar entweder für zwei Canti und Baß, also Knaben- und Männerstimmen, oder für Alt, Tenor und Baß, also reine Männerchor- oder Solobesetzung. Da die Texte nicht den reichen rhythmischen Wechsel wie die Gedichte des Gryphius zeigen, sondern durchweg der Vierhebigkeit der Zeilen unterworfen sind, ist das rhythmische Gewand der Kompositionen meist isometrisch, und nur gelegentlich, und häufiger gegen Ende des Werks, spürt man Briegels Absicht, reichere Abwechslung im Rhythmischen zu bringen. Diese Gleichförmigkeit zeigt sich auch darin, daß fast alle Arien gleichmäßigen melodischen Zeilenablauf bringen und erst in den Nummern 45, 57—59, 61 und 63 die Barform angewandt wird. Zuweilen stört wie in vielen Liedern des 17. Jahrhunderts die allzu große Hochachtung vor dem Reim und die dadurch bedingte breite Kadenzierung bei jedem Zeilenschluß.

Ganz regelmäßig schließt sich dann an jede Strophe der Arie ein im dreiteiligen Takt stehender Abgesang für alle Stimmen und alle Instrumente an, der nach seiner Notierung im $\frac{3}{4}$ Takt belebt gedacht werden muß. Es ist also in dieser regelmäßigen Aneinanderreihung eines ruhigen gradtaktigen Liedes und eines rascheren ungradtaktigen Schlußgesangs entschieden ein Suitenelement in das geistliche Lied eingeführt, das in dem bekannten Begräbnisgesang von Rosenmüller „Welt ade, ich bin dein müde“ ein typisches Vorbild hat. Abwechslung bringt die zweite Neujahrsaria, die mit einem wesentlich längeren Ritornell in dreiteiligem Takt beginnt, die im gleichen Takt stehende dreistimmige Aria durch ein 8-taktiges Instrumentalzwischenstück der Cornette mit dem Basso Continuo unterbrechen läßt und auf einen gegensätzlichen Abgesang verzichtet. Die erste Neujahrskantate vertauscht lediglich die Taktarten, was sich 5 post Epiphan. wiederholt, Daß zwei der Musiken, Nr. 14 und 56, in liedhafter Dialogform gehalten sind, wurde bereits erwähnt.

Betrachtet man diese Liedkantaten einzeln, so muß man sorgsame Ausfeilung des Melodischen und des Satzes feststellen. Im Ritornell wird kammermusikartige Wirkung angestrebt, bei der Aria ist volkstümliche, aber gewählte Melodik und Harmonik angewandt, leichte Singbarkeit Grundsatz, und in dem raschen Schlußteil wird vor allem volle Klangwirkung erzielt durch einfachsten Chorsatz und Klangfüllung durch die Instrumente, die zwar höher als die Singstimmen liegen, aber größtenteils melodisch eine untergeordnete Rolle spielen. Leichteste Spielbarkeit ist oberstes Gebot. Daß fast alle Ganzschlüsse die Sekundenparallelen aufweisen, die dadurch entstehen, daß die eine Oberstimme den Quartvorhalt vor dem Leitton, die andere genau gleichzeitig von der Quint der Dominant mit Antizipation in den Grundton gleitet, hat Briegel mit vielen seiner Zeitgenossen gemein.

Läßt man dagegen den Eindruck sämtlicher 64 Liedkantaten auf sich wirken, so ist man erstaunt, daß nicht mehr Abwechslung die einzelnen

Stücke unterscheidet. Die Tendenz zur größtmöglichen Einfachheit in Verbindung mit der strophischen Gleichförmigkeit im Aufbau der Dichtungen läßt Briegel immer wieder auf dieselbe Grundform zurückgreifen. Als ich vor mehr als 25 Jahren die ersten von mir spartierten Stücke als Anhang zur Zeitschrift „Die Kirchenmusik“ erscheinen ließ, die dann zum Teil von Kallmeyer erneut gedruckt wurden, war ich erstaunt, daß die Auflagen jedesmal sofort vergriffen waren, daß man also in einfachen Verhältnissen gern zu diesen schlichten, aber herzlichen Weisen griff. Das dürfte es rechtfertigen, wenn man zu gegebener Zeit etwa ein Dutzend der ansprechendsten dieser Arien in einer volkstümlichen Gebrauchsausgabe neudrucken würde.

EINE NEUBEARBEITUNG VON L. MOZARTS VIOLINSCHULE AUS DEM JAHRE 1804

EIN STILVERGLEICH

VON KURT VON FISCHER

„Leopold Mozart's Violinschule oder Anweisung die Violin zu spielen“; „Neue umgearbeitete Ausgabe“. So heißt der Titel einer im Jahre 1804 bei Hoffmeister et Kühnel (Leipzig) erschienenen Neubearbeitung des berühmten Werkes, dessen drei erste Auflagen aus den Jahren 1756, 1770 (etwas erweitert, aber nur unwesentlich verändert) und 1787 stammen (Verleger: Jacob Lotter in Augsburg).¹ 1817 erscheint ein Neudruck (unverändert) der Leipziger Ausgabe von 1804; als Verleger zeichnet jetzt C. F. Peters, der das „Bureau de musique“ nach dem Tode von Kühnel übernommen hatte.²

In der folgenden Untersuchung soll die Mozartsche Fassung (1756/70) mit der Neubearbeitung 1804 in einigen besonders wesentlichen Punkten verglichen werden. Die daraus hervorgehenden Resultate möchten mit dazu beitragen, den Stilwandel von Vorklassik zu Klassik und beginnendem 19. Jahrhundert zu klären.

In der Vorrede 1804 schreibt der Verleger u. a.: „Obgleich Mozarts Violinschule sich durch einen Zeitraum von fast fünfzig Jahren im Credit erhalten . . .; so lehrte doch der Augenschein, daß dies Buch die unvollkommene Gestalt seiner Zeit und viele Mängel habe, die gegenwärtig durchaus einer Verbesserung bedurften. Weitschweifigkeit im Vortrage, Einmischung des Unwesentlichen, hie und da Mangel an Ordnung und selbst manche unrichtige Behauptung forderten zu einer völligen Umarbeitung auf, die allein das Buch für jetzt und für längere Zeit von

¹ Weitere Auflagen: 1791, 1800, 1804 (Augsburg, Frankfurt, Wien) sowie Übersetzungen ins Französische und Holländische.

² Eine stark gekürzte Fassung der Violinschule erschien ferner 1818 bei Schott in Mainz: „Neue theoretische und practische Violinschule. Ein zweckmäßiger Auszug aus der großen Violinschule von Mozart bearbeitet von Joh. Bapt. Schiedermayr.“

neuem nützlich machen konnte. Die verbesserte Gestalt hat ihm ein Mann zu geben versucht, der mit Eifer die schwierige Arbeit übernahm; und wir hoffen, daß es ihm gelungen ist.³ Der Vortrag ist abgekürzt, der Stil durchgehends verbessert, der ganze Vortrag bestimmter und gedrängter; das Zweifelhafte oder völlig Unrichtige ist weggelassen oder verbessert; das Fehlende ergänzt, und endlich die Lehre vom guten Vortrage (im letzten Hauptstück) ganz neu bearbeitet hinzugefügt worden.“

Diesen Worten ist zu entnehmen, daß der Bearbeiter mit Mozart offenbar nicht immer einig geht; besonders die für die rationalistische Musikauffassung der vorklassischen Aufklärungszeit typischen Vortragsanweisungen scheinen ihm einer Neuformulierung zu bedürfen. Die „unvollkommene Gestalt seiner Zeit“ mit ihren veralteten Anschauungen soll durch eine zeitgemäße Darstellung ersetzt werden.

Bei allem Aufklärungsgeist zeigt Mozarts Schulwerk besonders in Fragen des Rhythmus einen engen Traditionszusammenhang mit der älteren Musik. Bezeichnend hierfür ist schon äußerlich die Verwendung und Erwähnung der alten Notennamen (Semibrevis, Minima . . . Croma oder Fuselle . . . u. a.) neben den neuen. 1804 bringt dagegen ausschließlich die neuen Bezeichnungen (Ganze, Halbe . . . Achtel . . .).⁴ — Merkwürdig ist in 56 die Verwendung des Ausdruckes „Viertel“ im allgemeinen Sinne von Taktunterteilungswert, der je nachdem Viertel oder Achtel bedeuten kann (vgl. S. 82 u. 84). Der Begriff des „Viertels“ scheint noch nicht eindeutig auf den vierten Teil der Ganzen bezogen. In 04 steht „Viertel“ stets nur für Viertelnote. — An Stelle des modernen, in 04 verwendeten Ausdruckes „Auftakt“ verwendet 56 das Wort „Aufstreich“: dem rein rhythmischen (und zwar betonungsrhythmischen) Begriff der neuen Zeit steht die praktische, gewissermaßen pragmatische Bezeichnungsweise der älteren Zeit gegenüber. Mit diesem, oberflächlich betrachtet, „nur“ terminologischen Unterschied der beiden Fassungen sind wir mitten ins Gebiet der Rhythm us fragen gelangt.

In 56 wird dem „Tact“ eine Vorzugsstellung eingeräumt. Gleich nach der historischen Einleitung und nach der Erläuterung der „alten und neuen musicalischen Buchstaben“ (d. h. Notennamen, Schlüssel) wird vom Takt gehandelt: „Der Tact macht die Melodie; folglich ist er die Seele der Musik . . . Er erhält alle Glieder in ihrer Ordnung.“ (S. 27). Unter Tact versteht Mozart „Zeitmaß“ und „Tactschlag“ im Sinne von „Mensura“, „Tempus“, „Battuta“; dieser „mathematischen“ Einteilung steht die „Bewegung“, d. h. das Tempo gegenüber, welches vor allem aus den Taktzeichen abzuleiten ist.⁵

Weniger zentral und wesentlich unbestimmter wird der Taktbegriff in 04 gefaßt. Die Taktdefinition wird erst nach der Erklärung der Inter-

³ Den Namen des anonymen Bearbeiters konnte ich trotz verschiedener Nachforschungen leider bis jetzt nicht feststellen.

⁴ Abkürzung für Ausgabe 1756: 56
für Ausgabe 1804: 04

⁵ Über Tempofragen siehe weiter unten.

valle, der \sharp und \flat , Durtonleiter, Notenlängen, und nach der Pausenerklärung gebracht. Die Definition selbst vermengt Takt und Tempo: „Die Regelmäßigkeit in der Bewegung, und ein bestimmtes Zeitmaß ist die Seele jeder Musik. Sie giebt der Melodie ihren bestimmten Charakter“ (S. 6). Wesentlich ist dem Bearbeiter von 04 nicht die ordnende, sondern die charakterisierende Funktion von Takt und Tempo. Zugleich wird hier das Tempo zu einer mit dem Takt gleichberechtigten Größe erhoben. Es sei in diesem Zusammenhang an Beethovens Brief an Ignaz von Mosel (Wien, Ende 1817) erinnert, in welchem Beethoven die Trennung von Takt-, Tempo- und Charakterbezeichnung verfißt: nicht Abhängigkeit des Einen vom Andern, sondern selbständiges Nebeneinander (vgl. Anmerkung 9).

Charakteristisch für den Takt-Ordnungsbegriff ist in 56 die Stellung, die der $\frac{3}{4}$ -Takt als „Haupttact, auf welchen sich alle die übrigen beziehen“ (S. 29), beansprucht. Es soll damit wohl eine Art „integer valor“ aufgestellt werden. 04 dagegen räumt keiner Taktart mehr eine Vorzugsstellung ein: „Es giebt mehrere Taktarten, die man alle überhaupt in das gleiche und ungleiche Zeitmaaß abtheilen kann“ (S. 6).

Wichtig für den stilistischen Standort ist die Einstellung der beiden Fassungen zur Betonungsrhythmik. In 04 wird der $\frac{3}{4}$ -Takt folgendermaßen definiert: „Er ist da, wo eine Melodie . . . aus vier gleichen Zeittheilen besteht, die sich empfinden und voneinander unterscheiden lassen und wo man bei dem ersten derselben einen kleinen Nachdruck fühlt . . . und diese vier Theile machen immer einen Takt aus“ (S. 6). Der Takt wird offenbar als betonungsrhythmische und melodische Einheit empfunden. Demgegenüber lesen wir in 56: Es wird „zu mehrerer Deutlichkeit zwischen jedem Tacte eine Linie gezogen“ (S. 35/36). Der Taktstrich besitzt bei L. Mozart offenbar nur ordnende Funktion; von einer taktmelodischen Einheit ist nicht die Rede.⁶ Freilich kennt auch 56 den „guten“ Taktteil oder „nota buona“. Im letzten Hauptstück („Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt“) heißt es: „Meistens fällt der Accent . . . auf die herrschende oder anschlagende Note“ (S. 257). Bedeutsam ist hierbei, daß es sich für Mozart um eine Vortragsregel und nicht um eine im Wesen des Rhythmus begründete Angelegenheit zu handeln scheint. Dies bestätigt die Formulierung der entsprechenden Vortragsregel in 04: „Auf die gute Taktzeit fällt immer ein fühlbarer Nachdruck, der nicht einmal angegeben zu werden braucht, um bemerklich zu werden. Die erste Note im Takt unterscheidet sich von selbst“ (S. 67).⁷ — In diesem Zusammenhang ist nochmals an den terminologischen Unterschied von „Aufstreich“ in 56 und „Auftakt“ in 04 zu erinnern. Im 4. Hauptstück, das von den Stricharten handelt, wird überdies in 04 die Strichart mit „guter“ und „schlechter“ Taktzeit in direkte Beziehung gebracht (vgl. S. 18/19), während 56 an

⁶ Ähnlich schreibt auch Quantz in seinem „Versuch“: „Wenn ein Tact zu Ende ist, pflegt man zwischen die Noten einen Verticalstrich zu setzen“.

⁷ Von mir gesperrt.

dieser Stelle viel allgemeiner vom Wechsel zwischen langen und kurzen Tönen, nicht aber von Taktbetonungen spricht (vgl. S. 70).

Wie schon kurz erwähnt, vertritt die Neubearbeitung auch in bezug auf die Tempofrage eine andere Auffassung als L. Mozart. Dieser leitet das Tempo zunächst aus dem Charakter des Stückes ab (hierzu bedürfte es einer langen Erfahrung!). Doch findet sich in 56 überdies der wichtige folgende Satz: „Diese Gattungen der Tacte sind schon hinlänglich, den natürlichen Unterschied einer langsamen und einer geschwinden Melodie einigermaßen anzuzeigen“ (S. 28). Die Parallele zu Quantz, der genaue Angaben über die Beziehungen von Taktvorzeichnung und Notenwerten zum Tempo bringt, ist offensichtlich. 04 erwähnt diese Beziehung nicht mehr: Das Tempo ist ausschließlich „aus dem Gange und Charakter des Stückes“ (S. 8) sowie aus den Tempüberschriften (= Affektbezeichnungen bei L. Mozart) abzuleiten. Die hier zum Ausdruck kommende Entwicklung wird u. a. durch Gottfried Weber, „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst“ 1817—21 u. 1824, bestätigt, der die Ableitung des Tempos aus den Taktzeichen ausdrücklich als veraltet bezeichnet.⁸

Ohne im einzelnen auf das Verzierungsweisen einzugehen, seien hier im Hinblick auf die musikästhetischen Anschauungen der Zeit einige Unterschiede der Fassungen 56 und 04 betrachtet. L. Mozart widmet den Verzierungen drei Hauptstücke; alles scheint aus einer noch durchaus lebendigen Verzierungspraxis heraus geschrieben zu sein. 04 konzentriert die Verzierungsanleitungen auf 2 Hauptstücke (9. u. 11. Hauptstück zu einem zusammengefaßt); die Darstellung ist trocken; ein schematisches Übernehmen der Mozartschen Angaben. Besonders zurückhaltend ist 04 gegenüber den sog. willkürlichen Verzierungen (d. h. nicht vom Komponisten notierte Verzierungen): „Wo Vorschläge gesetzt werden müssen, ist eigentlich nur dem Componisten zu wissen nöthig; und gute Componisten schreiben die Vorschläge in ihren Arbeiten sorgfältig hin“ (S. 48). Dieser Satz gilt, wie aus anderen Stellen dieses Hauptstückes hervorgeht, auch für die kurzen Vorschläge, von denen es in 56 heißt, daß sie „selten oder gar nicht von den Componisten angezeigt werden“ (S. 205).

Auffallend ist, daß in 04 das dem Triller gewidmete 10. Hauptstück beibehalten und nicht ebenfalls in das 9. Hauptstück einbezogen ist: Der Triller war auch für die Musik um 1800 noch eine überaus wichtige Verzierung. Die Schiedermayrsche Ausgabe (Schott) von 1818 bestätigt dies, indem der Triller dort an erster Stelle der Verzierungen behandelt wird; bezeichnenderweise wird in dieser Kurzfassung der Violinschule der Mordent überhaupt nicht mehr erwähnt. — Aufschlußreich für den Stilwandel sind die beiden Definitionen des Trillers; 56: „Der Triller ist eine ordentliche und angenehme Abwechslung zweener nächster

⁸ Im Gegensatz zu Quantz und L. Mozart scheint das Tempo auch bei C. Ph. E. Bach kaum mehr mit den Taktzeichen zusammenzuhängen: Anzeichen der Wandlung von Rationalismus zu Sturm und Drang!

Töne . . .“ (S. 217); 04: „Der Triller ist eine rasche und regelmäßige Abwechslung zweyer nächster Töne“ (S. 56). Aus Mozarts Definition spricht die Welt der Affekte; dem Bearbeiter von 04 dagegen sind Tempo und metrische Straffheit wichtiger. Damit sind wir in die Nähe musikästhetischer Fragen gelangt, die in einem letzten Abschnitt noch kurz zu besprechen sind.

Ein Vergleich der beiden Fassungen zeigt Wandel und Überwindung des Affektbegriffes. Schon allein die beiden Tabellen „Musikalische Kunstwörter“ (56: S. 48 ff; 04: S. 12 f.) sind in dieser Beziehung aufschlußreich:

Allegro: 56 lustig; 04 hurtig; d. h. 56 Affekt; 04 Tempo.⁹ Piano: 56 still; 04 schwach; d. h. 56 Affekt; 04 Dynamik. Mesto: 56 „betrübt. Dieß Wort erinnert uns, daß wir uns bey Abspiegelung des Stückes in den Affect der Betrübniß setzen sollen . . .“; Mesto: 04 „betrübt, bedeutet den Charakter der Traurigkeit“. D. h. in 56: typischer Realaffekt; in 04: Charakterbezeichnung, psychischer Vorgang, Ausdruck. Ähnlich ist die Wandlung des Begriffes „cantabile“. 56: „... also spielen, daß man mit dem Instrument, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme.“ 04: „Der Vortrag soll singend sein“.

Charakteristisch für L. Mozart und seine Zeit ist das Nachwort zu den „Kunstwörtern“: „... daß alle Bemühung dahin gehet, den Spielenden in denjenigen Affect zu setzen, welcher in dem Stücke selbst herrscht: um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenschaften zu erregen“ (S. 52). Dies Nachwort fehlt in 04 vollständig, da es nicht mehr der neuen Denk- und Fühlweise entspricht. Der Realaffekt hat sich zum seelischen Ausdruck gewandelt.¹⁰

Besonders deutlich tritt dieser Wandel im letzten Hauptstück (Vortragslehre) hervor. Es ist dies der Abschnitt, der, wie schon eingangs erwähnt, vom Bearbeiter völlig umgestaltet worden ist. In 56 finden wir vorwiegend technische Anleitungen: eine Vortragslehre rationalistisch-aufklärerischer Art, ähnlich wie sie auch Quantz gibt. 04 dagegen bietet eine sozusagen „moderne“ Abhandlung über den musikalischen Ausdruck. Es tritt der Schönheitsbegriff an Stelle des Affektbegriffes. Nach L. Mozart soll man nicht nur richtig, sondern vor allem im richtigen Affekt spielen, d. h. so, „daß man selbst davon gerührt werde“ (S. 255/56); nach dem Bearbeiter 04 dagegen soll man (abgesehen vom reinen und genauen Spiel) in erster Linie auf Schönheit und Aus-

⁹ Vgl. hierzu den auf S. 189 erwähnten Brief Beethovens an I. v. Mosel: „Was kann widersinniger sein als Allegro, welches ein für allemal lustig heißt, und wie weit entfernt sind wir oft von dem Begriffe dieses Zeitmaßes, so daß das Stück selbst das Gegenteil der Bezeichnung sagt.“

¹⁰ Man vergleiche ferner die einleitenden Worte zum 7. Hauptstück „Von der Veränderung des Bogenstrichs“. 56: „... daß der Bogenstrich die Noten belebe; daß er bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte . . . Melodie hervorbringe, . . . und folglich ein Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affecten bey den Zuhörern zu erregen in Stand gesetzt werden.“ (S. 122). — 04: „Die Kunst des guten Violinisten besteht hauptsächlich im geschickten Gebrauch des Bogens, durch welchen er mit mannigfaltigen Strichen abzuwechseln weiß . . . diese geschickte . . . Abwechslungen des Strichs geben den Noten Leben und Ausdruck; durch sie wird der Charakter des Stücks am besten dargestellt.“ (S. 32).

druck des Vortrages achten: Der wahre Effekt „beruht auf der Schönheit des Vortrags und auf dem Ausdruck in demselben“ (S. 63).

Dem „Ausdruck“ ist in 04 ein ganzer Unterabschnitt gewidmet (S. 65 ff.). Unter „Ausdruck“ versteht der Bearbeiter „das, was die innere Empfindung ausspricht“ (S. 65); auch hier also wieder der Wandel vom typischen Affekt zum subjektiveren Empfindungsbegriff. Freilich bringt auch 04 noch den Affekt-Begriff. Bezeichnenderweise aber wird dieser dem Empfindungsbegriff untergeordnet: „Die Musik vermag durch die raschere oder langsamere Bewegung . . . dem Gefühl . . . zu folgen“ (S. 66). An Stelle des realen, darstellenden Affektes ist das Gefühl getreten, das dem Werkinhalt zu folgen versuchen muß, diesen Inhalt aber nicht realiter darstellen kann. Damit ist der Schritt getan, der nach der wienerklassischen Synthese vorklassischer Elemente (in gewissem Sinne eine Gleichgewichtslage!) zum subjektiven Erlebnis des 19. Jahrhunderts geführt hat.

Zum Schluß seien als Bestätigung dieses Stilwandels die wesentlichsten Schlußsätze der beiden Fassungen von Mozarts Violinschule zitiert.

56: „Alles was ich nun in diesem letzten Hauptstücke niedergeschrieben habe, betrifft eigentlich das richtige Notenlesen, und überhaupts den reinen und vernünftigen Vortrag eines gut gesetzten musikalischen Stückes. Und alle meine Bemühung . . . ziehet dahin: die Anfänger . . . zur Erkenntniß und Empfindung eines guten musikalischen Gesckmackes vorzubereiten.“ (S. 264). 04: „Dies sey genug, um den Lehrling mit einigen der wesentlichsten Hilfsmittel des Ausdrucks bekannt zu machen. Wie und wo er sie gebrauchen soll, wird ihm beim Fortgange seiner Bildung sein eigenes Gefühl lehren.“ (S. 68).¹¹

DIE EINFÜHRUNG DER HARFE IN DAS ROMANTISCHE ORCHESTER

VON HANS JOACHIM ZINGEL

Die Harfe nimmt im Orchester eine Sonderstellung ein. Zwar hat sie viel von ihrem ursprünglichen Nimbus verloren, seit sie in Operettenmusiken und Tanzschlagern gleichsam prostituiert worden ist, aber der Glanz ihrer Erscheinung und die Seltenheit ihrer Verwendung heben sie noch immer aus dem übrigen Instrumentarium heraus. Historisch ist beides, das Äußere wie das nicht Alltägliche, begründet: Ihre Schmuckform dankt die Harfe ihrer Beliebtheit als modisches Attribut der Frauen im Pariser Salon des 18. Jahrhunderts, während die musikalische Ausnahmestellung vornehmlich dadurch begründet ist, daß die Harfe unter ganz besonderen Voraussetzungen als obligates Orchesterinstrument erschlossen worden ist. Diesen nachzugehen, ist der Zweck dieser Dar-

¹¹ Von mir gesperrt.

stellung, die bei einzelnen Beispielen aus dem 18. Jahrhundert ihren Ausgang nimmt und über französische, italienische und deutsche Partituren bis zu den Werken romantischer Meister fortschreitet.

Harfen im Orchester hat es schon frühzeitig gegeben, auch in den ältesten Instrumentalgruppen des europäischen Mittelalters sind sie häufig vertreten gewesen, nur wissen wir nicht genau, was auf ihnen gespielt worden ist. Die Barockmusiker stellen die Harfe neben die anderen akkordfähigen Fundamentinstrumente, und erst zum Ende des 18. Jahrhunderts „wird nicht mehr viel danach gefragt“. Obligat freilich ist unser Instrument selbst zu einer Zeit, in der man es im Solo, im Ensemble und zur Gesangsbegleitung geschätzt hat, noch eine Seltenheit, und nur ausnahmsweise ertönt darum Harfenklang im vorklassischen Orchester. Aber so wenige ihrer sind, eines haben fast alle diese frühen Beispiele gemeinsam, und das eben scheint uns so wichtig: Schon sie tragen deutlich die grundlegenden und lange Zeit hindurch wirkenden Elemente zur Schau, die der Verwendung der Harfe im Orchester von vornherein ihren besonderen Sinn gegeben haben.

Bezeichnenderweise sind es nun in erster Linie außermusikalische Gesichtspunkte, die bestimmend mitgesprochen haben. Es ist ein Leichtes, aus poetischen und bildnerischen Vorlagen, an Hand von Zitaten und Bildmaterial sowie auf Grund soziologischer Einzelheiten und modischer Lebensformen aus der Zeit um 1800 jene Grundlagen aufzuzeigen, auf denen die Wertung der Harfe in der Ästhetik unserer Ahnen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein aufbaut. Und unschwer fügen sich diese Feststellungen in den Rahmen, den die frühen Instrumentationslehren der Zeit, voran G. Kastner, *Traité général d'instrumentation*, Paris 1837, und H. Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1844, abstecken. Nichts freilich belegt die praktische Verwirklichung solcher Auffassungen vom Wesen der Harfe und ihren Verwendungsmöglichkeiten eindrucksvoller als eine Betrachtung eben der Partituren, in denen unser Instrument als obligates Klangmittel und sinnvoller Ausdrucksfaktor vorkommt. Wie von selbst schälen sich aus der Reihe der Funde und ihrem Vergleich Richtsätze heraus, deren Gültigkeit noch Männer wie Berlioz, Liszt und Wagner anerkannt haben; ihre Kompositionen bezeugen es eindeutig. Und da diese Meister wieder beispielhaft gewirkt haben, behielt der einmal festgelegte Rahmen auf Jahrzehnte seine Geltung. Wir können daher mit Recht von einer Epoche ganz bewußter, sinnbildlich und sinnfällig illustrierender Harfenverwendung sprechen.

Von jeher gilt die Harfe als uraltes, in Sage und Mythe verklärtes Instrument, das Götter und Dämonen, Dichter und Helden sich erkoren haben, und daraus ergeben sich Richtlinien für den Einsatz. Anstelle der Leier in der Hand des Orpheus oder des Phoebus-Apollo tritt die Harfe ferner besonders in antiken Stoffen auf und wird entsprechend musikalisch ausgewertet. Als Begleitinstrument des biblischen Sängerkönigs David, des Beschützers der *musica sacra*, erhält sie endlich ihre

religiöse Weihe und wird wohl selbst Symbol der Tonkunst überhaupt. Einmal zu Höherem bestimmt, vermag ihr Klang dann gut überirdische Wesen zu charakterisieren; zu Harfentönen tanzen und singen die Chöre der Engel, Geister, Genien und Feen. Kunder des Göttlichen und Übersinnlichen, Priester und Dichter, greifen zur Harfe, der „Sänger“ des Mittelalters, mag er nun vom antik-heidnischen oder vom biblisch-christlichen Ahn sein hehres Amt herleiten, schlägt die Harfe, und es bleibt in diesem Falle unwesentlich, was die wissenschaftliche Instrumentenkunde im einzelnen unter diesen alten sogenannten „Harfen“ versteht. Noch die wandernden Musikanten und Rhapsoden der Romantik, die unsere Dichter und Bildkünstler mit liebevollen Zügen so oft sinnig ausgestattet haben, ziehen mit ihrem Harfenspiel durch die Lande. Frauen und Mädchen einer empfindsamen Zeit wählten sich das poetische Instrument, um auf ihm ihre schwärmerischen Lieder und zarten Tändeleien zu begleiten. So ergab sich frühzeitig für den Einsatz der Harfe ein scharf umgrenzter Bezirk¹, und zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheint das Instrument bereits als bewußt eingesetzte und darum sehr bestimmt charakterisierende Farbe².

Nicht früher als gegen Ende des romantischen Jahrhunderts tritt eine Lockerung in der strengen Begrenzung ein. Die späten Romantiker, die Neudeutschen und zuletzt die Impressionisten sind es gewesen, die den Rahmen für den Einsatz des früher so exzeptionellen Klanges mehr und mehr erweitert und die Harfenstimmen allmählich so verallgemeinert haben, daß sich die Partituren der modernen Jazzsymphoniker fast bruchlos anschließen lassen. Dieser Entwicklung setzt erst die jüngste Konzert- und Opernmusik ein Ende; denn jetzt muß die Harfe als Orchesterinstrument wieder mehr zurücktreten, weil im Zeichen einer durchgreifenden Veränderung des Klangideals alle Elemente der Verschmelzung im romantischen Sinne beiseitegeschoben werden. Unsere Harfe aber ist und bleibt nun einmal ein ausgesprochen romantisches Klangmittel, dessen vornehmlich akkordische Spielart im Verein mit dem verschwommenen Nachhall gezupfter Saiten besser harmonisch fundierter als linearer Diktion entspricht. Das bestätigt auch die historische Rückschau in jedem Falle: Akkordische Funktion in der Generalbaßepoche, Modeinstrument des galanten Stils, Entdeckung als Orchesterglied durch die frühe Romantik und endlich Idealinstrument des Impressionismus sowie glitzernder Schmuck der Spätromantik.

Bestimmte Spielarten, technische und klangliche Eigenheiten entwickeln sich bei jedem Tonwerkzeug früh und prägen von Anfang an Ziel und Grenzen seiner Verwendung. So auch bei der Harfe, nur sind gerade in ihrer Geschichte selbständige Momente von außen herangetragen

¹ Vgl. mein „Harfe und Harfenspiel“, S. 127 ff., 136 f. und S. 157 ff. (frühe Beispiele obligater Harfenverwendung).

² Auch E. Th. A. Hoffmann ging mit ganz bestimmten Erwartungen an das Instrument heran, als er sein „Harfenquintett“ schrieb; vgl. das Vorwort G. Beckings zur Neuausgabe bei Kistner & Siegel, Leipzig.

worden, die im Verein mit den materiellen Gegebenheiten nicht unwesentlich den Weg des Instruments bestimmt haben. Beides, Klang und Spielweise auf der einen, Nimbus und Dekor auf der anderen, ließ dann die Harfe zu jener besonderen Stellung gelangen, die bereits ihrem ersten Auftreten im romantischen Orchester das eigentümliche Gepräge gab³.

Wir beginnen mit jenen Partien, die die „Leier des Orpheus“ wiedergeben sollen. Der Orpheus-Stoff ist ja schon seit Monteverdis „Orfeo“ ständig mit der Geschichte des Harfenspiels verbunden gewesen⁴. Ein zweites, ebenso berühmtes Zeugnis der Behandlung dieses Themas, Glucks Oper vom Jahre 1762, stehe hier am Anfang unserer Reihe. In der Unterweltszene geben klangvolle Akkordbrechungen dem eindringlichen Wechsel der beiden Klanggruppen (der Chor der Furien mit Streichern und Bläsern im ersten Orchester, Orpheus mit Harfe und Streichinstrumenten im zweiten) eine besondere Färbung⁵. Ferdinando Bertoni (1725—1813), der seine gleichnamige Oper gänzlich nach Glucks Vorbild angelegt hat, führt in derselben Szene eine Harfe ein⁶. Auch Joh. Gottlieb Naumann in seiner 1787 zu Kiel im Klavierauszug veröffentlichten Oper und Joseph Haydn in seinem 1793/94 zu London begonnenen Werk gleichen Titels fordern den Harfenklang für die Wiedergabe des Saitenspiels des griechischen Sängers, Haydn freilich nur in einem kurzen Sätzchen im Rezitativ vor der Arie Nr. 7, in dem die Harfe, von pizz.-Streichern gestützt, konzertiert⁷, Naumann dagegen in einer größeren Partie, in der die Harfe solistische und begleitende Aufgaben erhält (1. Akt, Szene 3: Larghetto und 2. Akt: Furienszene). Interessant ist hier der Vergleich mit Glucks Harfensatz: während bei ihm die Harfenstimme durchweg untermalend gehalten ist (wie bei Bertoni) und in ihrer starren Gleichförmigkeit die Unerbittlichkeit des Gesanges noch hebt, dabei selbst etwas Monumentales bekommt, mutet der Satz in Naumanns Komposition wie aus einem koketten Virtuosenstück entnommen an⁸. In Franz Liszts „Orpheus“ aus dem Jahre 1854 klingt dann viel später dieselbe instrumentale Charakteristik in einer rauschenden Partie für zwei Harfen an. Und

³ Vgl. zur Ergänzung die Ausführungen bei O. Schreiber, Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850, Berlin 1938, S. 141 f. und 201 f.

⁴ Vgl. mein „Harfe und Harfenspiel“, S. 124 f.

⁵ Daß im Anschluß an die Notierungsweise der Originalpartitur in modernen Harfenstimmen auch nur ein System für die rechte Hand ohne Baß gedruckt wird, halte ich für falsch. Die alte Schreibart ist sicher als Vereinfachung, Zeit- und Platzersparnis anzusehen. Auch ist die Harfe in neuerer Zeit stets zweihändig gespielt worden, der Part der linken Hand ist folglich sinngemäß aus dem Baß hinzuzufügen. Vgl. dazu die entsprechenden Ausführungen in H. D. Bruger, Glucks dramatische Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen, handschr. Dissert., Heidelberg 1921, S. 203 ff.

⁶ Die 1783 gedruckte Partitur in der Landesbibliothek Darmstadt.

⁷ Kopie der Partitur in der Musikbibliothek Peters zu Leipzig.

⁸ Klavierauszug in der Stadtbibliothek Lübeck. — Von Naumann sind noch erschienen: „6 neue Lieder mit Begl. d. Pffe oder d. Harffe“ in Berlin und „6 Ital. Arietts with an acc. for a Harp or Pffe“ in London.

bezeichnend für die Gewöhnung der Zeit um 1800 ist die Tatsache, daß die fehlende Harfe in Fr. August K a n n e s Werk gleichen Inhalts anläßlich einer Wiener Aufführung im Jahre 1807 in der Presse ausdrücklich, und zwar tadelnd, vermerkt wird⁹.

„Phoebus' goldne Leier“ wird in Peter W i n t e r s viel aufgeführter, nach Dryden gearbeiteter Kantate „Die Macht der Töne“ mit Harfenklängen wiedergegeben¹⁰. Im Rezitativ Nr. 3 glänzt der Harfenspieler zunächst in einer Kadenz, ein von Hörnern begleiteter Harfensatz schließt sich an. Die Gesangspartie kündigt indessen vom Sänger, der „berauschend“ in die Saiten „der liederreichen Harfe“ greift. Der darauffolgende Chor wird vom ganzen Orchester getragen und von rauschenden Harfenfiguren umrankt. Ein „Pas d'Apollon pour Vestris“ mit Harfenvariationen kommt schon in E. M. G r é t r y s „Anacréon chez Polycrate“ vor¹¹; im gleichen Werk wird auch Anakreons Lyraspiel entsprechend instrumentiert¹². Grétrys Harfensatz ist sehr mannigfach figuriert und klangvoll. Die Wirkung der Musik auf die ersten Menschen vollends gab B e e t h o v e n Gelegenheit, in Nr. 5 seiner Ballettmusik „Die Geschöpfe des Prometheus“ (1801) ein wunderbar poetisches Klangbild zu malen, an dem neben dem Solovioloncello im wechsellvoll instrumentierten Orchester auch die Harfe beträchtlichen Anteil hat. Diese Partitur, zu einer Zeit geschrieben, als am Wiener Hof eine hervorragende Harfenvirtuosin wirkte, hat als einziges Beispiel in des Meisters Orchester besondere Bedeutung¹³.

David, der Harfe spielende Sänger und König des Alten Testaments, wird in Bernhard K l e i n s Oratorium „David“, das 1830 in Halle aufgeführt wurde und eines der wertvollsten Zeugnisse aus der Oratorienkomposition jener Zeit ist, durch eine charakteristische Instrumentation „fast sichtbar“ gezeichnet: ein festlicher Chor zum Einzug des stolzen und siegesbewußten Königs erklingt mit vier Hörnern, zwei Fagotten und Harfe¹⁴. Der jugendliche David dagegen, der mit Gesang und Spiel Sauls Traurigkeit verscheucht, ist in J. v. S e y f r i e d s dreiaktigem Melodram „Saul, König in Israel“ musikalisch gestaltet. Saul verfällt in Traurigkeit, Michal sendet einen Mann der Leibwache hinaus, so heißt es dort zu Beginn des 3. Aufzuges, während ein gehaltenes Orchesterstück (*mesto e pensoso*) ertönt. Ein junges Mädchen bringt dann eine goldene Harfe, zwei Jünglinge mit Flöten folgen, Michal reicht David das Instrument, und dieser beginnt nun zu präludivieren. Zwei Flöten und „Arpa auf der Bühne“ geben, unterbrochen durch die Rezitation, den Klang von Davids heilsamem Spiel wieder. Saul erholt sich bald bei solchen Klängen, froh und siegessicher geht er seinem

⁹ Nach dem Bericht in der Allg. musikal. Ztg., Leipzig 1807, S. 138 f.

¹⁰ Partitur bei Breitkopf in Leipzig gedruckt.

¹¹ Ges. Ausg. Bd. VIII. *Morceaux inédits*, S. 86 ff.

¹² Ges. Ausg. Bd. VII. (3. Akt, Szene 3).

¹³ Vgl. *AfMf* II (1937), S. 458.

¹⁴ Vgl. C. K o c h, B. Klein, Phil. Dissert., Rostock 1902, S. 70 ff. Die Partitur ist bei Hofmeister in Leipzig gedruckt.

unter Marschrhythmen heranziehenden Heere entgegen. Mit einfacher Figuration und vollen Akkordgriffen stützt die Harfe das Melodieren des Flötenduos¹⁵.

In solchen Beispielen ist die magische Kraft des Harfenklanges versinnbildlicht. Dieselbe Kraft läßt das Instrument auch wert erscheinen, den „Chor der seeligen Geister“ in Seyfrieds biblischem Drama „Noah“ zu begleiten¹⁶ und dem Schlußgesang in Goethes „Faust I“ in der Vertonung durch Karl Eberwein, den Hauskapellmeister des Dichters, Farbe zu geben¹⁷. Die Apotheose in Hector Berlioz' „Damnation de Faust“ (1846) baut sich ebenfalls auf durcheinanderwogenden Arpeggien zweier Harfen auf, und auch in Robert Schumanns „Faustszenen“ (1844 bis 1850), in Fr. Liszts „Faustsymphonie“ (1855) mit dem Chorus mysticus und in Ch. Gounods „Margarethe“ (1859) ist der Harfenklang an entsprechender Stelle im Sinne wehevoller Verklärung eingesetzt. Er dient den gleichen Zwecken in Aubers „Le domino noir“ (1837), Gebetsszene Nr. 13: „Choeur des religieux“, und in Berlioz' „Benvenuto Cellini“ (1838), feierliche Szene und Sextett Nr. 14. Selbst zum mystischen As-dur-Harfenklang am Schluß von Richard Wagners Bühnenweihfestspiel lassen sich von hier aus die Fäden spinnen. Natürlich läßt sich auch Meyerbeer entsprechende Klangwirkungen in den pompösen Apotheosen seiner Opern nicht entgehen, so in der Schlußszene des „Robert“ (1831) mit den „divins concerts“, in denen Menschenstimmen, Orchester, Orgel und zwei Harfen tönen.

Doch nicht nur wehevollen Stimmungen leiht die Harfe ihre Farbe, schon früh ist sie im Sinne erhabener Wirkungen überhaupt und in kultischen Szenen schlechthin eingesetzt worden. Simon Mayr, der kühne Neuerer auf dem Gebiete der Orchestrierung, in dessen Partituren wir so manche reizvolle Harfenpartie finden, nutzte das Instrument bewußt in dieser Richtung aus¹⁸. In seinen „Misteri Eleusini“ (1802), einem seiner Hauptwerke, und in einer Oper aus seiner römischen Zeit, „I Cherusci“ (1808), ertönt die Harfe in einer Tempelszene. Zwei Harfen gar und teilweise recht solistisch behandelt führt Spontini in die Partitur seiner „Vestale“ (1807) für das prächtige Schlußbild mit Chor und Ballett der Priester und Priesterinnen ein. Auf rauschenden Akkordbrechungen schwingt sich der Jubelgesang, der die Wiedervereinigung des glücklichen Paares fordert, empor. Eine ähnliche Stimmung gebot wohl auch in der „Olympia“ (1819) die Einsetzung der Harfe („Marche religieuse et choeur“ im 1. und 3. Akt). Viel später hat dann G. Verdi in seiner „Aida“, noch durch historisches Wissen um das altägyptische Instrumentarium gestützt, für die Tempelszene und den Gesang der Skla-

¹⁵ Partitur Ms. Landesbibliothek Darmstadt.

¹⁶ Nach dem Bericht in der Allg. musikal. Ztg., Leipzig 1819, S. 827.

¹⁷ Nach W. Bode, Die Tonkunst in Goethes Leben, Berlin 1912, Bd. II, S. 300 ff., mit Noten.

¹⁸ Vgl. dazu L. Schiedermairs zweibändige Monographie über S. Mayr (1907/10), insbesondere Bd. I, S. 206 ff., und II, S. 52 ff.

vinnen vor Amneris wunderbare Klangbilder mit solistischer Harfe geschrieben.

Vom Religiösen und Übersinnlichen ist der Schritt nicht groß zum Zaubenhaften. In Franz Schuberts „Zauberharfe“ (1820) steht das Instrument, wie schon der Titel verrät, im Mittelpunkt des Geschehens. Der Komponist hat sich anscheinend eingehend mit den Spiel- und Klangmöglichkeiten befaßt, jedenfalls schreibt er, der sonst nicht mit diesem Instrument umzugehen gewohnt ist, hier eine sehr dankbare Partie, die teilweise sogar zwei Spieler erfordert. Alle vom Text gebotenen Anlässe, die Harfe hervortreten zu lassen, sind ausgenutzt, Harfentöne verschiedener Klangfarbe sind eingesetzt, solistische Kadenzen und flimmernde Akkordbrechungen, einstimmende Überleitungen und schließlich volltönende Begleitungen in lebhafter oder ruhiger Bewegung wie in jenem schönen, echt romantischen Stück, dem *Larghetto* in Nr. 3, in dem sich zur melodieführenden Soloklarinette die Harfe gesellt, während das Streichorchester die Harmonie vervollständigt. Auch sei der „Chor der Genien“ (Nr. 9) hier besonders hervorgehoben, den zwei Harfen umspielen. Spohr führt in seinem „Pietro von Abano“ (1828) die Harfe für die Geisterbeschwörung ein. Phantastisch ist auch die Szenerie im 3. Akt von Aubers Märchenoper „Le cheval de bronze“ (1835): die Handlung spielt auf dem Planeten Venus, ein Sirenenchor singt über rauschenden Tonwogen. Zauberes Kolorit bringt ferner die Harfe, wie sie Berlioz im „Sylphentanz“ („Damnation de Faust“, 1846) einzusetzen weiß. Und endlich mögen kurze Hinweise von hier zum Rosenwunder in Liszts „Hl. Elisabeth“, zur Blumenmädchenszene in Wagners „Parsifal“ und zum Elfenpuk in Verdis „Falstaff“ hinleiten. Phantastisch ist der Auftritt der „Weißen Dame“ in der gleichnamigen Oper von Boieldieu (1825), nach Georgs Kavatine im 2. Akt wird ihr Erscheinen mit einigen zauberischen Läufen in der Harfe stimmungsvoll vorbereitet. „Holder Töne Zaubermacht“ sucht Arindal, die Leier spielend, in Wagners „Die Feen“ (1833) zu beschwören; eine Harfe allein stützt seinen Gesang. Und die im Zauberschlaf gefangene Brünhilde im „Ring des Nibelungen“ erwacht unter kräftig aufstrebenden Harfenakkorden.

Weißgekleidete, mit Blumen geschmückte Mädchen singen und tanzen in der schon erwähnten Szene aus Simon Mayrs „Misteri Eleusini“; der „glänzenden Instrumentation“ dieses lieblichen Bildes dienen Arpeggien und Melodieverdopplungen der Harfe¹⁹. Ihr Klang trägt auch den „Gesang der jungen Mädchen von Memphis“ in E. H. Méhuls „Joseph“ (1807); Jakob und seine Söhne werden festlich bewirtet, Harfenmädchen singen das Lob ihres Gottes. „Les jeunes filles des Héros“ singen in J. Fr. Lesueurs Bardenoper vom Jahre 1804 gleichfalls zur Harfe, und Grétrys schreibt als „Danse des femmes“ ein ganz originelles Tonstück, nämlich ein Solo für drei Harfen. Kunstvoll und mannigfach wechselnd

¹⁹ Schiedermaier, a. a. O., I, S. 206 ff.

verschlingen sich die drei Parte, in rauschendem Zusammenhall tönen die Instrumente ineinander²⁰. In Wagners „Rienzi“ (1842) erscheinen in der großen Pantomime harfespielende Frauen, ihren Auftritt begleitet die Harfe im Orchester.

Dekorativ wie ihr Äußeres empfand man auch den Klang der Harfe. Zu Schlußbildern, die Auge und Ohr einen gleich prächtigen Eindruck vermitteln sollen, und nicht nur solchen religiösen Charakters, stimmt darum vornehmlich eine Harfenpartie. Wie es Spontini in seinen Apoteosen tut, so baut G. Rossini im „Tell“ (1829) auf rauschenden Harfentriolen den Freiheitsgesang der Schweizer auf. In ähnlich prachtheigernder Weise weiß Meyerbeer die Harfe einzusetzen („Vision“ im 5. Akt der „Hugenotten“ [1836], „Hymne triomphale“ im 3. Akt „Prophète“ [1849]). Tanz und Ballettszenen entbehren die prächtige Färbung durch Harfentöne selten. Schon Grétry nahm sie für die Partitur des Balletts seiner „Caravane“ (2. Akt, Szene 6) in Anspruch; im „Danse générale“ ist die Harfe figurativ und melodisch beteiligt²¹. Spontini haben wir bereits genannt. Nach ihm wäre an Berlioz zu denken; in allen Farben sprühen und schillern soll der zweite Satz seiner „Symphonie fantastique“ (1830); zwei teilweise durchaus solistisch geführte Harfen erhöhen mit rauschenden Arpeggien und perlenden Figureationen den festlichen Glanz dieser Vision. Und „mehrere Harfen“, so ausdrücklich verlangt, sollen im „Carnaval“ (im Finale des 1. Aufzuges) seiner Oper „Benvenuto Cellini“ mitwirken; „deux harpes seules“ beginnen in der Pantomime bei der „Ariette d'Arléquin“ (Larghetto, D-dur), Englisch-Horn tritt hinzu, Chor und Tutti-Orchester schließen sich nacheinander an. Mit einem Maskenfest beginnt auch Aubers „Domino noir“ (1837); mit dem Orchester vor der Szene wechselt ein Instrumentalkörper auf der Bühne ab, in dem eine Harfe spielt. Den „Contre Danse“ trägt sie sogar solistisch vor. Von hier ist es nicht weit zu Meyerbeers „Robert“, 4. Akt „Choeur des femmes dansé“, „Hugenotten“, 2. Akt „Choeur des baigneuses“ sowie Wagners „Lohengrin“, 3. Akt Brautchor. Die festliche Tönung erzielen beide Komponisten vornehmlich durch gut hörbare Harfenarpeggien.

Wir deuteten bereits an, daß der „Sänger mit der Harfe“ oft eine musikalische und zwar bestimmte instrumentale Ausgestaltung gefunden habe. Besonders häufig ist in dem von uns zu betrachtenden Zeitraum die „Harfe der Barden“ lebendig geworden. Seit Macpherson seine später als Fälschung erkannte Poesie Ossians der europäischen Kulturwelt dargeboten hatte, sind Dichtung und Musik immer wieder durch diesen nordischen Stoff angeregt worden. Lesueurs „Ossian ou les Bardes“ aus dem Jahre 1804 ist wohl eines der glänzendsten Beispiele der Behandlung jenes Stoffes in der Opernmusik, das zugleich für uns bedeutungsvoll ist, weil in ihm die Harfe als Instrument der Barden eine

²⁰ Ges. Ausg. Bd. XIII, S. 76 ff.

²¹ Ges. Ausg. Bd. XXII, S. 199 ff.

führende Rolle spielt und stark besetzt sein soll. Was nur irgend an Textthinweisen Handhaben bietet, ist von Lesueur zum Anlaß genommen worden, und zahlreichen Sätzen dieser sehr farbenreich und mit großem Aufwand erstellten Partitur verleiht der volle Harfenklang (die Instrumente werden chorisch geteilt) ein eigentümlich romantisches Kolorit. Gleichen Zielen geht Méhul in seiner einaktigen, derselben Ossian-Begeisterung entsprungene Oper „Uthal“ (1806) nach, in der von den Klängen der Ouvertüre an die Harfe als Instrument der keltischen Sänger hervortritt. Als dritter Franzose in diesem Bunde wäre dann noch C a t e l mit seinem „Wallace ou le ménestrel écossais“ (1817) zu nennen. Aber schon 1780 verwendete Fr. Wilhelm R u s t die Harfe in seinem Melodrama „Colma“ (nach Ossian), ihm folgt 1801 S. M a y r mit seiner „Ginevra di Scozia“, in der die Harfenbegleitung zu Ariodants Gebet im 2. Aufzug gewiß durch das Milieu der Handlung bedingt ist. Als ausgesprochenes Bardeninstrument tritt die Harfe ferner in Mayrs schon einmal angeführter Oper „I Cherusci“ (1808) und vor allem in dem seiner letzten Schaffensperiode angehörenden Werk „Alfredo il grande“ (1820) auf; die darin vorkommende Bardenszene, die von den Zeitgenossen als meisterlicher Wurf besonders gerühmt worden ist, ist mit weiser Auswahl der Instrumente sehr reizvoll instrumentiert²². Die schottisch-romantische Färbung ist auch in Boieldieus „La dame blanche“ (nach einem Roman von W. Scott, 1825) bewußt charakterisiert, die Harfe fehlt nicht in der Ballade der Jenny (1. Akt, Nr. 3) und bei der Chorstelle: „Stimmt an, ihr Sänger“ (3. Akt, Nr. 12)²³.

Von Druiden und Barden gelangen wir zu Troubadours und Minnesängern. Von S c h u b e r t s „Zauberharfe“ war schon einmal die Rede. Als Instrument der Sänger hat die Harfe gleich in Nr. 1: „Chor der Troubadours“ die charakteristische Einstimmung zu geben; auf Harfentriolen baut sich die Einleitung des ersten Bildes auf, und Harfenklang begleitet den Gesang („Harfentöne laßt erklingen, frohe Lieder laßt uns singen!“). Der „Chor der Troubadours und Ritter“ (Nr. 2) ist entsprechend instrumentiert. Ein Troubadourlied veranlaßt auch Fr. M o r l a c c h i zur Einführung der Harfe in seiner „Prinzessin von Navarra“ (1820)²⁴. In V e r d i s „Trovatore“ (1853) tritt das Instrument im gleichen Sinne solistisch zum Orchester hinzu. Die großartigste und zugleich dramatisch wirksamste Formung aber erhielt die Wiedergabe des Saitenspiels der mittelalterlichen Sänger durch die umfangreiche Harfenpartie, die Richard W a g n e r im „Tannhäuser“ (1845) schrieb. Der „blinde Harfner“, wie er aus Goethes „Wilhelm Meister“ in A. T h o m a s' „Mignon“ hinüberkam und dort in einem solistischen, kadenzenreichen Part der Harfe musikalisches Leben gewann, gab bereits in einem Singspiel des Berliner Musikdirektors G. A. S c h n e i d e r (1771—1839), dem „Stralauer Fisch-

²² Vgl. Schiedermaier, a. a. O., I, S. 193 ff., II, S. 52 ff. und 172 ff.

²³ In der Regiebemerkung ist von den Harfen der Sänger bei diesem „Nationalgesang“ ausdrücklich die Rede.

²⁴ Nach dem Bericht der Allg. musikal. Ztg., Leipzig 1820, S. 826 ff.

zug“, eine Figur ab; im 2. Aufzug erzählt der Blinde zur Harfenbegleitung sein Lebensschicksal²⁵. Auch Robert Schumann instrumentiert „Des Sängers Fluch“ (1852) mit Harfe.

Anschließend ist noch eine Reihe von Partiturstellen zu besprechen, in denen die Harfe nur das eine Mal im Gesamtablauf erscheint. Bei diesen als Ballade, Romanze, Ariette, Couplet, Gebet bezeichneten Nummern wird sich für die Hinzuziehung dieses Instruments zwar auch hier und da eine Beziehung zu den oben gezeichneten Gruppen nachweisen lassen, in den meisten Fällen ist jedoch die seltene und darum besonders wirksame und reizvolle Klangfarbe als solche bedeutsam und zur Herausarbeitung einzelner Bilder verwandt. Durch die absonderliche Tönung gewisser Gesangsstücke mit auffallendem Instrumentenklang sollen im Ablauf der Szenen Höhepunkte unterstrichen, lyrische Ruhepunkte zwischen bewegten Ereignissen und vor großen Entscheidungen vertieft werden²⁶. Als religiös geweihtes Instrument darf die Harfe vor allem Gebete untermalen. So gibt ihr Simon Mayr in Temistos Gebet in den „Misteri Eleusini“ (Finale des 1. Aktes), in Coras Gebet in „Alonso e Cora“ (1. Akt) und in Ariodants Gebet in „Ginevra di Scozia“ (2. Akt) zu tun; für die letztgenannte Oper hatten wir oben bereits einen zweiten Grund, die Harfe einzuführen, angegeben. Es folgen die Gebete in Marschners „Der Templer und die Jüdin“ (1829), Franz Lachners „Catarina Cornaro“ (1841) und „Benvenuto Cellini“ (1849) sowie Wagners „Rienzi“ (1842). In dieselbe Sphäre gehört ferner die Arie der Maria in Spohrs Oratorium „Des Heilands letzte Stunden“ (1835); eine Gruppe von vier Soloinstrumenten, Harfe, Horn, Violine und Violoncello, tritt neben dem Streichorchester hervor. Spohr war bekanntlich in erster Ehe mit einer Harfenvirtuosin verbunden und hat im gemeinsamen Musizieren mit ihr die Harfe kennengelernt; mehrere Kompositionen für das Instrument seiner Gattin zeugen davon.

Andere Beispiele einmaliger Harfenverwendung stehen im Zeichen bewußter Stimmungsmalerei. Gluck führt nach seinem „Orfeo“ die Harfe ein zweites Mal in seiner Oper „Paride ed Elena“ 1770 ein: das große Liebeslied des Paris im 2. Akt wird von einer lebhaft figurierenden Harfe und dem Streichorchester (zumeist pizz.) begleitet. Auch die Liebeszene in Ferdinando Paërs „Achille“²⁷ erhält durch die hervortretende Harfenpartie ihr eigentümliches Gepräge; Oboe und Harfe konzertieren, letztere ergeht sich in Akkordbrechungen, Skalen und virtuososen Verzierungen, die hohe technische Ansprüche an den Ausführenden stellen, während das übrige Orchester zart untermalt, die Streicher wiederum meist pizzicato. Diese Wirkung ist in der älteren Opernmusik häufig zur Unterstreichung des lieblichen, idyllischen Charakters einer

²⁵ Partitur Ms. in der Staatsbibliothek Berlin.

²⁶ Über Pregariera, Cavatina und Romanze in der romantischen Oper vgl. S. Goslich, Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper, Diss. Berlin 1937.

²⁷ Partitur Ms. in der Landesbibliothek Dresden.

Szene ausgewertet worden²⁸, und die hinzukommende Harfe wird den Eindruck der weichen Stimmung nur noch verstärkt haben. Mit gedämpften Streichinstrumenten paart sich die Harfe sehr klagschön in der Instrumentation der Romanze der Ida in dem fünftaktigen Schauspiel „Hermann von Unna“ von Skjoelderbrand, zu dem Abbé Vogler die Musik schrieb (1800)²⁹; der zweite Vers steigert sich bei aller verhaltenen Innigkeit durch die satten Akkordbrechungen der Harfe (in Sechzehntelbewegung). Aus S. Mayrs Partituren wären hier anzufügen³⁰ die Cavatine des Tamaro in „I Cherusci“, 2. Akt, die Sortita der Malvina in „Le due duchesse“, 1. Akt (1814) und eine Arie im 2. Akt der „Medea in Corinto“ (1813).

Instrument der Frau ist die Harfe schon in Grétrys „Caravane“; im Ballet des 2. Aktes, Szene 2, steht ein Air, „Une française s'accompagne de la harpe“, in dem die Harfe hervortritt³¹. Nur von einer Harfe (oder einem Pianoforte) soll das Couplet der Armantine in Méhuls „La folie“ (1802) begleitet werden; der Mode folgend singt Armantine und spielt selbst auf dem Lieblingsinstrument des weiblichen Geschlechts jener Tage. Auch Beethoven schrieb für eine Schauspielmusik eine solche „Romanze“ mit Harfenbegleitung³². Eine entsprechende Situation ergibt sich ferner in Rossinis „Otello“ (3. Akt): Desdemona präludiert auf einem Saitenspiel³³ und singt ein klagendes Lied, das eine virtuose Harfenkadenz einleitet. Auch Teresas Lied in Berlioz' „Benvenuto Cellini“ (1. Akt, Nr. 2) beginnt mit solistischer Harfe und drei Hörnern, erst später gesellen sich andere Instrumente hinzu. Und ganz überraschend wird die nächtliche Szene im Park und Lucias Arie in Donizettis „Lucia di Lammermoor“ (1835, 1. Akt, Bild 2) eingestimmt: eine brillante Kadenz mit schmelzenden Figurationen um die Melodie nimmt die virtuoson Koloraturen voraus. In Rossinis „Tell“ singt zu Beginn der 1. Szene ein Fischer zum Klange von zwei Harfen; hell und freundlich tönt es in diesem ländlichen Idyll, während H. Berlioz im Gegensatz dazu gerade die wehmutvolle Bratschenweise im 1. Satz seiner „Haroldsymphonie“ (1834) mit zarten Harfenarpeggien untermalt. Neben Spohrs „Alchimist“ (1830) gehört Lachners „Alidia“ (1839) hierher, in der eine Romanze für Klarinette, Kontrabaß pizz. und Harfe instrumentiert ist. Lachners Vorliebe für die Harfe ist auch in anderen Partituren außerhalb der theatralischen Sphäre ersichtlich, sogar zwei Konzerte hat er für die Harfe geschrieben³⁴.

²⁸ Vgl. die Angaben bei H. D. Bruger, a. a. O., S. 105.

²⁹ Partitur Ms. in der Staatsbibliothek Berlin. Vgl. J. Simon, Abt Voglers kompositorisches Wirken, Phil. Diss., München 1904, S. 48 f.

³⁰ Vgl. hierzu Schiedermaier, a. a. O.

³¹ Ges. Ausg. Bd. XXII, S. 194 ff.

³² Vgl. AfMf II (1937), S. 458.

³³ Im Text heißt es: „dolce instrumento“, in der deutschen Übersetzung als „Laute“ wiedergegeben.

³⁴ Vgl. A. Würz, Fr. Lachner als dramatischer Komponist, Diss. München 1920 und L. K. Mayer, Fr. Lachner als Instrumentalkomponist, handschr. Diss. München 1921.

In allen diesen Beispielen sind reichhaltige Kombinationsmöglichkeiten erschlossen. Häufig konzertiert die Harfe wechselnd mit Bläsern und Streichern, ihr Part ist dann in der rechten Hand schlicht und melodisch oder figurativ gelockert, auch wohl im Einklang oder in Oktaven mit anderen Stimmen geführt, während in der linken eine Alberti-Begleitung erklingt. Ein anderes Mal breitet sich die Harfe solistisch in virtuosem Laufwerk über gehaltenen Harmonien des Orchesters aus, oft wird sie auch vom Pizzikato der Streichinstrumente gestützt; solche Klangbilder erhalten etwas leicht Schwebendes und Liebliches. Im übrigen fallen dem Instrument begleitende, die Harmonie füllende Partien zu, Arpeggien umranken die Melodiestimmen; von ruhigen Achteln bis zum rauschenden Schwall in lebhaftester Bewegung können die charakteristischen Akkordbrechungen gesteigert werden. Volle Griffe dienen in gleicher Weise rhythmischer Straffung und klanglicher Bindung. Besonders gern werden verschiedene Spielarten zu möglichst brillanten Kadenzten zusammengeschlossen, wie überhaupt die Harfe auch in der zeitgenössischen Solomusik vor allem als brillantes Instrument gebraucht wird. Flageolets („sons harmoniques“) kommen bereits vor (bei Boieldieu und Berlioz). Außergewöhnlich harfengerecht muten die Stimmen an, die Grétry dem Instrument zugewiesen hat; man muß sich daran erinnern, daß seine Tochter Lucile selbst Harfe gespielt hat³⁵. Das Prinzip, ein zweites und irgendwie absonderlich getöntes Orchester „auf der Bühne“ dem Klangkörper „vor der Szene“ entgegenzusetzen, wie es schon Händel im „Giulio Cesare“ mit Gamben, Lauten und Harfe forderte und später auch Gluck einsetzte, begegnet uns häufig. Ferner wird gern eine Mehrzahl von Harfen vorausgesetzt, um die rauschende Wirkung dieses echt romantischen Klangmittels zu erhöhen. Auch werden bereits getrennte Teile für zwei Spieler geschrieben, und zwar nicht nur, um die Klangkraft zu steigern, sondern um die harmonischen Möglichkeiten der Pedalarharfe durch die Verteilung auf zwei Instrumente zu weiten; in der modernen Musik ist diese Schreibart fast unumgänglich geworden.

Unsere Feststellungen fügen sich unschwer den Ergebnissen der allgemeinen musikalischen Geschichte. Abbé Vogler, der große Experimentator und Erfinder aparter Klangfarben, ist Lehrer Meyerbeers gewesen, der seinerseits Anregungen Simon Mayrs aufgenommen hat. Lesueur wiederum, dessen Bardenoper in der Gluck-Nachfolge Frankreichs eine bedeutende Stellung einnimmt, und Spontini als wichtiger Repräsentant der heroischen Oper vertreten mit dem reichen Aufwand der Mittel die Prachtliebe des Empire. Von Berlioz, dem genialen Neuerer auf dem Gebiete der Orchestertechnik, gehen die Fäden zu Liszt und Wagner. Die Entwicklung der französischen Oper bis zu ihrem Höhepunkt um 1830 schließlich ist für unsere Betrachtung wichtig: Seit 1750 ist Paris die

³⁵ Vgl. die entsprechenden Hinweise in Grétry, Mémoires ou Essais sur la musique, 3 Bände, Paris (im 2. Band).

Hauptstätte der Entwicklung des Harfenspiels, seit Glucks „Iphigenie“ vom Jahre 1774 ist es auch ein Hauptschauplatz der Operngeschichte, und französische dramatische Musik ist es gewesen, die die Stellung der Harfe im Orchester der Romantiker bestimmte. In Deutschland sind demgegenüber die Personalverhältnisse zunächst noch so ungünstig, daß man auf lange Zeit hinaus häufig dieses Instrument notgedrungen entbehren oder sich mit einem Behelf begnügen muß. Viele Harfenpartien werden dort „ad libitum“ oder „für Harfe oder Pianoforte“ geschrieben; Schumann notiert sogar in „Paradies und Peri“ eine Solovioline als Ersatz der etwa fehlenden Harfe.

Eine Entwicklung wie die soeben gekennzeichnete schloß Vorzüge und Nachteile in sich. Eine gewisse Einseitigkeit sicherte zwar streckenweise die Sonderstellung des Instruments, brachte es auch mit sich, daß Harfenstimmen zunächst fast ausschließlich in theatralischer Musik, in Opern und Balletts und darüber hinaus noch in Oratorien vorkamen, die symphonische Kunst jedoch ihrer entraten mußte. Erst über die „sinfonische Dichtung“ der Neudeutschen gelangt Harfenklang in symphonische Partituren. Zugleich aber führte die starre Etikettierung gelegentlich zu recht schablonenhafter Instrumentation und billigen Effekten. Vielleicht sind schon gewisse Stellen bei Meyerbeer, mehr noch manche überladenen Partituren nachwagnerischer Opern- und Oratorienkomponisten so zu werten. Nur einem Genie wie Wagner selbst gelang es, unter solchen Voraussetzungen das Instrument auf die Dauer musikalisch und dramatisch so zu fassen, daß es im Rahmen des Ganzen zu geläuterter Wirkung kommen konnte.³⁶

MUSIKDRUCKE AUS DEN JAHREN 1576–1580 IN WILSTER (HOLSTEIN)

VON HANS ALBRECHT

Die westholsteinische Stadt Wilster erhielt im Jahre 1829 als Vermächtnis einer Etatsrätin Doos eine reichhaltige Bibliothek. In dieser „Dooschen Bibliothek“ fand man kürzlich vier gedruckte Stimmbücher, deren Inhalt der Beachtung wert ist¹. Es handelt sich um Superius, Altus, Tenor und Bassus, in denen dreizehn verschiedene Drucke aus den Jahren 1576—1580 vereinigt sind. Die Bände sind biegsam in Schweinsleder gebunden und mit Rotschnitt versehen. Die Einbände sind bei allen vier Stimmbüchern, wie üblich, gleich ausgestattet. Sie sind, dem Geschmack des späten 16. Jahrhunderts entsprechend, verhältnismäßig wenig ge-

³⁶ Vgl. meine Aufsätze in der Allg. Musikzeitung, Leipzig, Jg. 64 (1937) und Jg. 65 (1938).

¹ Der jetzige Verwalter der Bibliothek, Herr Mittelschullehrer Hans E. Holm (Wilster), machte mich auf Anraten ihres Entdeckers Walter Dargatz auf die Drucke aufmerksam und teilte mir auch die Einzelheiten über die Doos'sche Bibliothek und den ersten Besitzer der Bände mit. Ihm und der Stadt Wilster, die mir die Bücher zur Untersuchung überließ, möchte ich auch an dieser Stelle danken.

preßt, d. h., sie weisen im wesentlichen glatte Flächen auf, in die nur spärliche Verzierungen und Zeichen eingepreßt sind. Zunächst laufen parallel zu den Rändern der Deckel eine doppelte und, weiter innen, eine einfache Linie in Blindpressung. Oben befindet sich dann in Goldpressung die Stimmbezeichnung, darunter in gleicher Weise die Buchstaben I W. Etwa in der Mitte der Deckel ist, ebenfalls vergoldet, eine Verzierung, die zweifellos kein Wappen darstellt. Ich halte sie für eine reine Schmuckverzierung; ihre Form könnte man als ein Mittelding zwischen Wappen und Vignette bezeichnen. Schließlich sind unten zu beiden Seiten dieser Verzierung die Zahlen 8 und 3 in Gold eingepreßt. Für die Buchstaben I W und die beiden Zahlen findet man sofort die Erklärung in dem Besitzervermerk, den alle vier Stimmbücher auf der Versoseite des ersten Blattes tragen. Dort liest man in der typischen Handschrift des späten 16. Jahrhunderts: „Johannes Wasmer est horum 5 librorum verus possessor emit Lipsiae A^o 83“. Dieser Wasmer, der sich also die Bücher 1583 in Leipzig gekauft hat, ist sicherlich identisch mit dem gleichnamigen Landschreiber in Meldorf (Holstein), der am 14. Februar 1604 im Alter von 54 Jahren gestorben ist und dessen Epitaph noch heute im dortigen Dom hängt. Als er die Bände in Leipzig erwarb, war er also noch ein junger Mann. Zweifellos hat er die Zusammenstellung der einzelnen Drucke für sich binden lassen, wie seine Initialen und die Jahreszahl 83 auf den Einbänden beweisen. Daß er allerdings die dreizehn Werke auch selbst ausgewählt hat, ist nicht ganz wahrscheinlich, wie sich aus dem bibliographischen Befund ergeben wird. Der Inhalt der Bücher ist in mancher Hinsicht interessant und mag für die Kultur- und Musikgeschichte Westholsteins einige wertvolle Hinweise geben. Unseren Quellenbestand vermehren sie jedenfalls nicht unerheblich. Bedauerlich ist nur, daß ein Stimmbuch verloren gegangen ist, da sowohl nach Wasmers handschriftlicher Eintragung als auch nach dem Inhalt der Bände ursprünglich fünf Stimmbücher vorhanden gewesen sind. Zum Glück sind nur einige der Drucke durch den Verlust der Quinta vox unvollständig geworden. Im einzelnen enthalten die Bände folgende Werke, deren sonstige Fundorte ich nach den Angaben bei Eitner und Vogel hinzufüge².

Premier Livre des Octonaires de la Vanite du Monde,
mis en musique a trois, quatre, cinq et six parties,
par Paschal de L'Estocart

A Lyon

On les vend chez Barthelemy Vincent.

1582

Avec privilege du Roy pour dix ans.

² Eitners Quellenlexikon im Folgenden als EQ, Vogels Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens als V zitiert. Beide Werke sind natürlich heute überholt, anderes Material steht mir jedoch nicht zur Verfügung. Einsteins Neubearbeitung des Vogelschen Werkes in der Zeitschrift „Notes“ enthält bisher nur die Sammeldrucke, war also für die Wilsterer Bücher nicht zu benutzen.

Vollständig; im Tenor fehlt nur das Titelblatt. Nach EQ VI, 152 sonst nur in München, Staatsbibl., vollständig vorhanden; Superius und Bassus auch in der ehemaligen Schloßbibl. bzw. Kirchen-Ministerial-Bibl. Celle, deren ältere Bestände 1908 an die Preuß. Staatsbibl. verkauft worden sind.

Second Livre des Octonaires . . . (Titel sonst wie bei Premier Livre)

Vollständig; auch hier fehlt das Titelblatt des Tenor. Nach EQ VI, 152 in denselben Bibl. wie Premier Livre.

Cent vingt et six Quatrains du Sieur de Pibrac,
conseiller au Prive Conseil du Roy, et President
a Paris, de nouveau mis en musique a deux,
trois, quatre, cinq et six parties, par
Paschal de L'Estocart.

A Lyon

On les vend chez Barthelemi Vincent.

1582

Avec privilege du Roy.

Vollständig. Nach EQ VI, 152 sonst nur Superius und Bassus ehemals in Celle erhalten.

Il Primo Libro De Madrigali
a cinque voci, di Regolo Vecoli,
musico della Illustrissima
Signoria di Lucca.

In Lione

Appresso Clemente Baudin

1577

Fehlt 5. Stimmbuch. Nach V II, 287 vollständig nur in München, Staatsbibl., nach EQ X, 45 Canto und Basso auch ehemals Celle.

Cantus Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus
Marci Antonii Ingignerii, Musicis Cathedralis
Ecclesia Cremonensis Praefecti Liber Primus.
Venetijs apud Angelum Gardanum.

1576

Fehlt 5. Stimmbuch. Nach EQ V, 245 vollständig in München, Staatsbibl., und London, Br. Mus., Cantus und Bassus auch ehemals Celle.

Il Secondo Libro de' Madrigali di Marc'Antonio
Ingegnerii a quattro voci, con due Arie di Canzon
Francese per sonare. Novamente composti, & dati in luce.

In Venetia Appresso

Angelo Gardano

1579

Vollständig. Nach V I, 333 vollständig auch in München, Staatsbibl., und Liegnitz, ehemalige Ritterakademie — hier übrigens 1945 vernichtet —, nach EQ V, 245 auch Berlin, ehemalige Staatsbibl. (nach V hier nur Canto und

defekter Tenore) und Florenz; einzelne Stimmbücher nach V bzw. EQ in Bologna (Canto, Tenore), Venedig, S. Marco (Alto, Basso), London, Br. Mus. (Tenore) und ehemals Celle (Canto, Basso).

Il Terzo Libro de Madrigali a cinque voci di
 Marc'Antonio Ingegneri con due Canzoni Francese
 Novamente composti, & dati in Luce.
 In Venetia appresso
 Angelo Gardano
 1580

Fehlt 5. Stimmbuch. Nach V I, 331 vollständig in München, Staatsbibl., Danzig, Verona, Bologna, nach EQ V, 245 auch in Dresden; einzelne Stimmbücher nach V bzw. EQ in Crespano (Basso), Modena (Canto, Basso) und ehemals Celle (Canto, Basso).

Sacri Cantus quinque paribus vocibus concinendi:
 Auctore Tiburtio Massaino.
 Liber Secundus.
 Venetia apud Angelum Gardanum.
 1580

Fehlt 5. Stimmbuch. Nach EQ VI, 371 vollständig in Königsberg und Regensburg, Proske; einzelne Stimmbücher in Berlin (Quinta) und ehemals Celle (Cantus, Bassus).

Di Giulio Cesare Gabucci Bolognese,
 il primo libro de Madrigali a cinque voci
 Novamente composti, & dati in luce.
 In Venetia appresso Angelo Gardano
 MDLXXX

Fehlt 5. Stimmbuch. Nach V I, 259 vollständig in Danzig, nach EQ IV, 117 auch in Dresden; einzelne Stimmbücher nach V bzw. EQ in Bologna (Basso), Crespano (Canto, Basso) und ehemals Celle (Canto, Basso).

Libro de Villanelle, Moresche et altre Canzoni,
 a. 4. 5. 6. & 8. voci
 Di Orlando di Lasso
 In Anversa
 Per Pietro Phalesio & Giovanni Bellerio
 1582

Vollständig. Nach V I, 357 auch in München, nach V und EQ VI, 64 einzelne Stimmbücher in London, Br. Mus. (Alto) und ehemals Celle (Canto, Basso). Vgl. auch Sandberger in der Einleitung zum 10. Bande von Orlando di Lasso, Sämtliche Werke.

Ludovici Balbi Veneti Magnae Domus Venetiarum
 Musicae Magister
 Ecclesiasticarum Cantionum quatuor vocum omnibus
 Adventus Dominicis, nec non Septuagesimae, Sexagesimae,
 Quinquagesimae, simul atque quibuscunque totius anni

opportunitatibus deservientium.
 Venetiis apud Angelum Gardanum.
 1578

Vollständig. Nach EQ I, 311 auch in Dresden und Bologna, einzelne Stimmbücher in London, Br. Mus. (Cantus) und ehemals Celle (Cantus, Bassus).

Di Marc'Antonio Pordenon
 Il Primo Libro de Madrigali
 a quattro voci novamente
 composti, & dati in luce.
 In Venetia Appresso Angelo Gardano
 MDLXXX

Vollständig. Nach V II, 89 auch in Bologna, nach V bzw. EQ VIII, 19 einzelne Stimmbücher außerdem in Venedig, S. Marco (Canto, Alto, Tenore) und ehemals Celle (Canto, Basso).

Di Claudio Merulo da Correggio Organista
 Della Serenissima Signoria di Venetia in S. Marco
 Il Primo Libro de Madrigali a tre voci
 Novamente composti, & dati in luce.
 In Venetia Appresso Angelo Gardano
 MDLXXX

Vollständig. Nach V I, 458 auch in London, Brüssel und Bologna, nach V bzw. EQ VI, 447 außerdem einzelne Stimmbücher in Venedig, S. Marco (Tenore) und ehemals Celle (Canto, Basso).

Von den dreizehn Drucken sind immerhin acht vollständig erhalten. Sehr auffallend ist, daß alle dreizehn in den Wasmerschen Bänden zusammengebundenen Werke auch in der ehemaligen Celler Bibliothek vorhanden waren, dort allerdings immer nur Cantus und Bassus. Leider konnte ich die aus Celle stammenden Stimmbücher nicht einsehen. Gerade daß aber dort von allen Drucken nur eben diese beiden Stimmen vorhanden waren, läßt den wohl berechtigten Schluß zu, auch in Celle seien eben diese dreizehn Werke zusammengebunden gewesen. Die Zusammenstellung und Auswahl wäre dann nicht auf Wasmer zurückzuführen. Vielmehr müßte man annehmen, daß es sich um eine Auswahl handelt, die von einem Buchhändler besorgt und so zum Verkauf angeboten worden ist. Vielleicht darf man sogar so weit gehen, beide Zusammenstellungen als aus einer buchhändlerischen Quelle stammend und dann für beide auch Leipzig, unter Umständen die dortige Messe, als Ort des Ankaufs anzusehen. Sollte das wirklich zutreffen, so würde es einen kleinen Einblick in die zeitgenössische Praxis des Musikalienhandels gewähren.

Der Fund in Wilster bringt uns eine neue Reihe wichtiger Quellen, die z. T. sehr selten sind. Wenn Eitners bibliographische Nachweise auf Voll-

ständigkeit Anspruch machen dürfen, dann würde vor allem der dritte Druck nunmehr zum ersten Male in einem restlos erhaltenen Exemplar aufgetaucht sein. Manche anderen wären wenigstens in Deutschland bisher nicht nachweisbar gewesen, z. B. die vierstimmigen Madrigale von Pordenon und die dreistimmigen von Merulo.

Wie mir scheinen will, ist die Aufnahme dreier Drucke des meines Wissens bisher unerforschten französischen Komponisten Paschal de l'Estocart besonders bemerkenswert. Sie enthalten durchweg Sätze über religiöse Dichtungen mehr oder weniger moralisierenden Charakters. Zehn Jahre nach der Bartholomäusnacht mit königlichem Privileg erschienen, dürften sie schwerlich einen Hugenotten zum Verfasser haben. Übrigens sind diese Drucke besonders reich ausgestattet. Alle bringen auf der Rückseite des Titelblattes das Bildnis des Komponisten mit der Umschrift: „PASCHAL DE L'ESTOCART AAGE DE XLII ANS“ und darunter dessen Devise: „Prompte et suaviter“. Da die Vorrede des „Premier Livre des Octonaires“ 1581 datiert ist, dieses Buch die erste Veröffentlichung des Komponisten gewesen zu sein scheint und vermutlich das Bild eigens für den Abdruck in den Bänden gestochen worden ist, so kann man mit einer gewissen Berechtigung daraus folgern, daß der Autor 1538/1539 geboren sein dürfte, wenn er nämlich 1581 ein Alter von 42 Jahren erreicht hatte. Die Widmungsvorreden der beiden Bücher Octonaires sind am 1. bzw. 30. November 1581, die der Quatrains ist am 1. Februar 1582 datiert. Im übrigen verbietet der hier zur Verfügung stehende Raum, näher auf die Widmungsträger einzugehen, ebenso wie auf die Lobgedichte, die die Bände enthalten, wobei übrigens bemerkenswert ist, daß jedes der einzelnen Stimmbücher verschiedene Gedichte bringt. Nur zwei Einzelheiten seien hier kurz vermerkt. Im „Premier Livre des Octonaires“ spricht der Komponist von seiner Rückkehr aus Italien, ferner betont er, er habe die auf Bitten eines Freundes begonnene Vertonung der Octonaires mehrere Jahre lang unterbrochen, da er mit anderen Angelegenheiten beschäftigt gewesen sei. Offenbar sind also die Kompositionen — wenigstens teilweise — älteren Datums, vielleicht um die Mitte der siebziger Jahre entstanden. Ferner spricht Fr. de l'Isle, der Verfasser eines Lobgedichtes im Superius des „Second Livre des Octonaires“ von Paschal de l'Estocart als einem „Grave-doux musicien“. Dieselbe Wortverbindung gebraucht nun der Komponist auch selber in der Vorrede zum „Premier Livre des Octonaires“. Er sagt dort wörtlich: „Mais ie diray ce mot, que mon desir a esté de presenter une musique grave-douce, et bien acommodée à la lettre . . .“. Diese ästhetische Kategorie einer „musique grave-douce“ oder eines „grave-doux musicien“ lohnte wohl eine eingehende Untersuchung, auch im Hinblick auf stilistische Vergleiche mit Lasso. Nun, da drei von den vier Veröffentlichungen de l'Estocarts in Deutschland bequem erreichbar sind, findet sich vielleicht ein Musikhistoriker, der den Fund von Wilster in dieser Richtung auswertet.

EIN BEITRAG ZUR BIOGRAPHIE VON GIOVANNI FRANCESCO ANERIO

VON HELLMUTH FEDERHOFER

Leben und Werk von Giovanni Francesco Anerio hat erstmals F. X. Haberl in einer auch heute noch im wesentlichen nicht überholten Studie¹ behandelt. Zur Rekonstruktion seines Lebenslaufes wertete Haberl in Ergänzung der sonst nur spärlich fließenden Quellen insbesondere die in den Titeln und Dedikationen der gedruckten Werke des Meisters enthaltenen biographischen Hinweise aus. Jedoch blieb bisher unbekannt, wann und wo Gio. Fr. Anerio starb und in wessen Diensten er zuletzt stand. Da sein letztes bisher bekannt gewordenes Werk mit persönlicher Widmung aus dem Jahre 1621 stammt — wie Casimiri in Ergänzung zu Haberls Studie feststellen konnte² —, so nahm man bisher an, daß Anerio Ende 1621 oder bald danach als Kapellmeister an der damals den Jesuiten unterstehenden Kirche S. Maria ai Monti verstarb, welche Stelle er von 1613 bis 1621 nachweislich innehatte³. Daß diese Annahme jedoch nicht den Tatsachen entspricht, beweist die Eintragung in den Sterbematrikeln (Bd. 1, fol. 308) der Stadtpfarrei zum heiligen Blut in Graz (Steiermark): „12. Juni 1630, Ist bestatt worden Herr Joannes Franciscus Annerio, Ihr Khönigkhlichen Mayt: in Poln gewester Capelmaister.“ Auf Grund weiterer Nachforschungen fand ich im Landesregierungsarchiv Graz das Konzept eines von Kaiser Ferdinand II. abgeforderten Berichtes der Regierungsbehörde in Graz über den Nachlaß Anerios, der sowohl Aufschluß über seine letzte Stellung als auch über die näheren Umstände bei seinem Tode gewährt⁴. Der Bericht lautet:

Guettb[edunken] vber Francisci Anerij gewesten Capelmaisters in Pollen, so alhier gestorben, nach gesuechten musicalischen sachen vnd verlaß betreffendt. — Allergdster Herr vnd Landtsfürst! Zu gehorsamister Volziehung deroselben an Unß Reg[ierung] wegen des alhie abgelaihten Ihrer khünigl. Mayt: in Pollen gewesten Capelmaisters, Prüesters Jo. Francisci Anerij erfolgten allergdsten Verordnung, daß wür nemblichen seiner hinterlaßnen sachen, darunther sich vntherschiedtliche Musicalische, auff höchst ermelt Ihrer khünigl. Mayt: Dedication inscribirte opera befünden sollen, alß wöll auch des by ime gewesten jungen Musici mit Namen Conrãdi di Priori, Person halber, damit solche des Anerij Verlassenschaft vnd bey sich gehabte zümbliche Pahrerschaft Ihrer khünigl. Mayt: in Pollen Verordneten Agenten Francisco Biboni oder dessen gwaltstragern alß baldt eingehändiget werde, auff weiß vnd maß, wie es uns am fürtraglichsten bedunkhen werde, angelegne nachfrag anstelen vnd die Verichtung deroselben ex offo nach hoffe relationiren solten, haben wür durch Vnsern unthergebnen Secretarien Hanns Wolff

¹ Fr. X. Haberl: Giovanni Francesco Anerio, in: Kirchenmusikal. Jahrb. Jg. 1 (1886), S. 51–66.

² R. Casimiri: Maurizio, Felice e Giov. Franc. Anerio, in: Rivista mus. Ital. Vol. 27 (1920), S. 607 ff.

³ Vgl. H. J. Moser: Musik-Lexikon. 2. Aufl. 1943 und R. Casimiri, *ibid.*

⁴ Graz, Stmk. Landesregierungsarch., Meillerakten II—c—16.

Poschen so woll bey denen von Gratz, denen Herrn Conventualen Minoriten Ordens, die ime mit baicht vnd communion versehen, bey denen Herrn Dominicanern bey St. Andre alhie, dahin er bestattet vnd begraben worden, als auch bey dessen würth, da er gestorben, der sachen vnd des Verlasses beschaffenheit halber notwendige Inquisition einziehen lassen. Wie vnß nun ermelter vnser Secretarius vermüg seiner hiebey khumenden vmbständigen schriftlichen Relation anbeuolhnermassen so vill berichtet, daß gedachter Capelmaister im jüngst verwirnen Monath Junio zu seiner Hieherkunfft mit zweyen andern Personen, als Conrado di Priori einem Musico vnd diener, mit einer polnischen Khalesen vnd einem raithroß bey einem burger alhie in der Muehr Vorstatt Mathia Crall zuegekhert, vnd einem handlsman alhie Gulio Milio, durch schreiben seye recomendirt worden, diser, nach deme er seine mit etlichen Khüsten beladne Sambroß von hinnen nach Laibach gleich forthgehen lassen, darüber etlich Tag von hier hinach raisen wollen vnd sich auff den Weg gemacht, seye er von seinem geferten dem Conrado di Priori, so sich für seinen Vettern ausgeben, von Veldkhürchen⁵ widerumb zurückh alhero schwach vnd khrankher in sein voriges Wirtshaus gebracht, alda von D: Peverello vnd Aequato Medicine DD: etlich tag curriert vnd nach seinem ablaiben bey St. Andre in der Herrn Dominicaner Khürchen alhie durch Conradum, seinen angeben Vettern nach Würde seiner gaistlichkhey, ehrlichen vnd gar ansehlichen zur Erden bestattet, in der khrankhey aber von dem P. Guardiano etlich maalen beicht gehört worden, dessen Ableiben durch den Würth denen von Gratz alsobaldt angezaigt worden, welche nachmals dasjenige, so alhier nach seinen Tott gefunden worden, vermüg hiebei Khumenden Inventory⁶ beschreiben vnd nach abstattung der funeralien ine Conradum mit dem Übrigen sein Weeg forth ziehen lassen, Also vill er aber der noch vor seinem Tott nach Laibach forthgeschikten sachen halber in erfahrung gebracht, so sollen die khüsten der 5 oder 6 gewest, mit denen Musicalischen Operibus albereyt zu Rom ankhuben vnd bey ime Conrado di Priori zu finden sein, welches Inholdt hiebey khumenden an P. Fra Pio einen Dominicaner alhie abgeloffenen schreibens mit mehrern zu vernemen ... Also haben an E. Khay. Mayt: wir den befundt der sahen hiemit allergehorsamist relationieren, dabei aber allergehorsamist so vill anregen sollen, daß vermitls des Principi di Pavelli E. khay. Mayt: Ambassadors in Rom bey dem Vnlängst alhie durchgeraisten Herrn Cardinal della S. Croce gewesten Nuncij Apostolici in Pollen, als deme wie fürkhumbt von dem Capelmaister mit wenig seines gelts auffgeben oder anuertraut worden sein solte, ferrer nachrichtlicher bericht vnd aigentliche erkundigung einzuziehen sein werde, dabei E. Khay. Mayt: ... allergn. gehorsamist empfehlen. Den 14. Septembris 1630.⁷

Daraus geht hervor, daß sich Gio. Fr. Anerio auf der Reise von Polen nach Italien (wahrscheinlich nach Rom, wo die mit seinen musikalischen Schätzen bereits vorausgesandten Kisten bei seinem Vetter Conrado di Priori eintrafen) befand, unterwegs aber in Graz, wohin er nach bereits begonnener Weiterreise krankheitshalber wieder zurückkehren mußte,

⁵ Feldkirchen liegt etwa 10 km südlich von Graz.

⁶ Die Inventarliste ist nicht mehr erhalten.

⁷ Das Original scheint der Scartierung zum Opfer gefallen zu sein. Es ist weder im Landesregierungsarchiv Graz noch im Finanz- und Hofkammerarchiv Wien und im allgemeinen Verwaltungsarchiv Wien vorhanden. (Frödl. Mitt. d. Wiener Archivleitungen.)

in seinem vorigen Quartier in der Murvorstadt verschied und am 12. Juni 1630 bei den Dominikanern zu St. Andrä in Graz feierlich bestattet wurde. Daß Anerio Priester war, ist bereits bekannt, ebenso wußte man aus seines Schülers Marco Scacchi's Streitschrift „Cribrum musicum“ gegen den Danziger Organisten Paul Syfert, daß er Hofkapellmeister (Musices moderator) des polnischen Königs Sigismund III. war⁸. Jedoch teilt Scacchi nicht mit, wann sein Lehrer dieses Amt innehatte. Da Anerio in der mit Rom, 13. November 1609 datierten Widmung seiner „Motecta singulis, binis, ternisque vocibus concinenda“ über „freche Neider“ klagt, vermutet Haberl, daß der Meister, um den ihm mißgünstig gesinnten Personen aus dem Weg zu gehen, Ende 1609 seine Heimat verlassen und das Kapellmeisteramt am Hofe Sigismunds III. angetreten habe⁹. Diese von Haberl mit Vorbehalt aufgestellte Hypothese hat zwar in alle Musiklexika Eingang gefunden, ist aber schon deshalb unwahrscheinlich, weil von 1603 bis 1623 nachweislich Asprilio Pacelli (gest. zu Warschau am 4. Mai 1623)¹⁰ Hofkapellmeister Sigismunds III. war, und überdies auf einem 1611 erschienenen Notendruck Gio. Fr. Anerio bereits als Domkapellmeister zu Verona genannt wird¹¹. Da Anerio von 1611 bis zu seinem vermeintlichen Tod im Jahre 1621 Stellungen in seinem Heimatland bekleidete, konnte die Annahme Haberls freilich bisher nicht widerlegt werden. Sie wird jedoch auf Grund des oben mitgeteilten Berichtes hinfällig, aus dem eindeutig hervorgeht, daß Gio. Fr. Anerio erst in den Jahren vor 1630 polnischer Hofkapellmeister wurde. Da die italienischen Quellen über ihn Ende 1621 verstummen und andererseits A. Pacelli bereits 1623 zu Warschau verstarb, so liegt die Annahme nahe, daß Anerio im Jahre 1623 dessen unmittelbarer Nachfolger wurde¹². Ob Anerio nur Urlaub erhalten hatte, um

⁸ Vgl. Fr. X. Haberl, a. a. O., S. 53. Demnach mußte sich Anerio in Warschau aufhalten, wohin Sigismund III. seinen Hof verlegt hatte. In Krakau verblieb nur die von Sigismund I. im Jahre 1543 gegründete Rorantistenkapelle, der jedoch nur Polen angehören konnten. Vgl. H. Opieński: La musique polonaise. Paris 1929, S. 48.

⁹ Haberl, *ibid.*

¹⁰ J. Surzynski: Über alte polnische Kirchenkomponisten und deren Werke, in: Kirchenmusikal. Jahrb. Jg. 5 (1890), S. 76 und M. Glinzki: Asprilio Pacelli, Citta del Vaticano 1941, S. 39. Trotzdem übernimmt Glinzki kritiklos die Hypothese Haberls und versucht sie durch eine angebliche Abneigung des konservativ gesinnten Pacelli gegen den bereits neuen Ideen aufgeschlossenen Anerio zu stützen. Vgl. Glinzki: a. a. O., S. 28, Fußnote. Es besteht natürlich auch kein Grund zur Annahme, daß Anerio zweimal in Polen dasselbe Amt bekleidet hätte. — Die Vorgänger von Asprilio Pacelli waren Alessandro Cilli und Luca Marenzio. In Riemanns Musiklexikon 11. Aufl. wird Marenzio irrtümlich als Hofkapellmeister von König Sigismund I. bezeichnet.

¹¹ Vgl. Haberl: *ibid.* |zeichnet.
¹² Nach einer quellenmäßig allerdings nicht genügend gesicherten Überlieferung soll Marco Scacchi bereits 1623 polnischer Hofkapellmeister gewesen sein. Einwandfrei nachweisbar ist er als solcher erst 1633, da er auf einem in diesem Jahre erschienenen Druck so bezeichnet wird. (Marci Scacchi Romani Sereniss. ac Potentiss. Vladislai IV. Poloniae et Sueciae Regis etc. capellae Musicae Moderatoris: Missarum 4 vocibus Liber (I) Romae 1633. Vgl. A. Chybinsky: Nowe Materjaly do dziejów królewskiej kapeli rorantystów... Lwow 1925, S. 21). Doch wäre auch denkbar, daß Anerio die geistliche, Scacchi dagegen die weltliche Musik leitete, oder letzterer Vizekapellmeister war, so wie um 1640 Bartholomäus Pekieli, der bedeutendste polnische Komponist des 17. Jahrhunderts, zweiter Dirigent unter Scacchi war (Vgl. Surzynski, a. a. O., S. 70).

später wieder nach Polen zurückzukehren, oder vielleicht, mit einer lebenslänglichen Pension versehen, sich dauernd in Italien zur Ruhe setzen wollte, ist dem Bericht nicht zu entnehmen. Der — allerdings nicht zur Ausführung gelangte — kaiserliche Befehl, die Barschaft Anerios dem polnischen Agenten Francesco Biboni auszuhändigen, würde eher für die erstere Annahme sprechen.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß Anerio in Graz Aufträge des polnischen Hofes zu erledigen hatte und deshalb die Reise hier unterbrach. Enge Beziehungen verbanden damals den polnischen Königshof mit der innerösterreichischen Linie der Habsburger¹³. Sigismund III. war in erster Ehe (seit 1592) mit Anna von Österreich (gest. 1598) und seit 1605 in zweiter Ehe mit deren Schwester Constantia (gest. 1631) verheiratet. Beide waren in Graz geboren und Schwestern des bis 1619 in Graz residierenden Erzherzogs Ferdinand, der als Ferdinand II. 1619 den deutschen Kaiserthron bestieg. Haberl schreibt, daß die Bibliothek zu Bologna die Einzelstimmen einer zwölfstimmigen Messe „auctore Rev. Jo. Franc. Anerio Romano“ besitzt, welche als Missa „Constantia“ bezeichnet wird. Ich vermute, daß die Bezeichnung als Widmung an die polnische Königin Constantia aufzufassen ist. Sollte dies zutreffen, so würde es sich um ein Spätwerk des Meisters handeln, was stilistische Befunde vielleicht näher erweisen könnten. Daß Anerio dem polnischen Königshof Werke gewidmet hatte, erwähnt der oben mitgeteilte Bericht. Bisher ist von ihnen — vielleicht mit Ausnahme jener Messe — nichts bekannt geworden. Offenbar wollte Anerio seine in Polen entstandenen Werke in Italien drucken lassen und hatte sie zu diesem Zweck mitgenommen. Daß man sich um sie nach seinem Tode von höchster Seite bekümmerte, geht aus dem Bericht hervor. Doch fiel wahrscheinlich infolge des baldigen Todes des polnischen Herrscherpaares (Constantia † 1631, Sigismund III. † 1632) sein musikalischer Nachlaß der Vergessenheit anheim. Der Verlust ist um so bedauerlicher, als bei dem großen Einfluß, den die Jesuiten unter Sigismund III. in Polen ausübten, anzunehmen ist, daß Anerio dort auch die Gattung des Frühoratoriums gepflegt hat, zu der er bereits in dem 1619 zu Rom erschienenen „Teatro Armonico Spirituale di Madrigali a 5, 6, 7, et 8 voci“ einen wichtigen Beitrag geliefert hatte.

Wahrscheinlich kam Scacchi erst durch Vermittlung Anerios nach Polen. Daß letzterer dessen Lehrmeister war, bezeugt Scacchi im „Cribrum musicum“ selbst. Auch hatte Anerio in seinem „Ghirlanda di Sacre Rose... 5 voc. Rom 1619“ je eine Motette von Marco und Pellegrino Scacchi, jedenfalls einem Verwandten von Marco Scacchi, aufgenommen. In Riemanns Musiklexikon wird irrtümlich Felice Anerio als Lehrer von Marco Scacchi bezeichnet.

¹³ Dies wirkte sich auch in künstlerischer Hinsicht aus. So widmete der Kapellsänger am Hofe Sigismunds III. Vincent Lilius sein Sammelwerk „Melodiae sacrae“ mit zahlreichen Werken von Hofmusikern Sigismunds im Jahre 1604 dem Erzherzog Ferdinand in Graz. Vgl. Z. J a c h i m e c k i : Wplywy wloskie w muzyce polskiej. W. Krakowie 1911, S. 168. Dort auch der vollständige Titel. — Ebenso widmete der Vorgänger von Pacelli, Alessandro Cilli, demselben Erzherzog ein historisches Werk. Vgl. F. F. de D a u g n o n : Gli Italiani in Polonia. T. 2. Crema 1906, S. 301. Weitere Daten bringen meine Beiträge zur Geschichte der Grazer Hofkapelle (1564—1619).

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

NEUES ÜBER GABRIEL VOIGTLÄNDER

VON JOHANN HENNINGS

Am 22. oder 23. Februar 1643 starb zu Nyköbing auf der dänischen Insel Falster Gabriel Voigtländer, der Hansestadt Lübeck Feldtrompeter in den Jahren von 1626-1633, Dichter jener revolutionär wirkenden „Oden und Lieder“, die einen so weitgehenden dichterischen Einfluß auf die Gestaltung des einstimmigen begleiteten Liedes gewinnen sollten. Auch über seiner Herkunft schwebte ein geheimnisvolles Dunkel, das erst jetzt gelichtet werden konnte.

Kurt Fischer, Voigtländers erster Biograph¹, nimmt an, daß er aus Norddeutschland stamme. Das ist ein Irrtum. In seinen „Oden und Liedern“ spricht Voigtländer von „Getichten, Truck, Winder, runderfallen“ usw. So spricht und schreibt kein Norddeutscher. Der Dialekt weist vielmehr auf Mitteldeutschland als Herkunftsgebiet des Dichters.

Gabriel Voigtländer war ein Mann, der bis in sein Alter hinein mit alten Freunden, mit denen ihn das Leben zusammengeführt hatte, die angeknüpften Verbindungen aufrecht erhielt, und dasselbe taten auch seine Nachkommen. So kann es nicht überraschen, daß Lübecks Genealogen jener Zeit über manche Einzelheiten der Familie unterrichtet waren. Gefördert wurden diese persönlichen Beziehungen durch den Umstand, daß die Voigtländerschen „Oden und Lieder“ in drei Auflagen von fünf in Lübeck erschienen und die Nachkommen auch ein geschäftliches Interesse an dem Werk hatten. Der Name Voigtländer blieb dadurch den Familienforschern Lübecks nicht fremd, und er war ihnen wichtig genug, um die allerdings unvollständigen Nachrichten zu einer Stammtafel des Geschlechtes zu vereinigen. Wir dürfen heute als Ergebnis der Forschungen, auch der weitergehenden, annehmen, daß Gabriel Voigtländer um 1596 in Reideburg² im damaligen Amte Giebichenstein geboren wurde, wo er wahrscheinlich auch als Organist tätig war, bis er in das Heer Wallensteins als Feldtrompeter eintrat. Er hatte die Kunst des Blasens allerdings nicht, wie es strenge Vorschrift war, bei einem zünftigen Lehrprinzen erlernt, so daß die ständigen Anfeindungen seiner Berufsgenossen, über die er klagte, ihn schon Ende 1625 oder Anfang 1626 den Weg nach Lübeck finden ließen. Gabriel Voigtländer hatte außer einer Tochter, über die wir nichts wissen, nur einen Sohn, Joachim Ernst, der, um 1627 geboren, die Heimat Anfang 1651 verließ, nachdem ihm am 15. November 1650 die Mündigkeit zugesprochen war. Mit seiner väterlichen Erbschaft von 800 Mark, die heute einer Summe von etwa 12 000 Mark entsprechen würden, verließ er die Vaterstadt, um in der Fremde sein Glück zu suchen. Was er wurde, wissen wir nicht, dürfen aber annehmen, daß er in Reideburg oder Umgegend als Organist tätig war. 1667 weilte er für kürzere Zeit mit seiner Frau Josepha Maria, einer „spanischen Frau“, wie das Kirchenbuch von St. Petri sie nennt, wieder in Lübeck, wo er am 15. Februar seine Tochter Anna Catharina taufen ließ. Ihre Gevattern waren alte Freunde des Vaters, Jochim Wulff, des Rates wolbestalter Pfeiffer und seit 1642 Organist an St. Ägidien, Elisabeth Tun-

¹ Kurt Fischer. Gabriel Voigtländer. Sammelband der Internationalen Musikgesellschaft XII, 1.

² Reideburg, zu jener Zeit ein größeres Dorf, ist heute in Halle eingemeindet.

der, die Gattin von Lübecks Marienorganisten Franz Tunder, dem Pultgenossen des Vaters in Gottorf, und Catharina Lau. Erst zwölf Jahre später wurde ihm am 23. März 1679 auch ein Sohn geboren, Gottfried, der zuerst Schulmeister und Organist in Diemitz war, seit Michaelis 1718 in Reideburg, wo er am 22. Mai 1742 starb. Auch dessen drei Söhne wählten den Beruf des Vaters: Heinrich Philippus, geboren um 1704, war Organist in Niemberg und Plößnitz, Heinrich Gottfried, geboren um 1705, Organist in Kutten und Drobitz³, und Ulrich Ernst, geboren am 20. Januar 1708, gestorben am 20. Juni 1742, Organist in Reideburg. Erst in der dritten Generation versiegte der Strom der musikalischen Begabung, und Ernst Hinrich, der am 20. März 1736 als Sohn Ulrich Ernsts Geborene, wählte den ehrsamten Beruf eines Schuhmachers. In seinen Wanderjahren kam er 1763 nach Lübeck, wo er Ende des Jahres heiratete, seine zweite Frau 1772. Er hinterließ nur eine 1773 geborene Tochter.

Was die Nachkommen Gabriel Voigtländers immer wieder nach Reideburg zog, um dort als Organisten ihre Brotstätte zu finden, war wohl die tiefe Verbundenheit mit der Heimat. Daß der Stammvater der Familie dort als Organist seinen Beruf ausgeübt haben könnte, würde wohl kaum dazu hingereicht haben.

Unbekannt ist uns, wo und bei wem Gabriel seine musikalische Ausbildung genoß. Die Lehrzeit machte er jedenfalls bei einem tüchtigen Meister durch, denn sein Können ging über das eines nur ganz einseitig ausgebildeten Feldtrompeters weit hinaus. Er war sich dessen auch mit einem gewissen Stolz bewußt, denn er nannte sich stets Feldtrompeter und Musikus, und zu dieser Selbsteinschätzung hatte der sonst so bescheiden von sich selbst Denkende auch ein Recht. Als schöpferischer Musiker wird er nur ein bescheideneres Format gehabt haben, denn auffallend ist es, daß sich unter den 93 Melodien zu seinen hundert Oden und Liedern⁴ nur eine einzige findet, die aus seiner Feder stammt. Der Schwerpunkt seines Könnens liegt in seiner dichterischen Begabung, die in ihrer Mischung von Ernst, Humor und Satire bedeutend genug war, um ihm den Ruhm einzutragen, das Rad der Geschichte des einstimmigen Liedes um ein erhebliches Stück vorwärts gedreht zu haben. Voigtländers Begabung brach sich nicht etwa erst in der Zeit Bahn, als er in Kopenhagen und Nyköbing als Hof- und Feldtrompeter tätig war, sondern schon in Lübeck. Wir können das nicht akten- oder rechnungsmäßig nachweisen, etwa an Hand der Rechnungsbücher der Kämmerei, sondern aus einer anderen Tatsache.

Gabriel Voigtländer war gegen Ende 1625 oder zu Beginn des folgenden Jahres nach Lübeck gekommen. Am 26. November 1626 wurde er als „Trumpeter“, wie das Bürgerannahmebuch verzeichnet, Bürger. Einen Monat später, am 11. Dezember, feierte er in St. Marien mit der Witwe Catharine Korner seine Hochzeit. An der Küste von „des Rathes Feldtrumpeter Gabriel Fachlender“, wie der Spielgreve Lazarus Namudadewitz als Beaufsichtiger der Küsten ihn in seiner den Herren der Wette eingereichten Liste nennt, nahmen 57 Personen, darunter 8 Fremde, teil. Als er 1633 mit Frau, Sohn und Tochter Eleonore Lübeck verließ, um seine Stellung als Hof- und Feldtrompeter in Gottorf bei dem Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf, einem Fürsten von ungewöhnlicher Bildung

* Die Ortschaften liegen sämtlich in Halles näherer und weiterer Umgebung.

⁴ Sie erschienen 1642 in Sorö in Dänemark.

und einem starken Förderer künstlerischer Interessen, namentlich der Musik, anzutreten, hatte er gesetzmäßig von dem Vermögen, das er nach auswärts führte, 10 vom Hundert als Teintenpenning an den Staat Lübeck zu zahlen. Bezahlt hat er diese Schuld erst 1635. Das Zehntenpfennig-Rechnungsbuch berichtet darüber: „Ao. 1635 von Gabriel Voigtlander Trompetter, der sich nach Gottorf begeben, ein Portugieser, für 20 Rthaler müssen annehmen thuett Mark 60.“ Der halbe Portugalöser, um den es sich handelt, war eine Goldmünze im Werte von 5 Dukaten, die der Rat für besondere Verdienste verlieh. Wann Voigtländer sie erhielt, wissen wir nicht. Aber alles spricht nur dafür, daß für die Verleihung der hohen Auszeichnung im Hintergrunde die urhafte dichterische Kunst Voigtländers dunkelt und daß er schon in Lübeck begann, sich als Dichter zur Persönlichkeit zu entwickeln, auch zur Freude der Ratsmitglieder, die ihm den Portugalöser verehrten. Ähnliches dürfen wir auch aus Gottorf, wo Voigtländer bis 1636 blieb, verzeichnen. Der „neu bestalte Trombteren“ erhielt als Besoldung und Kleidung 225 Taler, dazu an Verpflegungskosten wöchentlich 40 Schilling (2½ Mark), während der Hoforganist Franz Tunder nur 100 Taler erhielt, der Violinist Gregorius Zuber, dem wir 1636 in Lübeck als Ratsmusikanten begegnen, 150 Taler, selbst William Brade nur 200 Taler. Das hohe Gehalt, das Voigtländer in Gottorf bis zu seinem Fortgang nach Kopenhagen im Jahre 1636 bezog, läßt sich nur dadurch erklären, daß er am Hofe des Fürsten auch mit seiner urwüchsigen Kunst als Dichter und Sänger Verwendung fand, jener Kunst, die ihm durch seine Aufnahme in die Allgemeine deutsche Biographie Unsterblichkeit verlieh. Kein Geringerer als Rochus v. Liliencron hat ihm den Willkommengruß geschrieben.

EINE SONDERBARE SONATE VON W. A. MOZART*

VON WALTER GEORGII

Mozarts unvollständige Sonate für Klavier zu vier Händen in G-dur, Köchelverzeichnis Nr. 357, „cette curieuse sonate“¹, gibt bezüglich der Entstehungszeit und auch sonst ein Rätsel auf. Sie ist, wie J. André meint, „nach Stil und Handschrift“ in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, nach der ersten Auflage des Köchelverzeichnisses um 1780, nach der dritten um 1786 komponiert und erstmals von J. André 1853 in Offenbach als „Sonate G-dur für Klavier, nachgelassenes Werk, op. 55“ herausgegeben worden².

Der erste Satz ist nicht über die Exposition und über 9 Takte einer Durchführung hinausgediehen; vom Andante sind ein Hauptsatz in G und ein Seitensatz in der Unterdominante vorhanden. Die fehlenden Teile wurden von dem Musiker und Verleger Julius André ergänzt. Der erste Satz steht zwar an Frische und Ursprünglichkeit hinter allen anderen vierhändigen Sonaten zurück (und das erklärt zur Genüge, warum er Bruchstück geblie-

* Aus seinem demnächst in stark veränderter und erweiterter Neuauflage erscheinenden Buch „Klaviermusik“ (Atlantis-Verlag) stellte der Verfasser diesen Abschnitt zum Vorabdruck zur Verfügung.

¹ Georges de Saint-Foix, W. A. Mozart, sa vie musicale et son oeuvre, 4. Band, S. 122 bis 214.

² Neuere Ausgaben: außer der Gesamtausgabe nur Universaledition Nr. 524 („Neu-Revision“ von L. J. Beer).

ben ist); aber auf Grund der verhältnismäßig weiträumigen Anlage und der formalen Meisterschaft, insbesondere der ausgiebigen thematischen Arbeit schon in der Exposition, dürfte er erst nach 1780 entstanden sein. Von dem nicht eben einfallsreichen Andante kann dies unmöglich angenommen werden. Die hartnäckige Anwendung des Alternierens zwischen Primo und Secondo sowie die schlecht klingenden tief liegenden Begleitfiguren am Anfang und Ende des Hauptsatzes deuten auf eine frühere Zeit der vierhändigen Kompositionsweise hin. Die Vermutung, daß die beiden Sätze nichts miteinander zu tun haben, wird unterstützt durch die Tatsache, daß das Andante in der Haupttonart G steht. Es war also nicht als Mittelsatz gedacht, besitzt aber andererseits auch nicht den Finalcharakter, an den G. de Saint-Foix glaubt; André erzeugt ihn künstlich durch Anhängen einer von ihm zurechtgezimmerten kleinen Stretta („Un poco Allegretto“). Das Schlimmste aber sind der mehr als dürftige Gehalt und die stumpfsinnige Begleitung des C-dur-Teils.³ Einige Takte daraus (die linke Hand des Primo pausiert hier völlig):



So geht das eine ganze Druckseite lang weiter! Da die Breite der Anlage, wie beim ersten Satz, gegen eine Komposition des jungen Mozart spricht, bleibt — solange das angebliche Autograph nicht herangezogen werden kann — kaum etwas anderes als die Annahme, daß das Andante überhaupt nicht von Mozart herrührt.

Für den Fachmann liefere ich im folgenden eine Formal-Analyse des zweiten Satzes, an deren Hand die Unbeholfenheit des Aufbaus leicht zu erkennen ist.

A (Hauptsatz in G):

- a) Der Primo trägt allein einen achttaktigen Gedanken vor, der in der Haupttonart steht und in der Tonika schließt. Sodann getreues Echo im Secondo zwei Oktaven tiefer.
- b) Neuer achttaktiger Gedanke, ebenfalls vom Primo allein vorgetragen, ebenfalls mit getreuer Wiederholung im Secondo zwei Oktaven tiefer, wiederum streng in der Haupttonart und auch in ihr schließend. Dieser zweite Gedanke, schon an sich unbedeutend, wirkt aus dem erwähnten tonalen Grund unorganisch angehängt, nicht im Verhältnis eines Nachsatzes zum Vordersatz. Das Echo klingt wegen der zu tiefen Lage schlecht. Es folgt eine leicht variierte Wiederholung von a) mit kurzatmigem Alternieren: zwei Takte oben, Fortsetzung unten usw., zum Teil auch umgekehrt (Secondo voran). Teil b wird nicht wiederholt. Vielmehr schließt sich an:

³ H. Abert (W. A. Mozart, 2. Teil, 6. Auflage, Leipzig 1924, Seite 377) sagt von dem Andante, es „atme französischen Geist“ und sei in seinem zweiten Teil „ein merkwürdig pittoreskes Gebilde“ (!).

- c) ein neuer Gedanke, der nur vier Takte umfaßt, sofort wiederholt wird und immer noch in der Haupttonart steht (!). An ihn knüpft sich
- d) ein Seitensätzchen, das endlich die Dominanttonart bevorzugt (32 Takte). Nunmehr Rückkehr zu Teil a, der hier in zweierlei Varianten erscheint. Sodann einige Takte Übergang zu

B (Seitensatz in der Subdominanttonart C):

- a) 10 Takte mit Wiederholung,
- b) 21 Takte ödester Art ohne Melodie (siehe obiges Beispiel),
- a) in unveränderter Wiederholung. Anschließend einige Takte Rückleitung mit Abschluß auf dem Dominantseptakkord von G-dur. Hier Abbruch. Offenbar sollte Formteil A wiederkehren. An dieser Stelle setzt Andrés Poco Allegretto ein, im Charakter einer Koda, in der einiges aus A a, b und c ins Allegretto übersetzt wird.

Ich fasse zusammen: 1. Der zweite Satz ist — so viel läßt sich aus dem Fragment ersehen — seiner ganzen Art nach kein Finale. 2. Ist er aber ein Mittelsatz, so müßte er, um zum ersten Satz zu gehören, in anderer Tonart stehen. 3. Die beiden Sätze wirken stilistisch sehr ungleich, wie aus verschiedenen Zeiten herrührend. 4. Die überreiche Verwendung des echo-mäßigen Alternierens verstößt gegen alle sonstige Praxis bei Mozart, ganz abgesehen davon, daß die Gedanken zum Teil mehr gereiht als verknüpft sind. Alle diese Umstände lassen den Verdacht aufkommen, daß die Sätze nicht zueinandergehören, und sogar, daß der zweite Satz oder wenigstens dessen C-dur-Teil nicht echt ist. Die letzte Entscheidung kann allerdings nur nach genauer Untersuchung des Manuskripts gefällt werden. Ich habe mich bemüht, an die in Privatbesitz befindliche Handschrift heranzukommen, leider vergeblich.

KLEINE BEITRÄGE ZUR MUSIKGESCHICHTE DER REFORMATIONENZEIT VON OTTO CLEMEN †

I.

Über Johann Heugel, der dem Landgrafen Philipp von Hessen als Hofkomponist, seinem Nachfolger als Hofkapellmeister diente, hat zuletzt Wilibald Nagel in: Philipp der Großmütige. Beiträge zur Geschichte seines Lebens und seiner Zeit. Herausg. von dem Histor. Verein f. d. Großherzogtum Hessen, Marburg 1904, S. 353 ff., gehandelt. Wir entnehmen diesem Aufsatz, daß Heugel um 1500 in Deggendorf geboren, im Wintersemester 1515/16 in Leipzig immatrikuliert wurde (S. 356), zwischen 1536—1538 die Leitung der Kapelle des Landgrafen Philipp übernahm und als „compenist“ angestellt wurde (S. 357), daß ihn am 1. Mai 1567 Landgraf Wilhelm IV. zu seinem Kapellmeister ernannte (S. 359), und daß er vor dem 1. Mai 1585 gestorben ist (S. 360). Seine ersten Kompositionen stammen aus dem Jahre 1534 (S. 361).

Heugel muß aber schon 1531 als Komponist im Dienste Landgraf Philipps gestanden haben. Das beweist eine Geschichte in der „Jocoseria“ betitelten Schwanksammlung, als deren Herausgeber sich Dionys und Otto Melander, Vater und Sohn, nennen und die in den Jahren 1600—1626 in verschiedenen Fortsetzungen (zu je 100 in Centurien) und Auflagen, zuletzt am

vollständigsten als „von neuem vermehrte Taschenausgabe“ in drei zierlichen Duodezbandchen in Frankfurt a. M. erschienen ist. Die uns hier interessierende Geschichte steht 3, 499: Jakob Micyllus (1526—1532 zum ersten Male Rektor in Frankfurt a. M.) war Zwingli nicht gewogen, weil dieser eine andere Abendmahlsauffassung als Luther vertrat¹. Er war daher nicht wenig erfreut, als er den Tod Zwinglis in der Schlacht bei Kappel (11. Oktober 1531) erfuhr. Er konnte sich nicht enthalten, ihm unter Verschweigung seines Namens folgenden Nachruf zu dichten:

Occubuit patrio bellator Cinglius ense,
Et pressa est armis gens populosa suis.

Hermann Busch (am 30. Mai 1527 als „poeta laureatus rectorum literarum professor“ in die Marburger Universitätsmatrikel eingetragen, ging vor dem 17. August 1533 nach Münster und starb 1534 in Dülmen)² verdroß das, er setzte dem ein anderes Distichon entgegen:

Occubuit iustus latronum Cinglius ense,
Notus et es larvis, vane Micylle, tuis.

Als Landgraf Philipp die beiden Gedichte gelesen hatte, beauftragte er seinen Musicus Johann Heugel, sie zu komponieren. Als Anhänger Zwinglis und dessen Tod betrauernd, ließ er sie sich nachher öfters vorsingen.

II.

Zwischen dem „ersten deutschen Übersetzer der Odyssee“ Simon Schaidenreißer, der sich als Humanist Minervius nannte³, und Ludwig

¹ Andererseits wollte Micyllus doch auch nicht der „lutherischen Sekte“ angehören und hegte eine „tiefe Abneigung gegen theologisches Schulgezänk“ (J. Classen, Jacob Micyllus, 1859, S. 80 f.).

² Vgl. Franz Gundlach, Catalogus professorum academiae Marburgensis, 1927, S. 313, Nr. 543.

³ Neuerdings haben sich mit ihm beschäftigt Robert Pfeiffer, Zeitschrift für deutsche Philologie 46 (1915), S. 285—291, und Friedrich Hornschuch, ebenda 55 (1930), S. 78—84. In verschiedener Hinsicht sind durch diese beiden Aufsätze die Lebensschicksale Schaidenreißers aufgehellert worden. Auf Hornschuch geht auch die uns hier sehr interessierende, von Hans Joachim Moser in Z. f. Mw. 17 (1935), S. 186, mitgeteilte Notiz zurück, daß Schaidenreißer in München (seit 1526, vgl. Ztschr. f. deutsche Philologie 55, 81) das Eckhaus Hodergasse-Färbergraben, Senfl (1529 bis 2. Dezember 1542) ein Haus in der Hofstatt besaß, „dessen Garten auf die Hodergasse heraufging, so daß also beide de facto Nachbarn waren“. Zu jenen beiden Aufsätzen füge ich hinzu, daß Sch. als „Simon Schoddenreycher de Budyschen“ (das zweite Exemplar der Matrikel hat „Scheddenreycher“) im Sommersemester 1511 in Leipzig, als „Symon Schedenreischer de Budischen Misnen. dioc.“ im Winterhalbjahr 1515/16 in Wittenberg immatrikuliert und als „Simon Scheydreyscher de Budisschen Meysnensis diocesis“ am 10. Juni 1516 ebenda zum bacc. art. promoviert wurde. In die Wittenberger Matrikel wurde zugleich mit ihm ein Hieronymus Schedenreischer aus Bautzen eingetragen, der „ex defectu aetatis“ nicht vereidigt wurde, also noch nicht 18 Jahre alt war. Er war wohl ein jüngerer Bruder unseres Simon. Ein noch jüngerer Bruder war vielleicht der am 5. Oktober 1582 in Ingolstadt inskribierte „Franciscus Schedenreysser ex Budissan“. Wie Wenzel Scheidenreißer, Baccalaureus und Lehrer am Bautzener Gymnasium, 1514—1516 Rektor der Schule zu Lauban, am 26. Februar 1581 wieder als Mitglied des Bautzener Gymnasialkollegiums genannt, welche Stellung er am 4. Oktober 1584 niederlegte, und sein gleichnamiger Vater, 1516 und 1533 urkundlich erwähnt (Bautzener Geschichtsblätter 4, 35), mit unserem Simon zusammenhängen, steht dahin. Zu den beiden Aufsätzen ist ferner nachzutragen ein Hinweis auf die Gedichte von Schaid. in „Poematum Martini Baltici Monacensis libri tres“ (Augsburg, Philipp Ulhart; vgl. O. Clemen, Unbekannte Drucke, Briefe und Urkunden aus der Reformationszeit, 1942, S. 98f.) fol. B 7a, E 6b, F 4a, F 7b. Sie sind an Schaid. als „Propraetor“ (Unterrichter) in München gerichtet.

Senfl hat ein inniges freundschaftliches Verhältnis bestanden⁴. Den Hauptbeweis dafür liefert die zehnsseitige, von Schaidenreißer verfaßte und an den Münchener Patrizier und Ratsherrn Bartholomäus Schrenk⁵ gerichtete lateinische Widmungsvorrede zu Senfls „*Varia carminum genera*“ (Norimbergae 1534, vier Stimmbücher, quer-4⁰)⁶. Sehr erwünschtes weiteres Licht fällt auf die Beziehungen, die die beiden — den Textdichter und den Komponisten — verbunden haben, aus Briefen Schaidenreißers an Hieronymus Baumgartner den Älteren in Nürnberg⁷, von denen ein Enkel desselben, Joh. Ölhafen⁸, Inhaltsangaben oder Regesten angefertigt hat, die in der 1872 aus dem Heerdegschen Antiquariat in Nürnberg erworbenen Handschrift C 109d der Dresdener Landesbibliothek sich erhalten haben. 1877 hat van Hout unter dem Titel „Zum Briefwechsel des älteren Hieronymus Baumgartner“ im Programm des Kgl. Gymnasiums zu Bonn, Schuljahr 1876/77, 307 Regesten — „fast den ganzen Befund, aber in neuer Ordnung“ — abgedruckt, darunter die Inhaltsangaben von acht Briefen Schaidenreißers. Fünf dieser Briefe, die Joh. Ölhafen vorgelegen haben, sind in Dresden noch in den Originalen vorhanden, auch das Gedicht Baumgartners an jenen, von dem Ölhafen folgende Inhaltsangabe bietet: „*Carmen avi ad Minervium, quo se excusat, quod non scripsit, cum Nordlingiae sit domo profugus ob pestem.*“ Leider sind die Briefe sämtlich ohne Jahreszahl. Außer dem zweiten sind sie alle aus München geschrieben. Am 17. März 1525 wurde Schaidenreißer hier als Stadtpoet, d. h. als Leiter der Lateinschule, auf drei Jahre verpflichtet. Aus diesen wurden 47; neun davon fallen auf seine Amtstätigkeit als Stadtpoet⁹. Am 17. April 1534 wurde er auf sein am 15. eingereichtes Gesuch hin mit 13 von 25 Stimmen des inneren und äußeren Rates als Stadtschreiber gewählt¹⁰. Der Brief van Hout Nr. 193, in dem er dies Baumgartner meldet, muß bald darauf geschrieben sein. Die Pest, vor der er nach 2 = v. H. Nr. 189 mit seiner Frau und seinen Kinderchen geflohen ist, ist offenbar die „große Seuche“, vor der er nicht lange vorher München verließ; der Rat vermißte ihn sehr und suchte ihn durch eine Gehaltsaufbesserung und einen neuen Dienstvertrag auf sechs Jahre zur Rückkehr in sein Münchener Rektorat zu bewegen. Schaidenreißer

Er bekleidete dieses Amt von Mai 1538 bis August 1572 (Ztschr. f. deutsche Philologie 46, 286^a). Nach dem Epithalamium fol. E 6b heiratete er während dieser Amtstätigkeit — wohl in zweiter Ehe, da 1526 eine Anna als seine Gattin erscheint (Ztschr. 55, 81) — eine Witwe Gertrud.

⁴ Darauf hat zuerst Sigismund Riezler, *Geschichte Bayerns* (1903), S. 343 und 513, aufmerksam gemacht.

⁵ Vgl. über ihn Nikolaus Müller, *Mitteilungen des Vereins f. Gesch. der Stadt Nürnberg* 10 (1893), S. 247f.; Georg Ferchl, *Bayerische Behörden und Beamte 1556—1804*, 1. Teil (München 1908—1910), S. 204. 681, *Ergänzungsband* (München 1925), S. 194. Danach entstammte er dem alten Münchener Patriziergeschlechte der Schrenke, wurde am 6. Januar 1499 geboren, war 1564/65, ja schon 1560/61 Kastner in München, vom 30. Juni 1566 bis zu seinem am 2. Juli 1576 erfolgten Tode Pfleger zu Eggmühl bei Regensburg. Er war zweimal verheiratet, mit Felicitas Dichtl (gest. am 13. Mai 1535) und mit Sibilla Meltinger (1566 genannt, gest. am 31. August 1587).

⁶ Während diese Widmungsvorrede den Biographen Schaidenreißers lange unbekannt geblieben ist, sind in musikgeschichtlichen Werken, besonders von Theodor Kroyer in der Einleitung zu Senfls Werken, 1. Teil = DTB III 2 (1903), größere und kleinere Abschnitte abgedruckt worden.

⁷ Vgl. über ihn die von Otto Albrecht, *Archiv für Reformationsgeschichte* 12 (1910), S. 207^a zusammengestellte Literatur.

⁸ Vgl. über ihn *Archiv* 12, 243^a; 13, 37.

⁹ Ztschr. 55, 80.

¹⁰ Ebenda, S. 82.

wollte aber höher hinaus und eben Stadtschreiber werden¹¹. So werden wir zu dem Datum dieses Briefes: 31. Dezember die Jahreszahl 1533 zu ergänzen haben. Dazu stimmt, daß Markgraf Philipp von Baden, dem Schaidenreißer nach unserem Brief einen poetischen Nachruf gewidmet hat, am 17. September 1533 gestorben ist. In dem Briefe 3 = v. H. Nr. 190 ist offenbar von der Widmungsvorrede zu den „*Varia carminum genera*“ die Rede, und die lateinische Paraphrase des 133. Psalms (nach der Zählung der Luther-Bibel: „Siehe, wie fein und lieblich ist es, daß Brüder einträchtig beieinander wohnen“), die Schaidenreißer mit dem Briefe 6 = v. H. Nr. 192 Baumgartner zusendet, ist der Text der Komposition Senfls Nr. 21 in den „*Varia carminum genera*“, so daß der Brief erst auf den 1. Juli 1534 anzusetzen ist¹².

Ich drucke die fünf Originalbriefe und das Gedicht Baumgartners ab und füge für die drei übrigen Briefe die Inhaltsangaben bei van Hout an.

1 (= v. H. Nr. 187)

S. P. D. Clarissime vir, pro epistola tua docta, eleganti et copiosa boni consule literas breves et ieiunas, in summa tales, cuiusmodi esse solent occupatissimorum, quibus tuae epistolae non respondeo (faciam enim id octium nactus propediem plenius), sed tantum pro exemplaribus missis maximas gratias ago. Invicem tria, quibus Prudentius tuus usus est, genera mitto, nuper a Ludovico nostro intonata. Si quid reliquum est, quod per me curari velis, manda ac praecipe! Ludovicus in aquis salubribus corporis valetudini dat operam. Is abiturus hinc mihi mandavit, ut, si quid ad te daturus essem, plurimam tuae amplitudini suis verbis adscriberem salutem. Vale et proxime ad singula a me expecta!

M. Simon tuus.

v. H. Nr. 188. Monachii. Mittit promissa carmina a Ludovico intonata et expolita. Cum avus ea publicaturus sit, petit, ut antelimum epistolam praeferat et Ludovico primum exemplar castigandum mittat. Agit gratias pro missis opusculis Bembi¹³, qui reprehenditus, quod crebrius utatur verbo quidem. Petit sibi mitti Alcyonii¹⁴ dialogum et Naugerii¹⁵ in Ciceronem, pretium restituto Bartholomaeo Schrenk. Promittit operam petitam in vertendis psalmis. Commendat Georgium famulum Schrenkii. Quaedam in versibus transmissis corrigat.

2 (= v. H. Nr. 182)

S. P. D. Quam tibi, ornatissime Paumgartnere, a me dari extemporalitatis veniam (quae tua est humanitas) petisti, eandem mihi abs te quoque tribui pro mea erga

¹¹ Ebenda.

¹² Dann wird es freilich ziemlich unwahrscheinlich, daß Senfl diese herrliche vierstimmige Komposition schon für die Eröffnungsfeier des Augsburger Reichstags von 1530 geschaffen haben soll. Das behauptet Joh. Mathesius, *Luthers Leben in Predigten*, herausg. von Georg Loeschke, Prag 1906, S. 210. Hans Joachim Moser, der in seinem Werke: *Die Kantorei der Spätgotik*, Verlag W. Sulzbach, Berlin, die Komposition als Nr. 4 neugedruckt hat, hat sich diese Meinung angeeignet. In seinem Aufsatz über den „Altmünchener Tonmeister Ludwig Senfl“, *Süddeutsche Monatshefte*, 28. Jahrg., April 1931, S. 532, bemerkt er: „Gewiß lag das [die Ermahnung zu brüderlicher Eintracht] geradlinig im Sinn der kaiserlichen Reichstagseinladung, aber daß es der Hofkapellmeister gerade des Herzogs von Bayern den versammelten Reichsständen und -fürsten mit so leidenschaftlichem Nachdruck zusang, ist gewiß von den Hörern als ‚pikante Nuance‘ verstanden worden.“ Ich möchte meine Anzweiflung dieser Kombination nicht aufdrängen, überhaupt die Auswertung der Senfl betreffenden Briefstellen Berufenen überlassen.

¹³ Über Pietro Bembo vgl. Ludwig Geiger, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland*, 1882, S. 223f.; Ludwig Pastor, *Geschichte der Päpste IV 1*¹⁻⁴ (1906), S. 430ff.; Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 14. Aufl., durchgesehen von Walter Goetz, 1925, S. 223f.; Ferdinand Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, herausg. von Fritz Schillmann, 2 (1926), S. 1217 ff.

¹⁴ Über Pietro Alcionio vgl. Pastor IV³ (1901), S. 553.

¹⁵ Über Andrea Navagero vgl. Geiger, S. 273f.; Pastor III¹⁻⁴ (1899), S. 753; Burckhardt, S. 242f.; Gregorovius, S. 121f.

te perpetua observantia contendo, quandoquidem mihi tecum eadem causa est, quae animum meum distrahit atque ita conturbat, ut scribere ipsum nunc pene oblitus sim. Nonque ut de pestilitatis (quemadmodum significanter tua illa ad me proxime epistola apellas) calamitas patria, domo, sede, fortuna, amicis necessariisque removit, ita me idem malum in exilium, caeterum multo acerbior quam te conditione elect. Te nanque gliscentem iam flammam declinare rebusque integris, salvis tuis omnibus, denique adornatis commode, quae non modo ad iter, sed diuturniorem quoque usum sufficerent, migrare in urbem propinquam¹⁶ non tam coegit quam admonuit vicinum incendium. Me domi meae exortus ardor fere oppressit atque nihil tale suspicantem quidem domestica sede (qua nihil ait Cicero noster esse iucundius¹⁷), libris praeterea rebusque privavit et nudum, egentem, amicorum cum consilio, cum consolatione destitutum eo loco expulit, ubi cum uxore et parvulis, huius exilii comitibus, in lacrimis gemituque contabesco aegreque aliorum ope meam sustentans miseriam suspiro aliquando eum videre diem, qui me cum libris et musis omnibus in gratiam reducat, a quibus quam diu absum omni delectatione prorsus careo. Quae etiam causa hujusque mihi fuit, cur hymnos sacros quos optas, hucusque non descripserim tibi que miserim. Sed tamen dabo operam, ut intra hoc menstruum tempus, quo domum cogito, desyderio tuo faciam satis. Me interea tibi commendo ac rogo, ut misertus fortunae meae nimisquam afflictae sarcindi commodi mei (quod sine tua molestia fiat) habeas rationem authorque sis et adiutor, ut tuo suffragio, autoritate et qua plurimum vales commendatione locum et conditionem inter vestros professores, si forte vacaverit, obtineam. Nam hoc stipendio in ista rerum omnium caritate manere hic vix quivero, nisi Monachus senatus, cui nuper libellum supplicem obtuli, hoc damni, quod et superiori et hoc anno accepi, aliqua ex parte restituerit. Vale et, cum otium scribendi et tabellariorum potestatem habueris, age amabo ponderosam ad me de tuis rebus epistolam mittas! Scripsi nuper elegiam de obitu Marchionis Badensis, quam tibi tuoque castigatissimo iudicio submitto. Iterum vale, patrone mihi plurimum observande, et me inter clientes tuos (id quod facis) facile tui nominis studiosissimum tuere! Peulburgi ex collegio Canonicorum Regularium¹⁸ pridie Calendarum Januarii.

M. Simon Minervius tuus.

3 (= v. H. Nr. 190)

S. P. D. Ornatissime vir, veniunt ad te in undeviginti carminum Horatii genera ab Ludovico Senflio, musicorum nostri temporis facile principe, in meam gratiam in-tonatae symphoniae, quas Ludovici hortatu institueram amplissimo patris, affini tuo, Bartholomeo Schrenck ita dedicare, ut easdem tibi, Musarum amico, communicaret, et lucubraram iam epistolam bene longam, quam dum meo more fingo ac reflingo, nuntiat mihi Georgius te hodie prima luce in patriam cogitare, quae res inopinato me dolore affectit, tum, quod tui carendum esset, quam ante Solis diem non esse abiturum persuaseram, tum, quod ad depingendam epistolam ad D. Bartholomeum nuncupatoriam viderem non satis otii suppetere, quippe homini phrontisterii mei laboribus occupatissimo. Itaque ambigenti mihi, quid facerem, succurrit praestare harmonias ipsas vel sine epistola praefixa mittere quam desyderium tuum fraudare. Mittam tamen eandem quamprimum, si cognovero ex Georgio meo dominum Bartholomeum non illibenter legere posse. Tu, doctissime Hieronyme, fruiere iis cum amicis tuis hominibus doctissimis, quorum istic consuetudine es felix, meque tibi habeto commendatum vel hoc nomine, quod eorum sum studiorum, quibus es egregie expolitus, assectator ac ingenii eruditionisque tuae singularis admirator perpetuum *μνημόσυνον* amicitiae tuae, quam augere et confirmare crebris ad te mirificus. Pro versibus, quibus me ornasti¹⁹, ago gratias maximas, erunt apud me epistolis nunquam intermittam. Vale, magnum Musarum decus!

M. Simon tuus.

4

Nunquid amicitiae nostrae immemor aut male gratus
Esse tibi videor, dudum quod epistola nulla
Scripta meis digitis ad te pervenit et ultra
Quam fieri optabam res est dilata nec unquam
Quaerenti ratio est tibi reddita, quae mala sors hanec

¹⁶ Nördlingen.

¹⁷ De officiis 1, 17, 57.

¹⁸ Kloster Beuerberg südlich von Wolfratshausen.

¹⁹ = unsere Nr. 4.

Differat, absentis nonne oblitum esse Symonis
 Me dudum esse putas et amicitiae male sarta
 Gratia non faustis avibus²⁰ coisse videtur?
 Non ita, sed, mundi qui unus moderatur habenas,
 Conatus nostri vota irrita fecit et urbe
 Me patria fecit profugum. Et quis scit, me an ad illam
 Unquam fata sinant salva cum coniuge nataque
 Intrepidum referre pedem? Tibi talia, Christe,
 Sint curae, veluti sicut tibi sunt nostra omnia curae,
 Nam tua turba sumus, tua nos a morte redemit
 Perpetua pietas, tu nos nunc pascis et auges,
 Sede recepturus patria post funera, quotquot
 Salvifici credunt sacrata oracula verbi.

5 (= v. H. Nr. 191)

S. P. D. Cum ex literis tuis ad D. Bartholomeum datis cognovissem, te symphoniam endecasyllaborum versuum desiderare, arrepta hinc gratificandi tibi occasione confestim curavi, ut, quaecunque penes me essent tum in hoc, tum in alia carminum genera in Ludovici nostri officina pridem natae harmoniae, elegantissima D. Lucae manu describerentur, quas cum recognoscendas Ludovico obtulissem, indignas iudicavit, quae tuae amplitudini mitterentur, quippe quae et gratiam novitatis iam exuissent et tono ac vocum intervallo ab illis, quas antea in Horatianas odas, habes dis diapason²¹ (quod dicitur) differrent. Itaque homo officiosissimus et tui prorsu amantissimus hunc laborem libens tua causa suscepit, ut easdem omnes — sunt autem nisi fallor duodecim — denuo accuratioribus modis pangeret, quos te intra mensem ex ipsius Ludovici verbis expectare iubeo. Interim ut videas desyderii tui maximam haberi a nobis rationem, mitto Endecasyllabum heri primum multa nocte a Ludovico in hoc lucubratum, ut D. Bartholomeus Schrenck, qui se prima luce istuc profecturum dixerat, haberet, quod secum ferret. Si quid praeterea est, in quo tuae magnificentiae utriusque nostrum opera, labor et industria inservire possit, utere tuo iure ac nobis ut clientibus tuis fac mandes. Pro paribus dulcissimi omnes tibi, ad quos tua liberalitas pervenit, magnas agunt gratias, ego certe maximas. De Actii Sinceri²² poemate, cum hic ageres, te rogavi et nunc per literas has pro omni humanitate tua a te peto, ut, si poteris, contendo des hoc nimisquam acri, non tamen improbo desyderio meo et eam quam habes huius authoris eclogam per D. Schrenckium ad me venire permittas, ut intera vel gustum aliquem caplam tanta suavitatis, qua scateret illius poemata uno omnium doctorum consensu perhibentur. Nihil est, quod hoc tempore gratius et iucundius mihi praestari possit. Vale et Domino Ioachimo Camerario me ut politioris humanitatis studiosum commenda atque effice, ut me inter sui amantes agnoscat! Monachio.

M. Simon Minervius.

6 (= v. H. Nr. 192)

S. P. D. Etsi paucis ante diebus, quam superiores huc ad D. Bartholomeum Schrenckium literae tuae afferentur, Actii iam poemata toties a me desiderata ex ipsa usque Italia dono mihi liberalitate Georgii nostri transmissa accepissem, tamen et Galathea illa piscatoria²³, quam victus precibus nostris mihi misisti, longe fuit gratissima, non modo, quia synceri, sed quia syncerissimi patroni, hoc est animi tui erga me propensi, non obscurum mihi monumentum esset. Quare tuae munificentiae pro tam terso ed edolato poemate maiores habeo gratias, quam ieiunitas orationis mea assequi potest; relaturum me quoque libens promitto, si quando sub hoc nostro Boetico (ut dicam) coelo²⁴ natum fuerit in lucem quod ad Actii Musas non sit omnino amusum. Nunc certe nihil est tuo sapidissimo palato dignum. Et tamen, ne Georgius hic, quo excitante has scripsi, vacuum Musarum nostratum in tuum conspectum perveniret, Psalmum Ebraei vatis 133 latine nuper elegiacis numeris a me παραφραστικῶς redditum et (ut Ciceronis verbo²⁵ dicam) crasso filo

²⁰ Vgl. „Erasmii adagia“ 1, 1, 75 (Ausg. Bositeae 1539, p. 50): „bonis avibus.“

²¹ „Erasmii adagia“ 1, 2, 63 (p. 83).

²² So nannte sich Jacopo Sannazaro, vgl. über ihn Geiger, S. 257ff.; Pastor III, 106 u. ö., IV 1, 438f.; Burckhardt, S. 237ff.; Gregorovius, S. 844, 1214ff

²³ „Jacobi Sannazarii opera omnia... Apud Seb. Gryphium Lugduni“ 1536, p. 62—65:

„Ecloga secunda Galatea“.

²⁴ Vgl. „Boëtica sus“ („Erasmii adagia“ 1, 10, 6, p. 323).

²⁵ Fam. 9, 12.

contextum ei sub tuum acre et elimatum illud iudicium perferendum dedi, Diomedem Homericum imitatus nimirum pro chryseis aeneo²⁸. In quibus tamen, si nihil aliud, certe Ludovici Senfilii mei studium probabis, qui versiculos meos suaque natura aridos modis suis symphoniacis ceu succaro condidit. Quod si etiam conatum meum non improbaveris, tum vero serio triumphabo atque ad ingenii aleam in huiusmodi scribendi genere deinceps saepius subeundam animabor. Vale et, cum ad Senfilii symphoniam tuos aut aliorum, qui Poetico nomini satisfacere queant, numeros cantillaveris, rogo te per Musas tuas, tum animum tuum Simonis subeat recordatio, quae aliquando Literas ad me tuas e somno excitet. Nam cum Literarum tuarum elegantia valde delecter, tum ex eis cupio, quid de Horatianis harmoniis agatur, discere, informantum an in spongiam (ut est proverbium²⁹) incubuerint. Vale iterumque et iterum rogatus rescribe et, si quid Bembi aut Romanae illius sectae hominum recens prodierit in lucem, tuo iussu et aere redemptum, fac huc D. Bartholomeo affini tuo mittatur, cui ego, quantum scripseris, numerabo. Monachio primo Julii.

M. Simon Minervius.

v. H. Nr. 193. Monachii. Agit gratias pro libro harmoniarum vite excuso. Voluisset idem factum in suis versibus et, num adhuc locus emendandi sit, quaerit. Petit in praefatione quaedam emendari. Se in scribam asserit electum sanctorum.

v. H. Nr. 194. Monachii. Libros missos obtulit Helvetio, qui promisit in describendis harmoniis operam. Petit instrui et moneri ab avo.

III.

Als Ergänzung zu den 1539 von ihm herausgegebenen „Rudimenta musices“ veröffentlichte der Magdeburger Kantor Martin Agricola 1543 „Quaestiones vulgatiores in musicam“²⁸. Christoph Synzel aus Mansfeld²⁹, der im Wintersemester 1536/37 als „Christopherus Schnegil Mansfelden[sis]“ in die Wittenberger Universitätsmatrikel eingeschrieben wurde und, von Melanchthon am 11. Februar 1540 dem dortigen Rate empfohlen³⁰, an die Quedlinburger Lateinschule als Lehrer kam³¹, begrüßte das Erscheinen dieses Lehrbuchs mit folgendem Gedicht:

Si prius Agricolae placuit tibi musica lector,
Aedita Teutonico quae tamen ore fuit³²,
Ausonia³³ scriptus placeat quoque voce libellus.
Exhibet eximii quam tibi cura viri.
Afficit ergo tuam si blanda scientia mentem,
Quae de Musarum nomine nomen habet,
Haec lege dulcisoni praecepta facillima cantus,
Flectat, ut harmonicos lingua canora modos.
Ex hoc fonte fluit, quidquid scripsere priores³⁴,
Huic artem debet Teutonici ora³⁵ libro.

²⁸ „Erasmi adagia“ 1, 2, 1 (p. 59).

²⁹ Ibid. 1, 5, 58 (p. 179).

³⁰ Vgl. Heinz Funck, Martin Agricola, 1933, S. 76.

³¹ Vgl. über ihn Ed. Jacobs, Ulrich XI., Graf von Regenstein, SA. aus dem 34. Jahrg. der Ztschr. des Harzvereins f. Gesch. u. Altertumskunde, S. 6f., 23, 177, 193 u. 6.

³² Corp. ref. 3, 953.

³³ Eustachius von Knobelsdorff widmete dem Freunde bei seinem frühzeitigen Abschied von der Alma mater ein Propempticon, vgl. Franz Buchholz, Die Lehr- und Wanderjahre des ermländischen Domkustos Eustachius von Knobelsdorff, Braunsberg 1925, S. 68.

³⁴ „Ein kurtz Deutsche Musica“ 1525. 2. Aufl. 1529, 3. Aufl. 1533 als „Musica Choralis Deutsch“.

³⁵ D. h. lateinisch.

Das Vorwort befaßt sich vornehmlich mit der Musikanschauung und der Musikübung der Antike.

³⁵ Deutschland.

Das Gedicht steht fol. C 4b in „Christophori Syngelii Mansfeldensis epigrammatum liber unus . . . Anno salutis humanae 1545“. 20ff. 4^o. 20b Druckfehlerberichtigung, 20a unten „Impressum Erphordiae per Melchiorem Saxonem“. Die beiden Gedichtchen fol. B iijb und D 4a machen uns mit einem „musicus“ Andreas Hennings in Quedlinburg bekannt.

IV.

Den 1526 in Königgrätz geborenen Martin Hanno hat Gerhard Pietzsch in seiner sehr dankenswerten Zusammenstellung in AfMf. 7, 99 mit aufgeführt, weil er nach Diabacs, Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen, S. 560, „ein vornehmer Sänger, Dichter und Mathematiker“ war. Auch Matthäus Collinus in Prag³⁶ hat ihm schon in dem Trauergedicht, auf das wir zurückkommen werden, nachgerühmt: „Cantor erat praestans“. Er wurde am 6. Juni 1549 in Wittenberg immatrikuliert und bereits am 14. August 1550 ebenda zum mag. art. promoviert, starb aber schon am 22. November desselben Jahres in der Universitätsstadt fern der Heimat. Am 26. November folgte ihm ein böhmischer Landsmann und Kommilitone Briccius Sithonius aus Saaz³⁷ in den Tod nach. Am 10. Dezember schrieb Melanchthon an Collinus³⁸: „Ich glaube, daß schon andere an Dich über den Tod Hannos und Briccius' geschrieben haben. Obgleich ich den Schmerz der Eltern teile und um der Kirche willen gewünscht hätte, daß ihnen eine längere Lebenslaufbahn beschieden gewesen wäre, so muß man sich doch in Gottes Willen ergeben. Ich ermahne Dich, die Trauer der Eltern zu lindern, die um so ruhiger im Gemüt sein können, weil beide unter frommer Anrufung Gottes sanft entschlafen sind. Hanno hat sich sogar am Tage, bevor seine Seele aus diesem Arbeitsause befreit worden ist, in einem sehr lieblichen Traume mit dem Sohn Gottes unterredet.“ Im nächsten Jahre 1531 erschien eine Sammlung dichterischer Nachrufe auf die beiden von Veit Örtel dem Jüngeren aus Windsheim in Wittenberg³⁹, Collinus, Joh. Balbin und Thomas Metis⁴⁰. Ein Exemplar dieser sehr seltenen Druckschrift hat sich als Nr. 56 in dem außerordentlich wertvollen Sammelbande 4^o Po. lat. 669 der Münchener Staatsbibliothek erhalten: „Epicedia scripta honestis et eruditus viris M. Martino Hannoni, & Briccio Sithonio, natis in Bohemia, Et ex Academia germanica in celestem Academiam translatis. Anno M. D. L. I.“ 8ff. Ich gebe ein Inhaltsverzeichnis:

Titelrückseite ein griechisches Epitaphium, A ija ein lateinisches Epicedum für Hanno von Vitus Winsenius iunior: Böhmen habe viele tapfere und gelehrte Männer hervorgebracht, jetzt trauere es über den Tod des kaum 25jährigen, reich begabten, besonders auch in der Mathematik und Astronomie bewanderten, vor allem aber gottesfürchtigen Hanno.

³⁶ „Matthaeus Kolin Gurmensis Bohemus“ (aus Kaurium), kurz vor dem 29. Oktober 1534 in die Wittenberger Universitätsmatrikel eingetragen. Vgl. über ihn Corpus reformatorum 10, 351; Georg Loesche, Johannes Mathesius 2 (1895), S. 138; ders., Luther, Melanchthon und Calvin in Österreich-Ungarn (1909), S. 155, 161.

³⁷ „Brixius Sitionius Bohemus“, im August 1545 inskribiert.

³⁸ Corp. ref. 7, 695.

³⁹ Vgl. über ihn Nikolaus Müller, Philipp Melanchthons letzte Lebensstage, Heimgang und Bestattung, 1910, S. 133; Walter Friedensburg, Geschichte der Universität Wittenberg, 1917, S. 269; Afm. 7, 104.

⁴⁰ Vgl. über ihn Constant. v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich 18, 372; Masarykuv Slovník Naučný 4, 981; Loesche, Luther, Melanchthon und Calvin, S. 160.

A iij^a das schon oben erwähnte Trauergedicht auf Hanno, erst griechisch, dann lateinisch, von Collinus.

A 4^a Epithaphium für Hanno von Johannes Balbinus. Darin unter anderem die Notiz, daß jener deutsch, lateinisch, griechisch, böhmisch gleich geläufig gesprochen habe.

A 4^b Naenia auf Hanno von Mitis.

B^a griechisches Trauergedicht auf Briccius Sithonius von Collinus. Jener habe „nobilium pueros“ an der Moldau, die er mit bestem Erfolg unterrichtet habe, verlassen, um die berühmte Wittenberger Hochschule aufzusuchen.

B^b lateinische Trauergedichte auf denselben von Balbin und Mitis.

B ija „Thomae Mitis Nymburgensis elegia de morte . . . wencesloi Sicchij Lithomericeni“ (aus Leitmeritz)⁴¹. Schwerkrank sei dieser von Wittenberg nach Prag transportiert worden, am 22. März 1546 sei er hier verschied.

Der Rest der Druckschrift liegt außerhalb unseres Zusammenhangs.

Aus dem für das Schwarze Brett bestimmten Anschlag, in dem der Rektor der Leucorea die Universitätsangehörigen zur Teilnahme an dem Begräbnis Hannos am 23. November 1550 einlud⁴², ergibt sich, daß dieser für das Osterfest (6. April) ein Carmen veröffentlicht hat, das eine allegorische Deutung des Passahlamms auf Christus enthielt. Ein Exemplar hat sich als Nr. 26 in dem genannten Münchener Sammelbande erhalten: „Carmen de agno mac-tato in paschate et eius imagine significante futuram immolationem in cruce filij Dei: Ex Cap. XII. Exod. Scriptum ad Clariß: Senatum Hradecensem, Per Mortinum Hannonem Hrad: Boiemum. Addita est Epistola duorum Discipulorum, quibus euntibus in Emahus, Christus Rediuius apparuit, ut scriptum est Lucae 14 & dran. 20 . . . Vitebergae 1550“. 8ff. Vorausgeschickt hat Hanno ein Widmungsgedicht an den Rat seiner Vaterstadt Königgrätz vom 13. April dieses Jahres, in dem er versichert, daß er sehr oft an seine Heimat denke, während er an der fernen Hochschule den freien Künsten obliege, die neun Musen verehere und das lautere Wort Gottes in sich aufnehme. Er bete zu Gott, daß es ihm einst vergönnt sein möchte, der heimischen Kirche zu dienen und die Ehre und den Vorteil seiner Vaterstadt zu fördern. Er zweifle nicht, daß der Rat dasselbe von ihm erwarte und nötigenfalls ihn, den vaterlosen Waisen, unterstützen werde. Origineller als das allegorische Hauptgedicht ist das angefügte, wie schon im Titel angezeigt, eingekleidet in einen Brief der beiden Emmausjünger an Thomas, in dem sie durch die Erzählung ihres Erlebnisses, wie sie den Auferstandenen „an dem, da er das Brot brach“, erkannt hätten, die Zweifel ihres Genossen zerstreuen.

Der Münchener Sammelband enthält endlich als Nr. 42 auch noch ein von Hanno während seines Wittenberger Studienaufenthaltes gedichtetes, sehr ansprechendes Hochzeitscarmen: „Epithalamion de nuptiis Magistri Laurentii Span Sacensis, & honestissimae Virginis Fidei, integerrimi, Et doctissimi viri, D. Joannis Försteri, sacre Theologiae Doctoris Filie“⁴³, Scriptum

⁴¹ „Wenceslaus Sicchius Litomericensis“, am 23. April 1545 eingeschrieben.

⁴² Scriptorum publica propositorum a professoribus in Academia Witebergensi 1540 bis 1553 t. I (1560), 332.

⁴³ Über das Töchterkleeblatt Charitas, Fides und Spes des Joh. Forster, der seit Ostern 1549 Professor des Hebräischen und Prediger an der Schloßkirche zu Wittenberg war, vgl. W. G e r m a n n, D. Joh. Forster (1894), S. 461ff. Erst aus unserem Epithalamium erfahren wir den Familiennamen und die Herkunft des „Schwiegersohns Laurentius“

a M. Martino Hannone, Hradeceno Bohemo. Adiectum est gratulatorium Carmen, Viti Winshemij Iunioris. Witembergae. M. D. L. 10ff. 1^b wip. C ij^b: Witebergae. Ex officina Typographica Viti Creutzer, M. D. L.“

Das Epithalamium beginnt mit einer hübschen Einleitung, die freilich ähnlich in mehreren anderen der von Melanchthon gegründeten und geleiteten Wittenberger neulateinischen Meistersingerschule entstammenden Gelegenheitsgedichten wiederkehrt: In der Weinlesezeit habe er eines Morgens an der Elbe gestanden und mit Verwunderung bemerkt, wie sie, die in seiner Heimat aus kleinen Anfängen hervorquillt, viel Wasser dem Ozean zuführt und schwerbeladene Schiffe trägt. Wie er zufällig aufs andere Ufer hinausblickte, habe er drei hohe Frauen daherkommen sehen. Er habe sie erst für die drei Grazien gehalten, dann für die drei Göttinnen, die sich der Schönheitskonkurrenz vor dem Urteil des Paris unterwarfen, doch hätten ihn bald ihre ganze äußerliche Erscheinung und Gewandung belehrt, daß es andere Wesen sein müßten. Wie sie sich dem Strome näherten, floß er sanfter und ruhiger dahin, der Flußgott stieg heraus und begrüßte sie als Fides, Caritas und Spes. Er (der Dichter) habe sich nun hinter einen Weidenbaum gestellt und ihr Gespräch belauscht. Die drei Huldinnen waren im Begriffe, das Haus des Professors Forster aufzusuchen, der seinen drei Töchtern ihre Namen gegeben habe, und der Ältesten, der Fides, der Braut, ihre Wünsche darzubringen. — Sehr nett ist dann auch die Schilderung der Vorbereitungen für die Hochzeitsfeier und der Schmückung der Braut.

Das Gedicht ist entstanden, und die Hochzeit hat stattgefunden, wie wir sahen, in der Weinlesezeit. Das stimmt, da Hanno jetzt im Titel als Magister bezeichnet wird, was er, wie erwähnt, am 14. August 1550 geworden ist.

EIN UNBEKANNTES SCHREIBEN G. PH. TELEMANN'S

VON HEINRICH SCHULZ †

Als 1742 an der „Großen Stadtschule“ in Wilster i. Holstein die Stelle eines Konrektors, der zugleich Kantor der Kirche war, freigeworden war, bewarb sich u. a. auch der „S. S. Theolog: Candidat Christian Urban Traumann“ aus Hamburg, wohnhaft „in Mattentwist bei Hrn. Albrechten“ darum. Der Magistrat hätte ihn gern gewählt, weil er von dem Probstem Colten in Altona, einem gebürtigen Wilsterer, Sohn des ehemaligen Hauptpastors (gest. 26. 8. 1684) hierselbst, warm empfohlen war. Aber die Stelle war bereits besetzt. Als jedoch im Herbst desselben Jahres das Amt aufs neue frei geworden war, wandte sich der Magistrat an Traumann, forderte ihn zur Bewerbung auf und wählte ihn am 5. Februar 1743. Die Mitteilung seiner Wahl trägt die der Zeit entsprechend gespreizte Anschrift:

„A Monsieur

Monsieur Christian Urban Traumann

Candidat de la Sainte Theologie

à (!) Hambourg

bey Herrn Heinrich Kedingern in Cremon*.

und daß er eben die Fides heimführte. Laurentius Span Saticensis Boemus wurde am 23. April 1545 eingetragen und erlangte am 14. August 1550, zugleich mit Hanno, den Magistergrad.

Traumann nahm die Wahl an. Bis zu seinem frühen Tode (1751) wirkte er schlecht und recht, seinen Gaben entsprechend, als Kantor der Kirche und Lehrer an der Großen Stadtschule. Von seiner Tätigkeit zeugt der folgende Schriftwechsel, der seinen Anlaß in dem Tode König Christians VI. (gest. 6. August 1746) und in den damit verbundenen Trauerfeierlichkeiten fand. Im November 1746 schreibt Traumann an den Magistrat von Wilster:

„HochEdle, Hoch- und Wohl-weise Herrn,
wie auch Edle und viel Ehrsame Herrn!

Nachdem ein HochEdler Magistrat dieser Stadt mir zu zwey verschiedenen mahlen durch Ihren Gerichts-Diener ernstlich andeuten lassen und von mir verlangt, ich sollte, da Sie beschlossen, das Leichen-Begräbniß auf Ihrem Rahthause auf eine Solenne Art zu feiern, eine hierzu dienliche Vocal, und Instrumental-Music aufführen: Als habe, Dero Befehl befolgen zu können, sogleich nöthige Anstalt gemacht. Ich habe nemlich, um ein getreuer Königlicher Unterthan dieses traurige Fest mit zu begehen, nach meinem wenigen Vermögen versucht, meiner allerunterthänigsten Schuldigkeit ein Genüge zu thun, in Verfertigung einer zu der befohlenen Music dienlichen Poesie. Da aber mein Vermögen dahin nicht reicht, die Music dazu auch selbst zu componiren, so habe meinen alten geschickten Freund, den Herrn Telemann in Hamburg, ersucht, diese Mühe auf sich zu nehmen, welches er auch, ohne Zweifel mit Dero Beyfall, Hoch und wehrt geschätzte Herrn! gethan.

Ferner haben zu Dero Gemütlichkeit und das Zeugniß der tieftraurenden Stadt Wilster (!) allgemeiner zu machen, den Abdruck der Cantate besorget und endlich, wie bekandt, dieselbe abgesungen und aufgeführt. Ob ich nun gleich, so viel mir hierzu beyzutragen möglich gewesen, es für meine Schuldigkeit zu erachten, Keinen Anstand genommen und also, ohnerachtet es einen außerordentlichen Fall betroffen, doch niemals dieserhalben einigen Dank oder Belohnung für mich gewürdigt; so werden ein HochEdler Magistrat und löbliche Achtmänner doch von selbst ermessen, daß es der Billigkeit gemäß, den Herrn Telemann und Buchdrucker zu vergnügen, weil sich nicht gleiche schuldige Verbindlichkeit gegen unsere Stadt bey ihnen befindet. Zu dem Ende(,) Hochgeehrte Herrn, um allen schein eines privat Nutzens zu vermeiden, habe den Brief des Herrn Telemanns und die Rechnung derer Druck-Kosten geziemend beylegen wollen.

Hiermit habe die Ehre zu versichern, wie ich zu ferneren Diensten, und die Gott uns wolle erfreulich seyn lassen, mit verpflichtester Hochachtung jederzeit beharren werde

Derer HochEdlen wie auch
Edlen und Viel-Ehrsamen Herrn
Christian, Urban, Traumann, Con-Rector.
Christian, Urban, Traumann, Con-Rector“

Wilster, den 21 qbr. 1746

Telemanns Brief lautet:

„HochEdelgebohrner und Hochgelahrter,
insonders Hochzuehrender Herr Gevatter!

Hier ist die Trauer-Music, so, wie ich vermeinet habe, daß sie für dortigen Ort gerecht seyn werde. Die erste Violine kann doppelt, und die zweyte einfach besetzt werden, das Fundament aber wird lediglich der Orgel überlassen; sollte aber, an statt dieser ein Clavicimbel gebraucht werden, so müßte nohtwendig noch ein Violoncell, oder anderer Baß, hinzukommen. Die Leichtigkeit ist dabey mein Augenmerk gewesen, womit ich Ihre Herren Virtuosen eben nicht beleidiget zu haben vermeine, sintemal auch das Leichte seinen Meister erfordert. Sollte die Poesie gedruckt werden, so bitte ich mir einige Exemplarien davon aus. Von Dortiger Obrigkeit erwarte ich eine Belohnung, die Ihrer Ehre und meiner Mühe gemäß ist, der ich mit beständiger Hochachtung verharre

Ew. HochEdelgebl.
Mhhhl. Gevatters
ergebenster Diener,
G. P. Telemann.“

d. 14. Sept. 1746. Hamburg.

Der Buchdrucker endlich schreibt:

„Hoch-Edler,
HochzuEhrender Herr,

Bey dieser guten Gelegenheit habe nicht umhin können, Sie Ihres Versprechens zu erinnern, indem schon die Zeit lange verstrichen und vergeblich danach ausgesehen, Ersuche dannhero mir mit diesen kleinen Rechnung baldigst zu helfen, zwar so wie ich Sie in Verfertigung der Music auffgewartet; sehe also den ersten Postag darnach aus. Verharre

Ew. Hoch-Edlen
Meines HochzuEhrenden Herrn
Dienstwilliger Diener
Joh. Jac. Babst.“

Aus den Akten des städtischen Archivs (II. A. 334) ist leider nicht zu ersehen, wie hoch die Buchdruckerrechnung war; auch nicht, ob beide Fordernde zu ihrem Gelde gekommen sind. Großzügigkeit ist eine Tugend, die in kleinen Städten nicht häufig anzutreffen ist.

ZUR „ARS MUSICAE“ DES JOHANNES DE GROCHEO VON HEINRICH BESSELER

Im letzten Heft dieser Zeitschrift erschien S. 72—74 aus dem Nachlaß Johannes Wolfs eine Anzeige von Ernst Rohloff, *Media Latinitas Musica II: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht, Leipzig 1943. Da die Besprechung infolge der Nachkriegsverhältnisse anscheinend ohne die gewohnten Hilfsmittel verfaßt werden mußte, seien einige Ergänzungen dazu gestattet. Die neue Londoner Handschrift Br. Mus. Harley 281, die Rohloff nach dem Wunsche des Rezensenten seinem Text hätte zugrundelegen sollen, ist an sich keineswegs unbekannt. Man braucht nicht einmal auf den alten Katalog von 1808 zurückzugreifen, um Aufschluß über sie zu finden. Eine genaue Beschreibung gibt Augustus Hughes — Hughes, *Catalogue of manuscript music in the British Museum* Bd. 3, London 1909, S. 303. Es ist eine Theoretikersammlung des 14. Jahrhunderts, aus der schon Coussemaker 1864 einen Traktat von Petrus de Cruce herausgab (CS 1. 282—292). Hermann Müller hat allerdings in seinem Artikel SIMG 4, 1902/03, S. 361—368, auf den Wolf anspielt, die Londoner Quelle nicht genannt; hier dürfte eine Erinnerungstäuschung des Verstorbenen vorliegen. Erst der Katalogband von 1909 gab über den Gesamtinhalt Auskunft, ohne jedoch den fraglichen, ohne Verfasser überlieferten Traktat zu identifizieren. Aus den dortigen Angaben schloß der Schreiber dieser Zeilen, daß es sich um Johannes de Grocheo handeln müsse, und veröffentlichte einen Hinweis in der *Mittelalterstudie* AfMw 7, 1925, S. 180. Rohloffs erste Arbeit, eine Leipziger Dissertation von 1925, erwähnt auch in der Druckfassung von 1930 (Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Druck von Frommhold und Wendler, Leipzig) die neue Quelle nur S. 1, Anm. 1, ohne sie auszuwerten. Nachdem Johannes Wolf SIMG 1. 1899/1900, S. 65 ff. die Fassung Darmstadt 2663 veröffentlicht hatte, war es schon aus praktischen Gründen geboten, einem Neudruck die Londoner Version zugrundeulegen. Daß dies nicht geschah, macht Rohloffs Ausgabe von 1943 leider unübersichtlich und schwer benutzbar.

Wie lautet nun der Titel des wichtigen Traktates? Wolf hatte nach dem Darmstädter Explicit von „Theoria“ gesprochen, während Rohloff eine eigene Be-

nennung „De musica“ vorschlug. Er übersah jedoch, daß die Londoner Handschrift mit „Incipit prologus in arte mu(s)ice“ beginnt. Die beiden ersten Worte stehen in etwas größerer Titelschrift am Ende von Zeile 1, die drei übrigen am Ende von Zeile 2. Die Bemerkung im Neudruck 1943, S. 34, Zeile 11 v. u. ist unvollständig. Es liegt kein Anlaß vor, von der sonst guten Londoner Handschrift in diesem Punkt abzuweichen. Solange keine weitere Quelle vorhanden ist, wird man also dem Traktat des Johannes de Grocheo den Titel „Ars Musicae“ belassen.

Wann entstand der Traktat? Daß er sich auf Pariser Verhältnisse bezieht und wahrscheinlich in Paris geschrieben wurde, ist bekannt. Rohloff versucht, ihn noch im 13. Jahrhundert zu verankern und auch die beiden Abschriften Darmstadt und London „frühestens kurz vor dem Jahre 1300 anzusetzen“ (1943, S. 15). Die Darmstädter Handschrift ist aber zweifellos viel jünger, wie man aus Wolfs Angaben SIMG 1, 1899/1900, S. 65 ersieht. Auch die Londoner Quelle kann, nach Ausweis der Photokopie, nicht vor 1300 datiert werden. Sie gehört ins 14. Jahrhundert. Johannes de Grocheo zeigt sich zwar mit den Verhältnissen der sogenannten Ars antiqua wohlvertraut und schrieb jedenfalls vor Vitry und Johannes de Muris, also vor 1320. Aber warum vor 1300? Da Rohloff keine Gründe anführt, folgt er wohl dem, was Wolf (1899, S. 66 f.) gesagt hatte. Wir sind jetzt über die Musikentwicklung jener Jahrzehnte genauer unterrichtet als vor 50 Jahren, und so muß die Frage von neuem geprüft werden.

Einen wichtigen Anhaltspunkt liefern die Angaben über den Mensuralrhythmus, der zu Beginn des Abschnittes „Musica composita“ erklärt wird (Ausgabe Wolf, S. 101; Rohloff, S. 54). Als Grundeinheit verwendet de Grocheo das „tempus“, worunter die Brevisdauer zu verstehen ist. Die höhere Einheit heißt „perfectio“ und ist für ihn dreizeitig. In der Musik, von der die Rede ist, war also die Longa perfekt und enthielt 3 Breven. Die Brevis dagegen bestand aus 2, 3 und weiter bis zu 6 gleichen Teilen. Anders ausgedrückt: de Grocheo kennt in der Motette, um die es sich hier praktisch handelt, nur perfekten Modus, aber sowohl perfektes wie imperfektes Tempus, und zwar mit insgesamt höchstens 6 Minimen. Das sind genau die Rhythmen, die noch in der Mehrzahl der Motetten des Roman de Fauvel von 1316 vorliegen. Sie wurden AfMw 8, 1926, S. 188 ff. besprochen. Der imperfekte Modus war selten und anscheinend erst seit kurzem im Gebrauch, denn in der Motette M₃12 „Alieni boni“ heißt es beim Tenor ausdrücklich: „Imperfecte canite“, und in M₃3 „Plange nostra regio“ entsprechend: „Vergente / Ex imperfectis“ (Ausgabe J. Wolf, Handbuch der Notationskunde Bd. 1, 1913, S. 279 ff.).

Die im Traktat vorausgesetzten Rhythmen haben also schätzungsweise mindestens noch um 1300—1310 in derselben Form bestanden wie vorher, so daß die Datierung „kurz nach 1300“ musikalisch ebensogut vertretbar wäre wie „kurz vor 1300“. Man könnte den Verfasser sehr wohl mit jener Gruppe in Zusammenhang bringen, zu der er geistig gehört: den Pariser Naturforschern des frühen 14. Jahrhunderts. Einiges hierüber wurde AfMw 8, 1926, S. 186 f. ausgeführt. Pierre Duham, Le système du monde Bd. 4, Paris 1916, hatte zum erstenmal in die Zusammenhänge hineingeleuchtet. Seine Untersuchungen wurden neuerdings ergänzt und berichtigt von Anneliese Maier, „An der Grenze von Scholastik und Naturwissenschaft“, Essen 1943. Vielleicht gelingt es künftig, den immer noch rätselhaften Johannes de Grocheo im Kreise der Pariser Magister nachzuweisen und über die Entstehung seiner „Ars Musicae“ Genaueres zu ermitteln.

Den Musikwissenschaftler interessiert vor allem eine Beziehung zur „Ars nove musicæ“ des Johannes de Muris, der dem Pariser Forscherkreis als eine seiner Hauptfiguren angehörte. Von Haus aus Astronom und Mathematiker, näherte er sich der Musik, wie *AfMw* 8, 1926, S. 207 f. dargelegt, anfangs nur als Liebhaber. In der „Musica practica“, dem zweiten Teil der „Ars nove musicæ“ vom Jahre 1319, wird erklärt, die Zeit sei ein Kontinuum („tempus est de genere continuorum“) und infolgedessen unbegrenzt teilbar („ergo potest dividi in quotlibet partes equales“). Wie weit man dabei gehen wolle, richte sich nur nach den Möglichkeiten der menschlichen Stimme. Damit vergleiche man die Art, wie Johannes de Grocheo an der oben genannten Stelle den Streitigkeiten der Musiker über die Brevisteilung seine eigene, naturwissenschaftlich begründete Meinung entgegenhält: „Nos autem dicimus (mensuram) in infinitum divisibilem, eo quod rationem continui participat. Quoniam tamen sonis et vocibus applicatur, dicimus eam divisibilem usque ad hoc, quo auditus discretionem percipere possit.“

Daß aus beiden Äußerungen der Geist eines vorurteilslosen Beobachters spricht, liegt auf der Hand. Die eigenartige, auf den Pariser Naturforscherkreis verweisende Schulung erklärt es, daß Johannes de Grocheo mit seiner „Ars Musicae“ eine soziologisch unterbaute Formenkunde der Musik um 1300 geben konnte, die unter den mittelalterlichen Traktaten völlig allein dasteht. So löst sich das Rätsel einer Musikschrift, für die Gerhard Pietzsch, „Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto“, Halle 1929, S. 98 f. nirgends Vorbilder, aber auch nirgends einen Nachfolger aufzuweisen vermag.

DER IV. KONGRESS DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT IN BASEL (29. JUNI BIS 3. JULI 1949)

VON HANS ALBRECHT

Nach langen Jahren des Auseinandergerissenseins trafen sich die Musikforscher der verschiedensten Nationen endlich einmal wieder, um die Tradition der Zusammenarbeit und des Zusammenhalts über Ländergrenzen hinweg aufrecht zu erhalten, die der Musikwissenschaft seit nahezu fünfzig Jahren das besondere Gepräge gegeben hat. Daß diese Begegnung wieder möglich war, verdankt die Musikforschung zunächst der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (IGMW), die schon im vergangenen Jahre die deutschen Fachgenossen zum Wiedereintritt eingeladen und damit die Lücke geschlossen hatte, die das Ausscheiden einer musikwissenschaftlich so stark interessierten und aktiven Nation wie der deutschen zwangsläufig in die internationale Zusammenarbeit hatte reißen müssen. Indessen bedurfte es dann aber vor allem der sprichwörtlichen schweizerischen Gastfreiheit, um dem Kongreß die Atmosphäre zu geben, dank deren er zu einer Demonstration des allseitigen guten Willens und der überall vorhandenen Tendenz zur Fortsetzung dessen wurde, was unsere Väter — und man muß heute schon sagen: auch unsere Großväter — im „heroischen“ Zeitalter der Musikwissenschaft begonnen haben. Basel hat als Kongreßstadt für die internationale Musikforschung schon eine Geschichte. Hier traf man sich 1906 zum ersten Kongreß der damaligen Internationalen Musikgesellschaft, hier konnte die nach dem ersten Weltkriege ins Leben gerufene

IGMW 1924 — aus Anlaß des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft — wiederum ihren ersten Kongreß abhalten, und das 50jährige Bestehen der Ortsgruppe Basel veranlaßte die gastliche Stadt Basel und die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, abermals die IGMW und damit die Musikforscher aus aller Welt zu sich einzuladen.

Da ein gedruckter Kongreßbericht erscheinen wird, kann sich der Bericht-erstatte mit gutem Gewissen auf eine Schilderung des Gesamtverlaufs der Tagung beschränken. Es ist keine Übertreibung, wenn man feststellt, daß der Baseler Kongreß in jeder Beziehung erfolgreich und fruchtbar gewesen ist. Nicht zuletzt verdankt er das der vorbildlichen Arbeit der Kongreß-leitung, die ein bis ins Kleinste durchdachtes Programm reibungslos abwickelte. Was das heißt, kann jeder ermessen, der einmal vor ähnlichen Aufgaben gestanden hat. Es war dabei einer der glücklichsten Gedanken, das Programm nicht mit Festkonzerten und -aufführungen zu überladen. In beispielhafter Weise hatte man darauf Rücksicht genommen, daß die Teilnehmer genügend Zeit finden sollten, in Gespräch und privatem Meinungsaustausch miteinander bekannt oder wieder vertraut zu werden. Wenn auch die Fülle der wissenschaftlichen Referate fast unübersehbar und nur in parallel laufenden Vortragsreihen zu bewältigen war und wenn auch selbst der eifrigste Kongreßteilnehmer beim besten Willen nicht alles das hören konnte, was er zu hören sich vorgenommen hatte, so waren doch die Abende stets dem geselligen Beisammensein vorbehalten. Vielleicht haben das nicht alle Gäste des Kongresses als so angenehm empfunden. Die deutschen Teilnehmer dürften aber sicherlich alle sehr davon angetan gewesen sein, kennen doch gerade sie das Übermaß musikalischer Festveranstaltungen zur Genüge, das nach dem Reichtum an wissenschaftlichen Vorträgen und Diskussionen die restliche Konzentrationsfähigkeit der Tagungsbesucher völlig in Anspruch zu nehmen pflegt. Uns als den jahrelang von der Außenwelt Abgeschnittenen lag unendlich viel daran, die persönliche Führung mit den Musikforschern anderer Länder wieder aufzunehmen. Dazu aber haben die gesellschaftlichen Veranstaltungen in Basel am meisten beigetragen. Wir haben also der Kongreßleitung ganz besonders dafür zu danken, daß sie mit vollendetem Taktgefühl das Programm danach eingerichtet hatte.

Der Bericht, den man — eben im Hinblick auf den zu erwartenden gedruckten Kongreßbericht — auf das Registrieren der wichtigsten Ergebnisse und der größeren Veranstaltungen beschränken darf, kann nur ein mehr oder weniger skizzenhaftes Bild geben. Über die Referate berichten zu wollen, wäre z. B. ein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen. Selbst wenn man dabei summarisch verführe, so ergäbe sich immer ein schiefes und den Leistungen nicht gerecht werdendes Bild; denn niemand hat diese Referate alle hören können. Aus dem aber, was der Berichterstatter selbst gehört hat, läßt sich keine gerechte Würdigung der Gesamtleistung ableiten.

In der Eröffnungssitzung am 30. Juni begrüßten zunächst Dr. Ernst Mohr (Basel), der Präsident der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, und der Präsident der IGMW, Prof. Dr. Edward Dent (London), die Teilnehmer. Ihnen schlossen sich Vertreter der Baseler Regierung an. Dann hielt Prof. Dr. Jacques Handschin (Basel) einen mit lebhaftem Interesse aufgenommenen Vortrag über „Musicologie et Musique“. Man wird seinen

Ausführungen mit größtem Gewinn ein intensives Studium widmen müssen, wenn der Kongreßbericht erschienen ist. Für den verhinderten Redner, Prof. Dr. Paul-Marie Masson (Paris), sprach am 1. Juli der Vertreter der Musikwissenschaft an der Columbia University New York, Prof. Dr. Paul Henry L á n g, über „Stylistic elements in the music of the classic era“. Auch dieser Vortrag fand sehr regen Zuspruch und lebhaftesten Beifall. Der dritte öffentliche Vortrag fand am 2. Juli statt. Prof. Dr. Knud Jeppesen (Aarhus) behandelte das Thema „Zur Kritik der klassischen Harmonielehre“. Die zahlreichen Zuhörer folgten mit gespannter Aufmerksamkeit den anregenden und hochinteressanten Ausführungen.

In der von Prof. Dr. Higinio A n g l è s (Rom-Barcelona) geleiteten Generalversammlung der IGMW am 2. Juli erklärte der hochverdiente Präsident Edward Dent seinen Rücktritt aus Gesundheitsrücksichten. Nach lebhafter Diskussion bestätigte die Versammlung mit Stimmenmehrheit das 1948 sozusagen „behelfsweise“ konstituierte Direktorium, stimmte aber gleichzeitig für eine Revision der Satzungen. Das bisherige Verfahren schreibt vor, daß Vertreter bestimmter Länder stets im Direktorium vertreten sein müssen. Es soll nunmehr so abgeändert werden, daß eine Zusammensetzung nach Persönlichkeiten die nach Ländervertretern ersetzen soll. Das Direktorium wurde beauftragt, die Satzungsänderung so vorzubereiten, daß die nächste Generalversammlung darüber beschließen kann. Als Ort für den 1952 geplanten V Kongreß wurde Amsterdam oder Utrecht vorgesehen.

Das Direktorium wählte am Nachmittag des 2. Juli dann Prof. Dr. Knud Jeppesen zum Präsidenten und ernannte Prof. Dr. Edward Dent zum Ehrenpräsidenten.

Als einziges Konzert fand im Rahmen des Kongresses am 1. Juli eine Ausführung alter Musik durch die Schola Cantorum Basiliensis statt, für die August Wenzinger verantwortlich zeichnete. Das Programm enthielt Instrumentalwerke in verschiedenen Besetzungen von S. Scheidt, John Ward, Carolus Haquart, Leonardo Vinci, J. S. Bach und J. Ph. Rameau. Der ausgezeichnete Kreis der Ausführenden bot Leistungen, die des höchsten Lobes würdig sind.

Wenzinger musizierte dann mit seinem Gamben-Quartett auch in der festlichen Generalversammlung der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, die am 3. Juli zur Feier des 50jährigen Bestehens abgehalten wurde und zu der dankenswerterweise die Teilnehmer des Kongresses als Gäste geladen waren. Hier waren es Senfl und Melchior Frank, von denen Sätze — wiederum in hohe Anerkennung verdienender Weise — aufgeführt wurden. Dr. Ernst Mohr berichtete über Geburt und Werdegang der Jubilarin, deren „Zivilstandsverhältnisse“ nicht immer unkompliziert waren, die sich aber trotzdem bester Gesundheit und voller Aktivität erfreuen kann. Schließlich hielt Dr. Arnold Geering (Basel) einen höchst bemerkenswerten Vortrag über „Der Beitrag der Schweiz zur Musikforschung“, der übrigens in Kürze in dieser Zeitschrift abgedruckt werden wird.

Die deutschen Teilnehmer des Baseler Kongresses schulden der IGMW, vor allem aber auch den schweizerischen Kollegen ganz besonderen Dank. Sie werden ihn zwar ohne viele Worte abstaten, indem sie die internationale Musikwissenschaft zu ihrem Teile nach besten Kräften fördern; trotzdem soll an dieser Stelle dem Dank auch mit Worten Ausdruck gegeben werden. Wir werden der Stadt Basel und den vielen liebenswürdigen Baseler Gast-

gebern stets ein unauslöschliches Dankesgefühl bewahren. Unser besonderer Dank aber gilt — und damit glaubt der Berichtstatter allen Teilnehmern aus dem Herzen zu sprechen — der Kongreßleitung, vor allem den Herren Dr. Ernst Mohr, Dr. Arnold Geering, Dr. Walter Nef, Dr. Frank Labhardt und ihren Helfern, denen, wie gesagt, das Gelingen des Kongresses zum allergrößten Teil zuzuschreiben ist und die sich alle in unermüdlicher Fürsorge und Hilfsbereitschaft um das Wohl der Gäste verdient gemacht haben.

VORLESUNGEN ÜBER MUSIK AN UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN

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

Sommersemester 1949

Nachtrag

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. E. H. Meyer: Englische Instrumentalmusik vom Mittelalter bis 1700 (2) — Die Anfänge der Musik (1) — Ü: Musikgeschichte Englands vor 1700 im Lichte gesellschaftlicher Entwicklungen (2).

Prof. Dr. N. N.: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (2) — Geschichte der Instrumente (2) — S: Instrumentengeschichtliche Ü (2).

Lektor G. F. Wehle: Harmonie- und Formenlehre I, II, III (je 2).

Oberassistent Dr. W. Scholz: Notationskundliche Ü I: Mensuralnotenschrift (2).

Wintersemester 1949/1950

Aachen. Technische Hochschule. Dr. F. Raabe: Die Oper und ihre Geschichte (mit Beispielen) (2).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. W. Vetter: Die Musik im Zeitalter Bachs (3) — Geschichte der musikalischen Formen und Gattungen III: Das Kunstlied (1) — Russische Musikgeschichte im Überblick IV: Meister der Gegenwart (1) — S: Ü zur Kunst Bachs (2) — Schallplatten-Ü (Bach) (2) — Kursus im Partiturspiel (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Musik der antiken Gesellschaft (1) — Europäische Kammer- und Orchestermusik 1500—1700 (2) — Ü zur europäischen Kammer- und Orchestermusik 1500—1700 (2) — CM (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (2) — Die akustischen Grundlagen der Musik (1) — Musikinstrumente des Frühbarock (1) — Ü zur Aufführungspraxis des Frühbarock (2).

Lektor G. F. Wehle: Harmonie- und Formenlehre, Kontrapunkt I, II, III (je 2).

Oberassistent Dr. W. Scholz: Notationskundliche Ü II: Mensuralnotenschrift (2).

Freie Universität. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Allgemeine Musikgeschichte 1750—1900 (3) — Musik und Gesellschaft (1) — S: Ü zum Problem des Tempos in der Musik (2) — Pros: Lektüre mittelalterlicher Musiktraktate (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum (mit Dr. A. Adrio, Dr. K. Reinhard): Historische Musizierformen (2).

Dozent Dr. A. Adrio: Historische Musizierformen 1450—1750 (2) — Pros: Einführung in den gregorianischen Choral (2) — S: Ü zur Vorlesung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Reinhard: Instrumentenkunde I (2) — Pros: Ü zur Vergleichenden Musikwissenschaft (2)—Harmonielehre II, Kontrapunkt (je 1). Univ.-Musikdir. Prof. Th. Jakobi: Vorbereitungskursus (Theorie und Gesang), Stimmbildungs- und Dirigier-Ü, Partiturspiel (je 2) — CM instr., voc. (je 2) — Madrigalchor (2).

Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte I (bis 1600) (2) — Einführung in die Musikgeschichte II (neuere Zeit) (2) — Ausgewählte Kapitel der Musikgeschichte (Debussy, Reger, Mahler) (2).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte der Sinfonie und Suite (2) — Meister der Sinfonie (mit Schallplatten) (1) — S: Besprechung selbständiger Arbeiten (2) — CM instr., voc. (je 2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Das Zeitalter des Barock (2) — Ü zu Sebastian Bachs Klaviermusik (2) — Colloquium über musikästhetische Fragen in Werken von Thomas Mann und Hermann Hesse (1) — Akad. Streichquartett: Beethoven op. 18, II (2).

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre I, II (je 1) — Kontrapunkt (der vierstimmige Satz) (1) — Entwicklung der musikalischen Formen (1).

Braunschweig. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Geschichte des Kunstliedes (1) — S: Werkanalyse klassischer Kompositionen (1) — CM instr. (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. F. Noack: Musikgeschichte der Renaissance (2) — Ü in Stimmbildung und Redekunst (2).

Dresden. Staatl. Akademie für Musik und Theater. Dr. G. Hauswald: Geschichte der Sonate und Sinfonie (2) — Das Volkslied (2) — Grundzüge der Operngeschichte (2) — S: Stilkritik der Barockzeit (2).

Prof. Dr. H. Meißner: Physiologie des Singens und Sprechens (1) — Musikpsychologie, Musikpädagogik, Angewandte Musikgeschichte (je 2).

Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Meißner: Physiologie des Sprechens und Singens (2).

Dozent K. Schöne: Einführung in die musikalische Akustik und Instrumentenkunde (1) — Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Volksliedes (1).

Dozent Halfter: Musikgeschichte (1) — Volkslied und Kunstlied (1) — Musikpädagogik (1).

Dozent Pflüger: Einführung in die Musikpädagogik (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Musikgeschichte des Mittelalters (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (1) — S: Ü über musikwissenschaftliche Denkmal-Publikationen (2) — S: Die Analyse von Meisterwerken in der neuesten Musikliteratur (2) — CM (2).

Frankfurt am Main. Prof. Dr. H. Östhoff: Geschichte der Oper von Händel bis Mozart (2) — Josquin des Prés und die Klassik der niederländischen Tonkunst (1) — Ü zur älteren deutschen Musikgeschichte (2) — Ü zur Musik der Tabulaturen (2).

Prof. Dr. F. Gennrich: Die Melodiebildung der Musik des Mittelalters (2) — Ü zur Melodiebildung (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Kleinere wissenschaftliche Arbeiten (4).

Dozent Dr. K. Stauder: Einführung in die musikalische Akustik (1) — Ü zur musikalischen Akustik (1).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Vom Wesen der Musik (1) — J. S. Bach in seiner Zeit (2) — S: Ü zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — Ü für Schulmusiker: Erziehung zur Musik in der Schule (1).

Prof. Dr. H. Zencck: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (Quellenkunde und Methode) (2).

Dr. Chr. Großmann, OSB: Geschichte des gregorianischen Chorals und seiner Überlieferung (1) — S: Ü zur Vorlesung (1) — Geschichte des gregorianischen Chorals (für Schul- und Kirchenmusiker) (1).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Geschichte der Instrumentalmusik zwischen Barock und Klassik (3) — S: Das symphonische Problem bei Brahms und Bruckner (2) — CM voc.: Alte a cappella-Musik (1).

Prof. D. Dr. Chr. Mahrenholz: Colloquium über kirchenmusikalische und liturgische Gegenwartsfragen (2).

Dozent Dr. W. Boetticher: Die Melodiebildung des Spätmittelalters und die liturgischen Spiele (1) — Beethovens Persönlichkeit und Kunst (1) — Pros: Tabulaturen (2).

Akad. Musikdir. Dr. F. Schoeneich: Elementartheorie und Gehörbildung. Harmonielehre (je 1) — CM instr. (2).

Lehrbeauftragt. K. v. Wolfurt: Harmonielehre, Instrumentation, Kontrapunkt (je 2).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Musik der Antike (2) — Minnesänger und Meistersinger (2) — Sinfonie und Oper (Schallplattenvorführungen mit Erläuterungen) (2) — S: Die Motette im Barockzeitalter (2) — Pros: J. S. Bachs „Orgelmesse“ (2) — CM instr.: Tanzmusik aus alter Zeit (2) — CM voc.: Chansons und Lieder der Renaissance (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Tonalitätsprobleme (1) — Musik und Bewegung (1).

Dozent Dr. F. Feldmann: Musik der Romantik (2) — Kontrapunkt (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Wirth: Musik und Rundfunk (mit Vorführungen) (2).

Hannover. Technische Hochschule: Dr. H. Sievers: Die Sinfonie seit Beethoven (1) — J. S. Bach (1) — Colloquium: Musik und Gegenwart.

Heidelberg. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Beethoven (3) — S: Beethovens Orchestertechnik (2) — Pros: Besprechung ausgewählter Werke aus dem 17. und beginnenden 18. Jahrhundert (mit Dr. S. Hermelink) (2) — Aufführungsversuche (2).

Univ.-Musikdir. Prof. Dr. H. Poppen: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im Überblick (1) — Harmonielehre I (2) — Chor d. Bach-Vereins (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. Hermelink: Kontrapunkt der klassischen Vokalphonie III (2) — Madrigalchor (2) — CM (2).

Jena. Prof. Dr. H. Bessler: Das Zeitalter Bachs und Händels (2) — Überblick über die musikalische Völkerkunde (1) — Stilkritische Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (mit K. Rarichs) (2).
Lehrbeauftragt. H. Buchal: Harmonielehre, Kontrapunkt (je 2) — Klavierspiel und Generalbaß.

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Die Geschichte des europäischen Liedes (2) — Musik und Theater (1) — Musikalische Formenlehre (1) — Die Musikstunde (Aufführung und Erläuterung von Werken alter und neuer Musik) (2) — Akad. Orchester, akad. Chor (je 2).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter des Hochbarock (3) — Heinrich Schütz (1) — S: Stilkritische Ü zur Musik des Hochbarock (2) — Offener Musikabend (mit Dr. A. A. A bert, Dr. K. G u d e w i l l) (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Musikalische Quellenkunde zum 16. Jahrhundert (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2) — Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker (2) — Stilkritische Ü zur Klaviermusik des 19. Jahrhunderts (2).

Dozentin Dr. A. A. A bert: Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert (Monteverdi bis Scarlatti) (2) — Lektüre von Schriftstellern zur Theorie der Oper im 17. Jahrhundert (2) — Colloquium für Doktoranden (2).

Dozent Dr. K. G u d e w i l l: Geschichte der Orgelmusik I (2) — Musikalische Werkkunde (2) — Ü im musikalischen Satz (3) — Gehörbildung (2) — Allgemeiner Studentenchor (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. F e l l e r e r: Geschichte der Oper (3) — Beethoven (1) — Pros: Sonate und Symphonie (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — CM instr., voc. (Dr. H ü s c h e n, Dr. E. G r ö n i n g e r) (je 2).

Prof. Dr. W. K a h l: Musikgeschichte des Rheinlandes (1) — S: Musik des Humanismus und der Renaissance (2).

Lektor Prof. Dr. H. L e m a c h e r: Satztechnische Ü (1) — Werke der Spätromantik (1).

Dozent Dr. H. K o b e r: Musikalische Akustik (1).

Leipzig. Prof. Dr. W. S e r a u k y: Bach, Leben und Werk (2) — Einführung in die musikalische Instrumentenkunde (1) — S: Ü zur Bach-Vorlesung (2) — Ü: Grundfragen der musikalischen Akustik (1).

Dozent Dr. H. Chr. W o l f f: Die Kammermusik des 18. Jahrhunderts (2) — Ü: Die Musik des 19. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zur Gegenwart (2).

Dr. R. E l l e r: Ü zur Notationskunde I (2) — CM instr. (2).

Lektor Dr. R. P e t z o l d t: Harmonie- und Kontrapunktlehre, Generalbaß-Spiel, Satz- und Formenlehre, Partiturspiel (je 2).

Mainz. Prof. Dr. A. S c h m i t z: Einführung in die Musikgeschichte (mit Ü) (4) — Mozart (1) — S: Besprechen der Arbeiten der Mitglieder (2).

Prof. Dr. E. L a a f f: Paläographische Ü (1) — CM instr., voc. (je 2).

Marburg. Prof. Dr. H. E n g e l: Geschichte der Musik I (2) — Deutsche Dichtung und Musik in ihren Beziehungen und Wechselwirkungen vom Minnesang bis zur Gegenwart (1) — S: Einführung in die Werke, hauptsächlich in die Orgelwerke Max Regers (mit Univ.-Musikdir. Prof. K. U t z) (1) — Die Passionen von J. S. Bach (1) — Arbeiten am Hessischen Musikarchiv (3) — CM instr. (2).

Univ.-Musikdir. Prof. K. U t z: Meisterwerke der Orgelliteratur (vorgeführt und erläutert) (1) — Die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes (1) — Harmonielehre für Anfänger, für Fortgeschrittene, Kontrapunkt, Generalbaß-Spiel (je 1) — Orgelunterricht, liturgisches Orgelspiel — Universitäts-Chor (2).

München. Prof. Dr. R. v. F i c k e r: Die Sinfonie nach Beethoven (2) — Musikalische Stil- und Notationskunde des 12. bis 15. Jahrhunderts (2) — Ü (2) — CM voc. (mit Prof. Dr. M. S c h n e i d e r) (2).

Prof. Dr. W. R i e z l e r: Colloquium über Stilfragen der neueren Musik (2) — Ü (2).

Lehrbeauftragt. Ph. S c h i c k: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre (je 2).

- Münster.** Prof. Dr. W. Korte: Musik der Mozart-Zeit (3) — S: Ü zur Vorlesung (2) — CM instr., voc. (mit Dr. M. E. Brockhoff).
Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Musik der Romantik II (3) — G. F. Händel (1) — Pros: Einführung in die Analysentechnik (1) — S: Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur Musikästhetik (2).
Lektor Dr. R. Reuter: Einführung in die Harmonielehre, Modulationspraxis (je 2) — Zweistimmiger Satz, Einführung in den dreistimmigen Satz, praktische Generalbaß-Ü, praktische Ü im Lesen alter Schlüssel, Einführung in das Partiturspiel (je 1).
Prof. Dr. W. Ehm ann: Grundfragen der evangelischen Kirchenmusik II (2) — Kirchenmusikalische Ü (1).
Dr. Leiwering: Fragen der Wort- und Tonbeziehung im gregorianischen Choral (mit praktischen Ü) (1).
Regensburg. Philosophisch-Theologische Hochschule. Dozent Dr. B. Stäblein: Geschichte der Musik des Mittelalters (mit praktischen Beispielen) (1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S: Ü zur Liedgeschichte vom 17. Jahrhundert bis zur Moderne (2) — Praktische Ü in der Aufführung alter Musik (1).
Lehrbeauftragt. Dr. F. Hoerburger: Instrumentenkunde III (1) — Ausgewählte Kapitel aus der Volksliedkunde (1).
Lehrbeauftragt. J. Thamm: Kanon und Fuge, Satz-Ü am Volks- und Kirchenlied, Ü in der Modulation, Ü im Partiturspielen und Instrumentieren, Gehörbildung (je 1).
Tübingen. Univ.-Musikdir. Prof. C. Leonhardt: Das Oratorium Händels (1) — S: Strukturanalyse von Wagners „Tristan“ (2) — Kontrapunkt II (2) — CM instr., voc. (je 2).
Prof. Dr. G. Reichert: Das deutsche Lied von J. H. Schein bis Mozart (1) — S: Mensuralnotation des 16. Jahrhunderts (2) — Harmonielehre I (2) — Singkreis für alte Musik (2).
Würzburg. Dr. P. Seitenberg: Geschichte der Oper (1) — Vom musikalischen Rokoko zur Wiener Klassik (2) — Aufführung und Erläuterung von Meisterwerken der Tonkunst (mit Schallplattenvorführungen) (1) — S: (1).

BESPRECHUNGEN

Max Reger, Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen. Hrsg. v. Hedwig und E. H. Mueller von Asow. Mit 17 Bildtafeln und 4 Faks. Weimar, Böhlau 1949. XIV, 750 S.

Wenn es die neuere Forschung unternehmen konnte, Regers Persönlichkeit und Werk als Äußerungen einer „Barockgestalt unserer Zeit“ verständlich zu machen (H. J. Thersappen, *Das Barock Max Regers*, Dt. Musikkultur, 6, 1942, S. 148), nun nicht mehr im abwertenden Sinne, wie man ehemals vom „Zerfall des

Brahmsischen Klassizismus in modernes Barock“ bei Reger glaubte sprechen zu sollen (W. Nie mann, *Die Musik seit Richard Wagner*, 1913, S. 196 ff.), sondern aus einer neugewonnenen Auffassung des Barock als geschichtlicher Erscheinung heraus, so ist der jetzt vorliegende Briefwechsel mit dem Herzog von Meiningen in hervorragender Weise geeignet, dieses neue Regerbild zu bestätigen und manche seiner Züge kräftig zu unterstreichen. Es liegt nahe, einer solchen Deutung von Regers Meiningen-Briefen nachzugehen, wo doch schon von außen gesehen hier einmal ein moderner Musiker im Amt des

Hofkapellmeisters wie in einen barocken Rahmen gestellt erscheinen könnte, da, wo er einen Wolfgang Carl Briegel und einen Georg Caspar Schürmann zu seinen Amtsvorgängern zählen durfte.

Wie bei einem Barockmeister — und man darf dabei unbedenklich gleich J. S. Bach nennen —, bindet Reger im Dienste des Meininger Herzogs noch einmal äußeren Auftrag und innere Berufung, Stand und Leistung zu einer Einheit, wird sich, wie vielleicht noch nie bis zu diesem Augenblick, als Hofkapellmeister erst recht einer alten Tradition von Stand und Handwerk bewußt, steigert vor allem gerade aus dieser handwerklichen Sicherheit heraus seine Arbeitsleistung bis ins Unwahrscheinliche. Eben dies bezeugt uns Brief für Brief aus diesen Jahren, und vielleicht darf auch der Maßstab des Handwerklichen, mit dem Reger vorwiegend das Erbe der Vergangenheit überprüft, als ein barocker Zug gedeutet werden, natürlich nicht mehr, wie bei den Barockmeistern selbst, als „völliges Fehlen eines Geschichtsbewußtseins“ (W. Korte, Musik und Volk, Dt. Musikkultur, 7, 1943, S. 143 f.). Reger befaßt sich ernstlich mit Retuschen an den Werken der Klassiker (18. 7. 1911, S. 38), er gerät in einen ernstesten Konflikt mit dem „buchstabengläubigen“ Fr. Steinbach auf Grund seiner Brahmsauffassung (25. 9. 1912, S. 322 f.), für die er ein Wort Beethovens glauben in Anspruch nehmen zu dürfen („Nur der Komponist kann den Komponisten ganz verstehen!“), betont dabei aber ausdrücklich: „Der Stil des Komponisten muß natürlich unter allen Umständen unangetastet bleiben!“ (15. 2. 1913, S. 415). Seine Stellung zu Bach hält bewußten Abstand von allen nur historisierenden Bestrebungen, er ist aus dem Vorstand der Neuen Bachgesellschaft ausgetreten, weil er „mit den da herrschenden Ansichten

nicht sympathisieren kann“ (7. 1. 1912, S. 93). Es fehlt in der wohl barock anmutenden Selbstsicherheit aus Tradition und Handwerk, in Regers unbedingter Überzeugung von seiner künstlerischen Sendung für seine Zeit auch nicht die theozentrische Bezogenheit, der Glaube an die ihm „vom lieben Gott verliehene Begabung“. Ihr und daneben nur seinem „unsäglichen Arbeiten“ meint er verdanken zu müssen, was er einmal (22. 2. 1913, S. 424) mit berechtigtem Stolz als seinen äußeren Wohlstand kennzeichnen darf. Er spricht da von einem Jahreseinkommen von 30 000 Mark, von dem er übrigens allein 9000 Mk. der unterstützungsbedürftigen Schwester zukommen läßt. Reger war wohl in den wirtschaftlichen Dingen des Lebens in gewisser Beziehung so etwas wie der „genau rechnende Realpolitiker“ vom Schlage J. S. Bachs, der nicht um die Ehre für sich selbst, sondern „für seine Familie“ kämpfte (A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs, 3, 1941, S. 19). Regers Maßstab war auch hier das hohe, für ihn unantastbare Berufsethos des Künstlers, das ihn seine damals in jeder Weise gesicherte wirtschaftliche Lage immer wieder nur als eine Verpflichtung empfinden ließ. Bitter klagt er (17. 3. 1912, S. 166) über die demoralisierende Wirkung des immer mehr um sich greifenden Starsystems bei den Künstlerhonoraren, über die oft anfechtbare, oberflächliche Lebensführung vieler Berufsgenossen, angesichts deren er sich, bezeichnend für seine Lebensauffassung, immer erst fragen muß, „wo die Leute dann noch die Zeit hernehmen zum ernsthaften Arbeiten“. Fast kommt sich Reger in dieser Welt wie ein Unzeitgemäßer vor. „Ich bin sogar so unmodern, daß ich immer noch nicht von meiner Frau geschieden bin; das ist ja unmöglich für einen Musiker. Verzeihen Ew. Hoheit diesen meinen „grimmi-gen Galgenhumor“ — aber ich schäme

mich oft meiner Berufskollegen, bin oft so bitter, wenn ich die Skandale sehe, die bei uns immer passieren. Wo bleibt da die veredelnde Wirkung, die eine Kunst zur Religion erhebt?“

Im Mittelpunkt dieses Briefwechsels, der sich einmal aus Regers häufiger Abwesenheit von Meinungen mit der Kapelle und auf eigenen Konzertreisen, dann aber auch durch die zahlreichen auswärtigen Aufenthalte des Herzogs, namentlich in Cap Martin an der französischen Riviera, ergab, steht natürlich alles, was mit Regers Amtstätigkeit als Hofkapellmeister im weitesten Sinne zusammenhängt. Das ist nicht nur seine künstlerische Arbeit mit den Meinungen, denen er schon bald das einstige hohe Ansehen außerhalb der Residenz wiederzugewinnen mußte, das ist auch die weitgehende menschliche Betreuung aller ihm unterstellten Musiker aus einem tiefen Verantwortungsgefühl heraus, das ist aber neben der Gunst des Herzogs, der seine Bestrebungen zumeist in großzügiger Weise zu unterstützen bereit war, vom ersten Tage an die Mißgunst des Hofmarschalls. Was wir schon wußten, wird nun dokumentarisch belegt, die unabwendbare Entwicklung auf eine Lage zu, in der Reger, hätte nicht der körperliche Zusammenbruch seiner Meininger Tätigkeit ein Ende gesetzt, sich auch durch die Gunst des Herzogs kaum noch länger in seiner Stellung hätte halten lassen. Übrigens war auch da allmählich ein Wandel eingetreten. Man liest immer wieder in diesen Briefen, wie Reger dem Herzog gegenüber sich in allen entscheidenden Fragen in voller Offenheit auf seinen Namen in der Musikwelt und seine künstlerische Sendung beruft und wie es ihm immer wieder gelingt, mit dieser Selbstsicherheit den Herzog für sich zu gewinnen. Aber von einer gewissen Zeit an scheint Georg II. be-

stimmten Einflüssen aus dem Hofkreis erlegen, vielleicht auch zu größerer Sparsamkeit gezwungen gewesen zu sein, und man versteht, wenn sein Hofkapellmeister zuletzt die Lust verlor, „sich für den Herzog abzuschinden“ (Brief an Fr. Stein vom 27. 12. 1913 in dessen „Max Reger“, 1939, S. 67).

Bekanntlich ist Reger erst in Meinungen zum Dirigenten herangereift, und dafür sind die Briefe natürlich in mancher Hinsicht sehr aufschlußreich. Man sieht Schritt für Schritt, wie ihm die Erfahrungen am Pult zuwachsen und wie sie seine Auffassungen prägen. Die Frage der Retuschen wurde schon gestreift. Die Prinzessin Marie, die ihm als einzige der herzoglichen Familie — sie komponierte und war Schülerin Kirchners, Bülow's und Steinbach's gewesen — wirkliches fachliches Verständnis entgegenbringen konnte, hatte sein langsames Tempo im zweiten Satz der Brahms'schen e-moll-Sinfonie beanstandet. „Das Tempo eines Stückes“, so verteidigt sich der Dirigent dem Herzog gegenüber, „richtet sich nicht nur nach den Angaben des Komponisten, sondern auch nach der Reichhaltigkeit der Harmonik, nach der Polyphonie, nach dem Raum, in dem man spielt und nach dem Grundsatz von möglicher Deutlichkeit“ (7. 1. 1912, S. 91). Nicht anders war es, wenn die zünftigen Wagnerianer am überdehnten Zeitmaß des „Siegfried-Idylls“ Anstoß nahmen, zu dem sich Reger durch dasselbe Streben nach Deutlichkeit und durch das Schwelgen im Klang verleiten ließ (Stein a. a. O., S. 63). Anhangsweise werden im Briefwechsel die Programme der Meininger zu Regers Zeit mitgeteilt. Sie zeigen, was Reger angesichts der Bülow-Steinbach'schen Tradition geschaffen hat, man ersieht dann aber auch aus den Briefen, gegen welche Widerstände der Hofkapellmeister da zu kämpfen hatte. Schon wenige Monate

nach Antritt seiner Stellung glaubte er dem Herzog offen sagen zu müssen: „Wenn ich nun daran gehe, die Programme zu erweitern, vor allem Anton Bruckner in Meinigen ein Heim zu bereiten, der zeitgenössischen Produktion, soweit sie es verdient, so geschieht das nur aus den Erwägungen, daß ein Kunstinstitut wie das Hoforchester Ew. Hoheit an solchen Erscheinungen wie Bruckner und an den bedeutenden, wertvollen zeitgenössischen Werken nicht vorüber gehen darf, ohne sozusagen ins „2. Treffen“ zu kommen“ (17. 3. 1912, S. 164). Der aus den persönlichen Bindungen des Herzogs und Fr. Steinbachs erwachsenen Meininger Brahmstradition gegenüber muß Reger ausdrücklich betonen, wie sehr für ihn Brahms schon „Klassiker“ geworden ist. „Alles „Inerthum“ ist mir stets „unfrei“ erschienen!... Ich, der ich mitten im Leben stehe, als Selbstschaffender mit beitrage zur weiteren Entwicklung unserer deutschen Musik, nehme eben das Große wo es ist u. blüht, ob es nun von Brahms oder Bruckner oder Wagner oder Strauß ist“ (27. 9. 1912, S. 327 f.).

Gelegentlich gibt uns auch der Komponist Einblick in seine geistige Werkstatt: „Auf der Eisenbahn komponiere ich; ich sitze stillvergnügt in meiner Koupéeecke und komponiere; mein Gedächtnis ist so entwickelt, daß [ich] all das da Komponierte behalte und dann sogleich oder nach Monaten zu Papier bringe ohne Entwurf. So ist z. B. das Concert im alten Styl größtentheils bei Eisenbahnfahrten entstanden, so daß ich die 83 Manuskriptseiten lange Partitur in nicht ganz 3 Wochen aus dem Gedächtnis gleich ins Reine schreiben konnte; die „sog.“ Skizze enthält vielleicht ein bis zwei Noten pro Takt“ (10. 4. 1912, S. 222). Die Arbeitsleistung Regers in der Meininger Zeit in ihrem weitesten Umfang und in der ganzen Vielseitigkeit, wie sie seine amtliche Stellung

und sein nie unterbrochenes Wirken als schaffender Künstler, dazu die keineswegs aufgegebene Lehrtätigkeit in Leipzig, die ihn wöchentlich einen Tag in Anspruch nahm, und die vielen Konzertreisen bedingten, ist ja überhaupt der nachhaltigste und, wenn man gleich an den unvermeidlichen gesundheitlichen Zusammenbruch denkt, der erschütterndste Eindruck, den diese Briefe vermitteln. Um nur eines zu erwähnen: Über ein halbes Jahr hatte Reger neben allem anderen auch noch die notwendige und gewiß sehr umfangreiche geschäftliche Korrespondenz für die Kapelle persönlich und handschriftlich erledigt. Im Juni 1912 bittet er endlich um Zuweisung einer kleinen Schreibmaschine, die ihm auch sogleich bewilligt wird. Noch lehnt er den vom Herzog angebotenen „schreibgewandten Kapellisten“ ab. Seine Frau hat sich bereit erklärt, den „Posten als Sekretär“ zu übernehmen, was ihm auch lieber ist, „denn dann erfahre dritte nichts von dem Inhalt der Schreiben“ (18. 6. 1912, S. 265). Erst dreiviertel Jahre später drängt ihn das drohende „Gespenst des Schreibkrampfes“, nun seinerseits den Herzog um eine Schreibkraft zu bitten. „Mir wäre dadurch geholfen — denn meine durch ewiges Notenschreiben so sehr überanstrengte Hand kann dieses ewige Schreiben — auch mit der Schreibmaschine — nicht mehr leisten“ (16. 4. 1913, S. 463). Unter dem Gesichtspunkt der physischen Arbeitsleistung muß ja auch gerade der vorliegende Briefwechsel gewürdigt werden. Es sind — und das ist ja nur ein Ausschnitt aus Regers damaliger Gesamtkorrespondenz — in einem Zeitraum von stark drei Jahren über 200, z. T. sehr umfangreiche Schreiben an den Herzog und seine Familie abgegangen. Und wie peinlich gewissenhaft und pünktlich hat Reger jeden eingegangenen Brief beantwortet!

Man kann der ans Unwahrscheinliche grenzenden Summe von Arbeit, mit der die Meininger Tage und Nächte bis zum Rande angefüllt waren, nicht Erwähnung tun, ohne gleich der eben durch sie hervorgerufenen Katastrophe zu gedenken. Für den Weg dieses Künstlers, der sich selbst gegenüber nicht die geringste Schonung kannte, in seinen körperlichen Zusammenbruch liegen nun die wahrhaft erschütternden Dokumente vor. Man nehme nur den Tageskalender des Winters 1912/13 (S. 333 ff.), um sich ein Bild von der Unrast und den fast übermenschlichen Anstrengungen einer solchen Konzerttätigkeit zu machen, wie sie sich Reger Jahre hindurch zugemutet hat. Es gehört zu seiner wiederum an barocke Erscheinungen gemahnenden kraftstrotzenden Vitalität, wenn Reger entgegen allen Mahnungen des Herzogs und seiner Familie bis fast zuletzt glaubte, all dem auf Grund seiner gesunden Natur gewachsen zu sein. Man versteht, wie die besorgten Mahnungen des Herzogs immer schärfere Formen annehmen mußten, man versteht aber auch, wie Reger, der wie kein anderer seiner selbst und seiner Bedeutung im Musikleben seiner Zeit sicher war, jedes noch so gut gemeinte Wort als Hemmung empfinden mußte. „... es macht mich nervös, wenn man mir schreibt, daß ich als „Krüppel“ enden soll in baldiger Zeit. Ich will ja brav u. folgsam sein; wer aber soll mir den Arbeitsteufel austreiben?“ (30. 12. 1913, S. 541). Editionstechnisch darf die Ausgabe des Briefwechsels als in jeder Weise mustergültig bezeichnet werden. Else von Hase-Koehler, M. Reger. Briefe eines deutschen Meisters, 1928, hatte bereits drei Briefe aus dem vorliegenden Bestand wiedergegeben, wie sich jetzt erweist, mit Kürzungen, ungenau und teilweise entstellt. Von den wenigen Briefen bei Elsa Reger, Mein Leben für Max Reger, 1930, fin-

det der dort auf S. 106 mitgeteilte jetzt seine richtige Datierung mit 27. 12. 1911, also nach, nicht vor dem ersten Meininger Abonnementskonzert unter Regers Leitung am 12. Dezember. Dagegen fehlt neuerdings der kurze Brief des Herzogs vom 26. 12. 1911 (bei E. Reger S. 108). Ausführliche Orts-, Werk- und Namenregister erschließen den reichen Inhalt der Briefe, eingestreute verbindende Worte geben manche dankenswerte biographische Hülfe. Die etwas abschätzig beurteilung von Regers Amtsvorgänger W. Berger in der Vorrede ist wohl etwas von dem nicht ganz unbefangenen Urteil des Herzogs beeinflusst.

Willi Kahl

Percy A. Scholes, *The Mirror of Music 1844—1944. A Century of Musical Life in Britain as reflected in the pages of the Musical Times.* 2 Bände. Novello & Co. Ltd. and Oxford University Press 1947. 964 S.

Das hundertjährige Jubiläum der „Musical Times“ hat den Anstoß zu einem Werk gegeben, das das gesamte englische Musikleben des 19. Jahrhunderts mit einer bisher für kein Land erreichten Vollständigkeit und Anschaulichkeit im wahrsten Sinne des Wortes wider-„spiegelt“. Wie aber das Musikleben überhaupt und das des 19. Jahrhunderts im besonderen seinerseits eine weitgehende Spiegelung des gesamten öffentlichen Lebens darstellt, so muß sich ein solches Werk, wenn sein Verf. nur einigermaßen einen Blick für derartige große Zusammenhänge besitzt, zum allgemein zeitgeschichtlichen Dokument erweitern. Scholes ist es durch souveräne Verwendung eines schier unübersehbaren Materials in Form einer ungezwungen flüssigen, fast im Plauderton gehaltenen Darstellung gelungen; in seinem „Mirror of Music“ ein Stück Vergangenheit seines Landes vor dem Leser zum Leben zu erwecken. Denn wenn die „Musical Times“, deren Spalten von ihrem

Gründungsjahr 1844 an durch hundert Jahre hindurch die Grundlage des Buches bilden, auch nur musikalischen Ereignissen ihre Aufmerksamkeit schenkte, so stehen diese doch auf Schritt und Tritt in engstem Zusammenhang mit dem kulturellen, wirtschaftlichen, sozialen und politischen Leben einer Nation, die ihrer ganzen Veranlagung nach von Anfang an zu einer im weitesten Sinne geselligen Musikpflege neigte.

Schon die Einteilung des „Mirror of Music“, die von den Grundlagen des Musiklebens im „Musical Times-Jahrhundert“ über seine wichtigen und weniger wichtigen bis zu seinen periphersten Äußerungen fortschreitet, läßt diese grundsätzlich gesellige Einstellung erkennen. Das Werk beginnt logischerweise mit der Darstellung der musikalischen Volksbewegung, aus der nicht nur die „Musical Times“ selbst entstand, sondern die den höchst charakteristischen Urgrund für alle großen musikalischen Unternehmungen des Jahrhunderts bildete: des „sight singing movement“. Diese Singbewegung trug eine tiefe Liebe zur Musik und den heftigen Drang zur tätigen Anteilnahme daran in weiteste Kreise des Volkes ohne Ansehen von Rang und Stand und erscheint so — als Wiege der „Musical Times“, die sie zugleich darstellt — im „Mirror of Music“ sehr geschickt gleichsam als Thema verwendet, das in allen einschlägigen Kapiteln vernehmlich durchklingt. Sie ermöglichte den gewaltigen Aufschwung des englischen Chorwesens im 19. Jahrhundert (2. Kap.), der seinerseits wieder die Grundlage für die ungeheure Produktion an Oratorien im gleichen Zeitraum (3. Kap.) sowie für die charakteristische Häufung von Musikfesten und musikalischen Wettbewerben in Stadt und Land, in Kirchen und Kurorten, in Universitäten und Industriestädten (4. und 18. Kap.) bildete. Sie beeinflusste aber auch die

Entwicklung der Musik in den Kirchen, in den Schulen und an den Hochschulen, das Musikverlagswesen und die Wiederbelebung alter Musik, und nicht zuletzt spiegeln sich auch in ihr wichtige Ereignisse der englischen und der Welt-Geschichte wider.

Neben dieser auf breitester Basis ruhenden, wahrhaft nationalen musikalischen Volksbewegung werfen die Spalten der „Musical Times“ mit gleicher Deutlichkeit das völlig gegenteilige Bild des Virtuositentums des 19. Jahrhunderts zurück. Sänger und Instrumental-Solisten aller Art bis herab zu den entlegensten Instrumentengattungen (28. Kap.) und unter Einschluß von Wunderkindern (29. Kap.), Lehrer und Lehrmethoden und ein gewaltiges Aufgebot an einschlägiger Literatur marschieren vor dem Leser auf. Das Bild dieses für das Jahrhundert typischen Konzertbetriebes wird durch eine eingehende Darstellung der verschiedenen Konzertgesellschaften, ihrer Bräuche und Räumlichkeiten (5. Kap.) sowie ihrer Orchester und Dirigenten (10. Kap.) ganz besonders verlebendigt. — Es erübrigt sich, einzeln alle die Gebiete des englischen Musiklebens aufzuzählen, deren Entwicklung während des „Musical Times-Jahrhunderts“ der Verf. verfolgt; von der Oper und der Kirchenmusik bis zur leichten Muse, vom Orgelbau bis zum gesteigerten Eingreifen von Grammophon und Rundfunk, von der Musiktheorie und Musikwissenschaft bis zur Musikerorganisation und zum Musikverlag gibt der „Mirror of Music“ einfach alles wieder, was in den Spalten der „Musical Times“ einen Platz gefunden hatte.

Es ist schon eine große Leistung, ein so ungeheures und mannigfaltiges Material so übersichtlich, gleichsam selbstverständlich, vor dem Leser auszubreiten. Der besondere Reiz des

Buches aber liegt in der lockeren und doch tief durchdachten Art und Weise, wie dies geschieht. Je nach ihrer Eignung werden die Berichte der „Musical Times“ bald in größerer Zahl fast lückenlos aneinander gereiht, bald durch einen längeren erklärenden Text miteinander verbunden oder durch einschlägige Bemerkungen aus anderen Quellen ergänzt. Sehr eindrucksvoll ist z. B. mitunter durch das fast kommentarlose Nebeneinander von Äußerungen der „Musical Times“ aus verschiedenen Jahren der Aufstieg einheimischer Komponisten (etwa Sullivans und Cowens) dargestellt, während die Wandlung des musikalischen Geschmacks im Laufe des „Musical Times-Jahrhunderts“ nicht schlagender wiedergegeben werden könnte als durch die vernichtenden Urteile, die die „Musical Times“ im Jahre 1910 aus den verschiedensten Zeitungen über die einst gefeierte „Sonnambulata“ von Bellini zusammenstellte. Besonders instruktiv sind auch die häufig eingestreuten tabellarischen Querschnitte, sei es, daß sie das Anwachsen oder Abnehmen der Produktion auf einem bestimmten Gebiet innerhalb eines bestimmten Zeitraumes, die Vorliebe für die Werke eines Komponisten auf Kosten der Beliebtheit von anderen oder das zahlenmäßige Verhältnis zwischen englischen und ausländischen Virtuosen veranschaulichen. Unmittelbar neben derartigen grundsätzlichen Feststellungen erscheinen dann häufig die eigenartigsten „Musical Times-Anekdoten“, die auf die soeben tabellarisch festgehaltenen Zustände ein lebendiges Schlaglicht werfen. In manchen Abschnitten, wie etwa in dem über Grammophon und Radio, wird die Entwicklung des betreffenden Gebietes ausschließlich anhand ganz kurzer, für den heutigen Leser mitunter recht belustigend wirkender Nachrichten aufs anschaulichste dar-

gestellt. Die lose Fügung der einzelnen Kapitel, auf der gerade ihr Reiz beruht, wird stets durch eine knappe, zusammenfassende Kapitel-Überschrift ausgeglichen. Überraschender und bedauerlicherweise trübt sich das klare, so objektiv schauende Glas des Mirror an einigen Stellen, wie etwa im Falle Furtwängler, einigermaßen; diese Beziehungen auf die Weltgeschichte aber stammen nicht aus der „Musical Times“.

Im Ganzen genommen wird das große, mit warmer innerer Anteilnahme geschriebene Werk für die gesamte Musikforschung unentbehrlich sein; gibt es doch keinen bedeutenden Meister, kein hervorragendes Werk und kein großes musikalisches Ereignis der alten oder neuen Welt jener Zeit, die nicht in irgendeiner Weise ihren Niederschlag darin gefunden hätten. Für die Pflege Bachs und Händels, Mozarts und Beethovens, Schuberts und Schumanns, Webers und Wagners, Berlioz' und Gounods, Verdis und Puccinis und unzähliger anderer deutscher und ausländischer Meister in England ist der „Mirror of Music“ eine einzigartige Quelle, der für andere Länder nichts Gleichwertiges an die Seite gestellt werden kann. Darüber hinaus entwirft er, unterstützt durch zahlreiche, sehr instruktive Abbildungen, ein so charakteristisches, eindrucksvolles Bild jenes Jahrhunderts, daß er auch für jeden musikalisch und kulturhistorisch interessierten Laien eine willkommene Lektüre sein wird. Ein entsprechendes Unternehmen von Seiten der deutschen Musikforschung würde einen dankbaren Leserkreis finden.

Anna Amalie Abert

A. O. Väisänen, Untersuchungen über die Ob-Ugrischen Melodien. Eine vergleichende Studie nebst methodischer Einleitung. Mit 53 Tabellen, 41 Textproben, 3 Anhängen, 1 Melodiebeilage und 1 Karte. Sonder-

abdruck aus den Mémoires de la Société Finno-ougrienne LXXX, Helsinki 1939. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapainon Oy. 207 S. Mordwinische Melodien, phonographisch aufgenommen und herausgegeben von A. O. Väisänen. Mit einer Karte, Mémoires de la Société Finno-ougrienne XCII, Helsinki 1943. Suomalais-Ugrilainen Seura. XXVIII, 207 S.

Unter dem Namen „Ob-Ugrische“ oder „Jugra-Völker“ werden die Ostjaken und Wogulen zusammengefaßt, die mit den Ungarn zusammen den ugrischen Zweig der finnisch-ugrischen Sprachfamilie bilden. Die Wohnsitze dieser beiden kleinen Völker, die in der Hauptsache von Jagd und Fischfang leben, liegen östlich des Ural an Ob und Irtysch. Das Bauernvolk der Mordwinen, das verstreut im Gebiet der mittleren Wolga wohnt, gehört ebenfalls der finnisch-ugrischen Sprachfamilie, der uralaltaischen Gruppe der mongoloiden Völker, an.

Die finnische Musikforschung hat sich mit besonderem Eifer der Erforschung der finnisch-ugrischen Völker zugewandt, denn sie sucht hier Aufklärungen über „die älteste Schicht in der Musik der finnisch-ugrischen Völker“ und damit über die Wurzeln der heutigen finnischen Musik. Aber auch die mittel- und westeuropäische Musikforschung kann aus der Beschäftigung mit finnisch-ugrischer Musikkultur wesentliche Erkenntnisse für ihre eigene Frühgeschichte erwarten. Zahlreiche Übereinstimmungen zwischen finnisch-ugrischer und alteuropäischer Musik lassen keinen Zweifel, daß sich dort in einem Rückzugsgebiet Melodien und Musizierbräuche erhalten haben, die einst weit verbreitet waren. Wie die genetischen Zusammenhänge gewesen sind, liegt zwar noch im Dunkel, und es wird gut sein, voreilige Konstruktionen zu vermeiden; aber daß

indogermanische und finnisch-ugrische Völker mancherlei (und zwar nicht nur allgemeine Züge der Tonsprache, sondern auch eine Grundschicht des Melodiegutes) gemeinsam haben, ist offenbar. Väisänen, Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Helsinki, legt hier, wie schon in früheren Veröffentlichungen, abermals ein bedeutsames Material für solche Vergleiche vor. Er selbst berührt die großen Zusammenhänge nur am Schluß seiner Untersuchungen, und zwar in einer Auswahl von 20 Melodieproben zur vergleichenden Betrachtung. Die sieben ersten Melodien dieser Tafel (drei ungarische, je eine finnische, ostjakische, tschechomissische, mongolische) sind Varianten eines Modells, das sich auch in den „Mordwinischen Melodien“ als Ballade und „Russisches Lied“ (Nr. 96 und 95) findet und das auch im deutschen Volkslied vorkommt. Der Gegenstand der „Untersuchungen . . .“ sind die wogulischen und ostjakischen Melodien, die Karjalainen und Kannisto 1898—1906 phonographisch aufgenommen haben und die V. selbst 1937 veröffentlicht hat. (Mémoires de la Société Finno-ougrienne LXXIII, Helsinki 1937.) Als Ergänzung ist wesentlich das Werk von K. F. Karjalainen, „Die Religion der Jugra-Völker“ (FF Communications Nr. 40, 44. 63; Helsinki 1921—27). Es zeigt die Stellung, welche die Musik im Leben jener Völker einnimmt.

Der solistische Vortrag der Lieder vor einer Zuhörerschaft und die enge Beziehung zum Kult sind die Hauptmerkmale der ob-ugrischen Musik. Sie wird in der Hauptsache von Männern getragen. Die Gesänge bilden zum Teil einen notwendigen Bestandteil der Opferhandlung und der Bärenliturgie. Andere Lieder, wie Balladen und Gelegenheitslieder, schließen sich zwanglos an die kultischen Gebräuche an, wenn Alt und

Jung, die oft von weither zur Opferfeier oder zum Bärenfest gekommen sind, mit Wettspielen, Tänzen, Erzählungen und Liedern „den Gott belustigen“.

Wogulen und Ostjaken sind dem Namen nach Christen; ihre Bräuche und Kulthandlungen zeigen aber eine eigentümliche Mischung von christlichen und heidnischen Elementen. Der Bär wird verehrt als „Sohn des Gottes“, der vom Vater auf die Erde verbannt wurde und dessen Seele nach dem Tode wieder zum Himmel zurückkehrt. Wenn ein Bär erlegt wurde, so ist es notwendig, seinen „Seelenschatten“ zu versöhnen. Zur „Unterhaltung des Gottes“ und zur Freude der Teilnehmer wird ein Bärenfest veranstaltet, das mehrere Nächte dauert. „Bärenlieder“, die das Leben des Bären schildern, Tiertänze und schließlich „Bärenfestaufführungen“, mimisch-tänzerisch dargestellte Lieder werden „zur Belustigung des Gottes“ vorgetragen.

Zur Opferfeier werden Zauber- und Gebetslieder gesungen. Der Sänger begleitet sich selbst auf dem „Schwan“, einer fünfsaitigen Leier, dem bevorzugten Instrument des Zauberers. Bei den Bärenfestaufführungen wird das Hereinspringen und Hinaushüpfen der Darsteller mit dem Schwan begleitet. Der „Kranich“, eine neunsaitige Harfe, wird selbst als Geist gedacht; seine besten Töne läßt er erst erklingen, wenn man ihm einen bunten Lappen „als Opfer“ um den Hals gehängt hat.

Die Lieder der Ob-Ugrischen Völker sind Sologesänge und werden weitgehend improvisiert, oft von ausgeprägten Sängerpersönlichkeiten. Besonders die Leute vom unteren Ob sind als Verfasser von improvisierten Gelegenheitsliedern bekannt und gefürchtet. Ganz allgemein trägt der Sänger nicht einen festgelegten Text, sondern eine Erzählung vor. Er fügt den Stoff in ein Gerüst von formel-

haften Wendungen, Bildern, Parallelismen und metrischen Hebungen, die dem Wortakzent folgen, gibt ihn aber im übrigen so wieder, wie er ihm von den Lippen fließt. Das Regelmaß der Zeilen unterbricht er durch den Einschub von Silben, Vokalen und Pausen. Als formales Prinzip herrscht die freie Zeilenfolge: Ein melodisches Zeilenmodell wird beliebig oft wiederholt und variiert. Aus einer „Urzeile“ können sich auf solche Weise andere entwickeln, die eigene Gestalt annehmen und gleichwertig neben die erste Zeile treten. Die Folge der auf diese Weise differenzierten Zeilen bleibt meistens frei. So tragen zwei Sänger die gleiche Liedweise mit verschiedener Zeilenfolge vor: der eine a b c d || a b c d || c' d' ||, der andere a b c d || c d a a' || b c d c || ... (Wogul. u. Ostjak. Melodien. Nr. 114 und 115. Vgl. Nr. 5 u. 6. Nr. 9 u. 10, Nr. 183 u. 184.) Die Zeilenfolge ist ebenso wie die melismatische Ausschmückung der Melodien, die Ausführung irrationaler und variabler melodischer Sprünge u. a. von Geschmack und Geschick des Sängers abhängig.

V. betont, daß keine Gattungsstile innerhalb des Melodienschatzes hervortreten. (Unters. S. 160.) Doch scheint es, daß sich mindestens einige Gattungsmerkmale ausprägen, wenn auch nicht rein, sondern mit anderen Gattungen oft vermischt (z. B. Abspringen von einzelnen Hochtönen aus in eine melodische Engbewegung bei den Zauber- und Gebetsliedern; mehr oder minder ausgezierter rezitativischer Stil bei den Heldenliedern). Patkanov und Munkasci haben schon früher auf metrische Gattungsmerkmale hingewiesen.

Der Verfasser ordnet alle Melodien in ein vorgegebenes System ein. Er klassifiziert in erster Linie nach der Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit von Form und Rhythmus, Zeilenlänge und Taktart. Das Ordnungs-

prinzip hat er von Launis und Krohn übernommen und weitergeführt. Um die offensichtlichen Varianten nebeneinander unterzubringen, war er mehrmals gezwungen, von der Konsequenz des Systems abzuweichen.

Wie andere Klassifikationen solcher Art ist diese nützlich und ein wesentlicher Schritt über die ordnungslose Reihung einer Summe von Melodien hinaus. Ein weiterer Schritt bleibt freilich noch zu tun: die Erkenntnis und Herausstellung derjenigen Typen und Verwandtschaftskreise, die geschichtlich-genetisch zusammengehören. Wie in der Biologie muß neben das „künstliche“ System das „natürliche“ treten.

Die „Mordwinischen Melodien“ wurden von Väisänen im Sommer 1914 aufgenommen. Der Wesensunterschied zwischen diesen Gesängen und denen der stammverwandten Jugra-Völker beruht offenbar nicht zuletzt auf dem Gegensatz zwischen der jugrischen Jäger- und der mordwinischen Pflanzerkultur.

Die Ob-Ugrische Musik ist Sache der Einzelsänger; sie wird „vorgetragen“. Während hier der Kräftige und Tüchtige, der für seine Familie den Lebensunterhalt erjagt und fischt, als Sänger hervortritt, singt bei den Mordwinen entweder der Männer- bzw. Mädchenchor oder es singen in der Hauptsache diejenigen, die zu schwerer Arbeit unfähig sind (ältere Frauen, Mädchen, Blinde). Nirgends wird dieser Unterschied klarer als am Beispiel des ostjakischen Jägers, der seinen Zuhörern in der Bärenfeststube eigenwillig und frei, straff und zügig seine Jagderlebnisse vorträgt, und der mordwinischen Frau, die am Bette ihres Mannes, der zum Kriegsdienst einberufen ist, ihr Klagelied singt (Mordw. Melodien, Lied Nr. 25, Abbildung 8).

In den mordwinischen Melodien zeichnen sich deutlich zwei Gruppen ab.

Eine urtümliche Gruppe hat engen Ambitus (höchstens Quint) und anheimtonische Leitern; die Melodie besteht aus der fortwährenden Wiederholung einer melodisch-rhythmischen Formel. Zu dieser Gruppe gehören die Hochzeits- und Totenklagen und die meisten Wiegenlieder; sie werden solistisch gesungen, die Klagelieder immer, die Wiegenlieder gewöhnlich von Frauen. Die zweite Gruppe hat weiten Ambitus (von der Quint an) und höher entwickelten Zeilenbau. Dieser Gruppe gehören Balladen, „Lyrische Lieder“, „Russische Lieder“ u. a. an; sie werden, wenn möglich, vom Chor mehrstimmig ausgeführt. — Die Hochzeitslieder zeigen die Merkmale der ersten Gruppe, werden aber mehrstimmig vom (Mädchen-) Chor gesungen. Der Chor begleitet den Gesang des Vorsängers improvisierend-bordunierend; das rhythmische Gerüst des Liedes bleibt dabei fest. Zweistimmigkeit ist die Regel.

V. hat alle Melodien nach g transponiert. Die melodischen Zeilen bzw. Zeilenpaare sind je auf eine Druckzeile gesetzt. Diese Anordnung wäre noch übersichtlicher geworden, wenn die einander entsprechenden Stellen der Zeilen untereinander gesetzt worden wären. Freilich ist das drucktechnisch schwierig und, wie auch V. selbst bemerkt, oft nicht möglich. Während bei den „Wogulischen und Ostjakischen Melodien“ die Texte fehlen (die kurzen Inhaltsangaben zu den wogulischen Liedern sind nur ein Notbehelf), sind den Mordwinischen Melodien die originalen Texte beigegeben und im Anhang deutsche Übersetzungen. Tempo und Tonhöhe sowie der Name des Sängers sind bei jedem Lied vermerkt. In der Einleitung finden sich die Photographien einiger guter Sänger (-innen) und Chöre sowie eine Übersicht über die Zusammensetzung der Chöre und das Alter der Sänger (-innen). Man

hätte sich darüber hinaus einige Angaben über die Personen, Art und Weise des Singens, Tanz und musikalisches Brauchtum gewünscht.

Die beiden sehr dankenswerten Arbeiten des finnischen Musikforschers sind in deutscher Sprache abgefaßt. Sie beleuchten die Musik fremder Völker; zugleich aber fällt von ihnen neues Licht auf die Musik unserer Frühzeit.

Helmut Hucke

K a r l H o l l, Giuseppe Verdi. Zweite verbesserte und erweiterte Ausgabe. Lindau/Bodensee, Werk-Verlag, 1947. 446 S., 31 Tiefdrucktafeln.

Was Richard Wagner bewußt erstrebt, aber nur sehr annäherungsweise erreicht hatte, ein „allgemeinsames“, ein nationales Kunstwerk, das erreichte sein großer Zeitgenosse Giuseppe Verdi eben deshalb, weil er es nicht „wollte“, sondern weil er mußte, weil es sich ihm ganz unwillkürlich auf dem Boden der einheimischen Kunstübung ergab. Er war kein Revolutionär, wie Wagner, und doch wurde er der „maestro della rivoluzione italiana“, gerade weil er als Mann aus dem Volke dem Volk seine Träume zu deuten verstand. Mit dem offenen Blick für die Realität des Daseins, der seiner Rasse eigen ist, stand er mit beiden Füßen im Leben; diesem sollte das Kunstwerk dienen, nicht umgekehrt, wie es Wagners Dämon forderte. Auf diesem Wege aber wurde Verdi in seinem Land zum Symbol aller Bestrebungen seines Jahrhunderts, wie Wagner dies für Deutschland war.

Einer solchen umfassenden Gestalt gerecht zu werden, sie nicht zu zergliedern, sondern als unendlich vielschichtige Einheit lebendig werden zu lassen und sie dann noch weiten Kreisen eines anderen Volkes nahe zu bringen, ist eine große, ebenso reizvolle wie schwierige Aufgabe. Karl Holl hat sich ihrer mit gründlichster Sachkenntnis, mit Scharfsinn, Weitblick und vor allem mit Ehrfurcht

und Liebe angenommen und sie, wie gleich vorweggenommen sei, glänzend gelöst. Der durchschnittliche deutsche Musikliebhaber weiß von Verdi gewöhnlich nichts und kennt im besten Falle die drei Werke, die auf den Bühnen Repertoire-Stücke geworden sind: Rigoletto, Troubadour und Traviata; das Bild, das er sich danach von dem Meister macht, ist also völlig einseitig und schief. Umso verdienstvoller ist das Buch H.s. das sich, von einer soliden wissenschaftlichen Grundlage ausgehend, eben auch an jenen weiteren Kreis von Lesern wendet. Auf ihn ist gleich anfangs die ausführliche Darstellung des „geistigen und politischen Raumes“, innerhalb dessen sich das Schaffen abspielt, berechnet: ein kurzer Überblick über die politische Geschichte Italiens im 19. Jahrhundert bis zu seiner Einigung, ein Überblick über seine Literatur im gleichen Zeitraum und eine weit ausführlichere Darstellung der gesamten Geschichte der Oper in und außerhalb Italiens, die in einer vorgehenden Einordnung Verdis in das Operschaffen seiner Zeit gipfelt. Diese Übersicht über die Problematik der Operngeschichte vor allem des 19. Jahrhunderts gehört mit der Klarheit und Geschlossenheit, zu der der schwierige Stoff hier zwingt, zu den besten Kapiteln des Buches.

Im Ganzen aber stellt das Werk, Verdis Leben und Schaffen entsprechend, ein gewaltiges Crescendo dar und manifestiert dadurch bewußt oder unbewußt die enge innere Verbindung zwischen Stoff und Autor. Wie sich Leben, Charakter und Werk des Meisters aus alltäglichen, kleinbürgerlichen Verhältnissen heraus in weitem Schwung erheben, so bemüht sich auch der Biograph zunächst nur um eine gefällige Darstellung der Gegebenheiten; in der Behandlung der Jugend und der „Galeerenjahre“ erscheint, wie in der Wirklichkeit, das Werk im allgemeinen noch wenig profiliert und

als geschäftsmäßige Berufsarbeit. Von den „Grundpfeilern des Weltruhms“ an aber wächst die Schilderung des menschlich wie künstlerisch überragenden Geistes in einer seiner würdigen, von feinstem Einfühlungsvermögen getragenen Darstellung. Die Werke, die von der „Macht des Schicksals“ an in gesonderten Kapiteln außerhalb der Biographie behandelt werden, erscheinen als folgerichtig einander bedingende Entwicklungsstadien eines Schaffens, das in „Othello“ und „Falstaff“ mit einer nicht mehr zu überbietenden Reinheit zur Vollendung gelangt. Innerhalb der Werkbetrachtung kristallisieren sich von Anfang an einige wesentliche Merkmale heraus. An der Spitze steht, bereits von „Ernani“ an, die starke, oft entscheidende Anteilnahme des Komponisten an der Gestaltung des Textbuches, die die vielfach geltende Anschauung von dem unbekümmert daherkomponierenden Nur-Musiker Verdi durch ein lebensvolles Bild des großen, Wagner auf diesem Gebiet durchaus ebenbürtigen Dramatikers ersetzt; besonders lehrreich ist in diesem Zusammenhang die grundsätzlich auf alle Verdi-Opern der Folgezeit zutreffende Schilderung von der Entstehung des „Rigoletto“. Ihre Krönung findet diese enge Zusammenarbeit des Komponisten mit seinem jeweiligen Librettisten im Verhältnis Verdis zu Arrigo Boito, bei dessen Behandlung die Gegenseitigkeit des Nehmens und Gebens aufs feinste herausgearbeitet hat. Überhaupt tritt der geniale Dichtermusiker, der sich — ein früherer Gegner Verdis — dem greisen Meister in ehrfürchtiger Selbstbescheidung unterordnete, von der Betrachtung des „Othello“ an immer mehr hervor als einziger kongenialer Partner des Komponisten. Neben dieser Betonung von Verdi dem Dramatiker aber liegt H. daran, Verdi den Gesangskomponisten hervorzuheben: stets, auch noch in seinen letz-

ten Werken, geht es ihm um das gesungene Drama, nicht um das Musikdrama schlechthin. Bis zuletzt bleibt er der im tiefsten Grunde dem Bel canto-Ideal verhaftete Italiener, und er war sich dieser urwüchsigen Verwurzelung so bewußt, daß er sich mit Leidenschaft gegen den vor allem seit der „Aida“ gegen ihn erhobenen Einwand einer stilistischen Abhängigkeit von Wagner wendet. Sein ganzes Schaffen stellt eine zunehmende Verschmelzung von Singstimme und Drama dar, die ihren Höhepunkt endlich in den beiden Spätwerken findet. Die Schilderung von Verdis Leben hebt cum grano salis in der ersten Hälfte der Biographie die Entwicklung des großen Nationalheros, in der zweiten die des großen und weisen Menschen heraus, obwohl natürlich der eine nie vom anderen getrennt wird. Der „maestro della rivoluzione italiana“, der es seit dem „Nabucco“ bewußt oder unbewußt immer wieder verstanden hatte, die Herzen aller italienischer Patrioten höher schlagen zu lassen, wurde schließlich zum Symbol für das geeinte Vaterland, durch das Vertrauen des Volkes ins Parlament berufen und von dem großen politischen Einiger Italiens, Cavour, aufs würdigste anerkannt. Dem bescheidenen Menschen aber widerstrebten alle solche Ehrungen; in dem zwischen den Betrachtungen von so gewaltigen Werken wie „Aida“ und dem Requiem eingeschobenen Kapitel „Leben in Sant' Agata“ schildert die Biographie aufs anschaulichste das schlichte, arbeitsame und naturverbundene Leben des verantwortungsbewußten, sozial denkenden Gutsheeren Verdi, der alles eher war als ein weltfremder Künstler. Wagners Leben wurde von einem einzigen Dämon beherrscht: seinem Werk. Verdi war dem seinigen nicht im gleichen Sinne verfallen, und doch standen Leben und Werk auch bei ihm unter einem und demselben

Stern; Wahrheit und reine Menschlichkeit waren die Ziele des Menschen wie des Künstlers. Wer mit ihm dahin strebte, den verehrte und liebte er, die es nicht taten, ließ er links liegen; so ging er unbeirrbar seinen Weg, gleichzeitig bescheiden und stolz, verachtungsvoll gegenüber jeder Art von Reklame und doch stets des eigenen Wertes bewußt. Diesen Menschen und Künstler stellt das letzte Kapitel von H.s Werk, „Die bleibende Spur“, in einer wahrhaft großartigen Gesamtschau noch einmal als Quintessenz aller vorangegangenen Einzelschilderungen plastisch in seine nähere und weitere menschliche und künstlerische Umgebung hinein. Hier ersteht vor dem Leser als Krönung des ganzen Buches ein mit menschlicher Hingabe und wissenschaftlichem Verantwortungsgefühl gezeichnetes Verdi-Bild, das Forscher wie Liebhaber in gleichem Maße befriedigen, ja begeistern muß. Der große Meister, der es, wie Boito sagte, wagte, menschlich zu sein, hat hier eine seiner würdige Darstellung erhalten. Anna Amalie Abert

Walther Lipphardt, Die Weisen der lateinischen Osterspiele des 12. und 13. Jahrhunderts. Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 2. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel, 1948, 40 S. DM 3.—. Die halbliturgischen Osterspiele sind durch eine Reihe von neuen Funden und Spezialuntersuchungen in den vergangenen Jahren als eine wichtige Quelle für die Praxis mittelalterlicher Musizierkunst erkannt. Durch fortwährende Umformungen des tropierten liturgischen Textes allmählich zu selbständigen Szenen gebildet, durch Einfügung in sich geschlossener, szenisch belebender Hymnen und Sequenzen dramatisch gespannt, haben die Spiele in ihren reifen und überreifen Formen ein starkes musikalisches Eigenleben erhalten. Je ausgeprägter

die Abkehr von der liturgischen Bindung ist, desto mannigfacher gestaltet sich das melodische Gut, das gleich dem Text in volkstümliche Vorbilder übergeht. Als dann im späten Mittelalter der lateinische Wortlaut von deutschen Strophendichtungen durchschossen wird, verliert die Musik zwar nicht ihre tragende Bedeutung (Wolfenbütteler Osterspiel), büßt jedoch ihre dramatische Spannkraft ein. Erst spät hat die Musikwissenschaft die Durchforschung der Osterspiele begonnen. Die zahlreichen Beispiele in neuem Fassung boten wenig Anreiz, solange nicht umfassendere Stücke in Choralnotation den Ansatzpunkt bilden konnten. Merkwürdigerweise blieb Coussemakers 1861 herausgegebene großzügige Veröffentlichung „Drames liturgiques du moyen-âge“, die die textliche und musikalische Fassung von 22 lateinischen Spielen verschiedener Jahrhunderte herausstellte, ziemlich unbeachtet und löste in Deutschland jedenfalls keine ähnliche Zusammenfassung der Quellen aus. Dadurch ist viele Jahre hindurch eine in allen germanischen Ländern des Mittelalters gepflegte, aufschlußreiche musikalische Ausdrucksform in ihrer stilkritischen und selbständig entwickelten Eigenart nicht genutzt worden.

Durch die Entdeckung des lateinisch-liturgischen Braunschweiger Osterspiels von 1314, das in enger Beziehung zur lateinisch-deutschen Wolfenbütteler Marienklage und zu dem angefügten Osterspiel steht, eröffnete sich 1934 für die deutsche Forschung ein besonders ergiebiges Arbeitsmaterial, das auch auf die Technik der mittelalterlichen Kompositionsmethoden ein helles Licht wirft und die Kenntnis dramaturgischer Gepflogenheiten außerordentlich bereichert. Die beiden Spiele von Braunschweig und Wolfenbüttel sind die reifsten ihrer Gattung überhaupt. Schon das Braun-

schweiger Spiel mit seinen bekannt gewordenen Entwicklungsvorstufen lenkt den Blick auf die norddeutsche liturgische Praxis des Mittelalters in einem bislang unbekanntem Maße. Sie weist ebenso wie die Spiele auf Frankreich und festigt damit Erkenntnisse und Zusammenhänge, die in der Literatur- und Kunstgeschichte längst bekannt sind.

So erfreulich die Klarheit in musikalisch übergeordneten Bindungen sein mag, wichtiger ist bei der noch im Anfangsstadium stehenden stilkritischen Durchleuchtung der deutschen gregorianischen Quellen die gattungsmäßige Fixierung der einzelnen Formtypen. Ihr hat eine intensive, landschaftlich (d. h. nach Diözesen) geordnete Quellenerschließung vorauszugehen. Daß bei einer solchen Untersuchung die halbliturgischen Formen äußerst wichtig sind, ist in ihrer häufigen Vermischung liturgischer und volkstümlicher Elemente begründet. Insofern ist die Beschäftigung mit der Melodik der Osterspiele, wie sie Walther Lipphardt mit den Weisen des 12. bis beginnenden 14. Jahrhunderts unternimmt, mehr als „ein erster Versuch musikgeschichtlicher Analyse der überlieferten Melodien“, sie zeigt einen klaren methodischen Weg zur Ordnung und Erkenntnis ihrer musikalischen Entwicklungsgeschichte. Gestützt auf eine typische Auswahl besonders hervortretender Beispiele und mit einer kritischen Sichtung der einschlägigen knappen Literatur, untersucht Lipphardt die Quellen und ihre mannigfaltigen Auswirkungen, die ihm vom Rhythmischen her wichtige stilistische Kriterien eröffnen. Die Ergebnisse dieser Feststellungen sind lehrreich und werden auch editionstechnisch nicht unbeachtet bleiben, selbst wenn neue Entdeckungen das Gesamtbild variieren.

Einige Klarstellungen seien mir gestattet. Als ich vor fünfzehn Jahren

zum ersten Male versuchte, die von mir entdeckten niedersächsischen Osterspiele zu analysieren (Die lateinischen liturgischen Osterspiele der Stiftskirche St. Blasien zu Braunschweig, Wolfenbüttel 1936), fehlte mir die reiche Erfahrung und intensive Kenntnis der gregorianischen Zusammenhänge auf deutschem Boden, über die Lipphardt heute verfügt. Schon allein aus diesem Grunde muß ich die recht deutlichen Vorwürfe, die Lipphardt gegen den Fehlschluß meines Vergleiches der Wegstrophen „Heu verus pastor occidit“ in den Spielen von Fleury und Braunschweig erhebt, als zu Recht anerkennen. Die kritische Veröffentlichung des Braunschweiger Osterspiels war seit 1937 in den Landschaftsdenkmalen Niedersachsen im „Erbe deutscher Musik“ angekündigt. Sie sollte auch das Faksimile bringen und hat in ihrem Revisionsbericht die von Lipphardt festgestellte Unrichtigkeit längst berichtigt, wenn auch noch nicht in der von ihm erbrachten präzisen Formulierung. Mißverstanden sind von Lipphardt jedoch meine Ausführungen (S. 28 meiner Dissertation) über die Magdalenenszene. Was dort über die Charakterisierung der 3. Maria gesagt wird, soll sich keineswegs auf musikalische Zusammenhänge beziehen. Die Ausdrücke „geschickte Technik“ und „Improvisation“ meinen die freie darstellerische Loslösung aus der statischen Ruhe der liturgischen Bindung. Improvisiert sind die Gesten der 3. Maria, wie dies aus den sehr ausführlichen Didaskalien des Braunschweiger Spiels deutlich wird. Um diese Gesten zu ermöglichen, ist eine freiere musikalische Ausgestaltung des Abgesanges, der der 3. Maria zugeeignet wird, nötig. Ich halte das für eine geschickte Technik.

Im übrigen habe ich keinen Grund, mit Lipphardt zu polemisieren. Seine Ausführungen sind einleuchtend und

anregend für weitere Arbeiten. Zu seinen Folgerungen, die er aus den linienlos neuumierten Fassungen des 13. Jahrhunderts zieht, möchte ich keine Stellung nehmen, solange ich meine eigenen Untersuchungen der frühen norddeutschen Handschriften nicht abgeschlossen habe. Eines aber lehrt Lipphardts Studie: Es ist dringend notwendig, daß endlich die Musik aller auf deutschem Boden entstandenen mittelalterlichen Spiele zugänglich gemacht wird, um nicht nur die Quellen noch eindeutiger übersehen zu können, sondern auch die Auswirkungen zu erkennen, die ihre Melodik im Lied und Choral der späteren Jahrhunderte hinterließ.

Heinrich Sievers

Caspar Othmayr, Ausgewählte Werke. Erster Teil: Symbola. Das Erbe deutscher Musik. Reichsdenkmale, Bd. 16. Erster Band der Abteilung Ausgewählte Werke einzelner Meister. Herausgegeben von Hans Albrecht. Verlag C. F. Peters, Leipzig 1941.

Daß mit dem vorliegenden Band der Reichsdenkmale das gesamte erhaltene Symbolumschaffen Othmayrs, nämlich der 34 Nummern umfassende Druck von 1547 und die beiden Einzelstücke von 1542 und 1550, veröffentlicht wird, ist umso mehr zu begrüßen, als die Publikation dieses musik- und kulturhistorisch gleich wertvollen Werkes mehr als einen der über Othmayr und sein Schaffen bestehenden Irrtümer beseitigt und darum der Forschung für die Bewertung seiner künstlerischen Persönlichkeit eine Reihe neuer Gesichtspunkte erschließt.

Als die Denkmäler der Tonkunst in Bayern seinerzeit die Gesamtausgabe der Werke Ludwig Senfls begannen, befanden sich die Herausgeber in einer ähnlichen Situation, wie sie bisher für die Bewertung Othmayrs bestand. Wie man damals in Senfl

vornehmlich den Meister des deutschen Liedes sah und weniger den Schöpfer geistlicher Kompositionen, so wurde über Othmayrs Liederwerk sein übriges Schaffen nur wenig beachtet. Ja, was den Sonderfall der Symbola betrifft, so glaubte man, wie der Herausgeber in seinem aufschlußreichen Vorwort betont, in ihnen so etwas wie Kuriosa sehen zu müssen, Spielereien eines humanistisch angehauchten Musikers ohne größeren künstlerischen Wert, die ihr Entstehen in erster Linie der Hoffnung auf Entgelt verdankten. Aber auch dieser Irrtum wird durch die Ausgabe Albrechts widerlegt. Gewiß hat bei einer ganzen Reihe von Symbola, deren Träger Othmayr durch Vertonung ihrer Wahlsprüche ehrte, die Hoffnung auf finanzielle oder sonstige Vorteile mitgespielt; aber man erkennt doch bald, wie stark der Meister von dem ethischen Gehalt dieser Sprüche erfüllt war. Denn sowohl die Feststellung, daß Othmayr der Komposition von Wahlsprüchen gleichgestellter Persönlichkeiten oder Befreundeter, von denen er keinerlei Förderung zu erwarten hatte, die gleiche Liebe widmete wie den übrigen, als auch die überaus große Zahl der Vertonungen beweist doch, wie sehr ihm die Gattung am Herzen gelegen hat. Daß die Zahl sogar noch größer gewesen sein muß, geht aus der Bezeichnung der Sammlung von 1547 als „Tomus primus“ hervor sowie aus dem Hinweis Othmayrs im Vorwort, daß er noch weitere Vertonungen bereit liegen habe. So erscheint Othmayr tatsächlich als der Symbolumkomponist, wenn auch das Verfahren der Wahlspruchkomposition sowie die Technik des „cantus gravitatis“ nicht von ihm zuerst geübt worden sind. Aber niemand außer ihm, weder Johann Walther noch Johann Hagius, der wie Othmayr Symbola auf Luther und Melanchthon sowie auf die Stadt Nürn-

berg schrieb, hat auf die Gattung solchen Wert gelegt.

Quellenmäßig liegen die Verhältnisse für Othmayrs *Symbola* außerordentlich einfach, da das Kernstück der Neuausgabe, die 34 *Symbola* von 1547 nur in einem Druck (Gymnasial-Bibliothek Heilbronn) vorliegen. Abweichungen sind im Kritischen Bericht nur bei zwei außerdem in der Handschrift Proske Regensburg Ms. A. R. 940/41 vorkommenden Stücken vermerkt, während die beiden genau datierbaren *Symbola* von 1542 und 1550 in den Handschriften Kopenhagen Ms. Gl. K. kgl. S. 1872 und Lille Archives Départementales du Nord Ms. De familia Hangouartiana überliefert sind. Gerade diese beiden Stücke fallen aber auch, wie A. im Vorwort betont, aus dem Kreis der übrigen *Symbola* heraus, Nr. 35 durch die Widmung an Heinrich von Braunschweig, von dem der nach einer Stellung suchende Othmayr sich Förderung erhoffte, und Nr. 36 durch die Zueignung an den Mäzen Walrant Hangouart, den einzigen Nichtdeutschen unter den *Symbolum*-Trägern. Auch die drei *Symbola* für Friedrich II. von der Pfalz, Ulrich von Württemberg und Wolfgang von der Pfalz (Nr. 1—3) werden ihr Entstehen zum großen Teil der Hoffnung Othmayrs auf Erkenntlichkeit zu verdanken haben, namentlich das *Symbolum* für Friedrich II., dem Othmayr außerdem den ganzen Band gewidmet hat. Aber schon die Nrn. 4—10, mit denen sich der Komponist an die Adresse der Nürnberger *Septemviri* wandte, lassen vermuten, daß die Aussichten auf klingende Belohnung geringer gewesen sind. Denn der Rat der Stadt verhielt sich dem Vorhaben Othmayrs gegenüber, die Wahlsprüche der Ratsherren zu vertonen, ablehnend, so daß sich dieser auf die Vertonung von freien Dichtungen beschränkte. Wenn Othmayr diese Kompositionen trotzdem in seine

Sammlung aufnahm, so beweist das, daß hier, ebenso wie bei den *Symbola* für die Reformatoren oder denen seiner Freunde, die Begeisterung für den Gehalt der Sprüche und die Verehrung für ihre Träger die Hauptanlässe zur Vertonung gewesen sind. In den Wahlsprüchen sah Othmayr den Spiegel der Persönlichkeit dieser von ihm verehrten Männer, und die „Töne und Klänge“ sind für ihn, wie er in der Vorrede sagt, wie „Nerven und Geist, die den Sprüchen mannigfache Bewegungen und lebendige Kräfte einflößen“. Nur kurz sind zu meist die Devisen und für unser Empfinden manchmal etwas konventionell anmutend. Trotzdem, so sagt A. im Vorwort, „zeichnet uns der Wahlspruch oft in knappen Strichen das Wollen und das Ideal dieser Menschen“. So heißt z. B. Martin Luthers Wahlspruch: „In silentio et spe erit fortitudo vestra“ oder die Devise Wolfgangs von der Pfalz: „Es mag noch wohl geraten“, während es in der dazugehörigen Auslegung heißt: „Quam mihi concessit fatum insuperabile sortem, seu cito, seu sero venerit, illa venit“. Und so wie sich der Kommentar zur Devise verhält, so stehen die Nebenstimmen dem *cantus gravitatis* gegenüber, indem sie ihn musikalisch umkleiden, beide Verfahren, das textliche und das musikalische, gespeist aus der Freude am Auslegen und Kommentieren, die in der Zeit Othmayrs ihre geistesgeschichtliche Begründung findet. Ja, man darf es wohl als ein Zeichen von bereits barocker Geisteshaltung ansehen, wenn Othmayr sich nicht darauf beschränkt, die musikalische Auslegung nur einmal zu geben, sondern wenn er in einer größeren Anzahl von *Symbolum*-Kompositionen den Gehalt der im *cantus gravitatis* verkörperten Devise in einer *secunda pars* mit neuen musikalischen Mitteln von einer anderen Seite beleuchtet.

Was die Frage der dichterischen Auslegung der Wahlsprüche anbetrifft, so vermutet A., daß Othmayr sehr wohl selbst der Verfasser sein könne, da das Vorwort ihn als gewandten Lateiner zeige und er außerdem im fünften Teil der Forsterschen Sammlung an zwei Liedern (Nr. 4 und 39) ein ähnliches Verfahren angewandt habe. Aber auch Joachim Heller könne die Auslegungen verfaßt haben. Dagegen dürfte aber die deutsche Auslegung des Symbolum Nr. 25 für Wilhelm Sinderstätter von diesem selbst stammen; übrigens der einzige Fall einer ausschließlichen Verwendung deutscher Texte, da die Mehrzahl der Symbola lateinischen Kommentar zu lateinischen Devisen bringt. In der Nr. 3, 19, 33 und 35 dagegen erhält ein deutscher Wahlspruch eine lateinische Auslegung, während die Kompositionen für die Nürnberger Septemviri auf Grund ihrer besonderen Artung in allen Stimmen den gleichen lateinischen Text tragen.

Da Othmayr keine liturgischen Cantus-firmus-Kompositionen geschrieben hat, liegt die Vermutung nahe, daß die Vorbilder für seine Symbola eher auf dem Gebiet des deutschen Liedes zu suchen seien¹. Denn die stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen den Symbola und dem deutschen Lied, insbesondere dem Liedtypus Othmayrs, sind unverkennbar. Und doch ist das Verfahren des cantus gravitatis von dem des Tenor-cantus-firmus grundverschieden. Dem cantus gravitatis fehlt nämlich die strukturgebende Kraft des cantus firmus, da er nicht wie dieser den Verband der übrigen Stimmen trägt, sondern

als Ostinato-Zeile und quasi als Füllstimme in den fertigen vierstimmigen Satz hineingesungen und darum vielmehr von diesem getragen wird. Wie Othmayrs Lieder, zeichnen sich nun aber auch die Symbola gegenüber den Motetten und Liedern z. B. Senfls durch Zurücktreten der Melismatik, durch Dreiklangsschritte, häufige Tonwiederholung und vor allem durch kürzere Tongestalten aus, d. h. die Gefahr einer Verflachung ist wegen der ständigen Wiederholung der außerdem meistens kurzen Ostinato-Zeilen nicht gering. Das mag wohl auch der Grund sein, weswegen Othmayr die Ostinato-Zeilen in manchen Fällen nicht tongetreu, sondern abwechselnd transponiert bringt (z. B. in Nr. 3, 13, 14, 31). Das wichtigere Mittel des Ausgleiches findet Othmayr jedoch gegenüber den Möglichkeiten der langlinigen Motette in der rhythmischen Belebung seines Satzes und seiner prägnanten Deklamation, wie ja überhaupt seine Stärke mehr hierin als im Melodischen beruht. Wie sich diese stilistische Eigenart Othmayrs im Editionstechnischen auswirkt, sieht man daran, daß es ein Problem der Textunterlegung, wie es für die frühen Liedersammlungen und geistlichen Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts noch bestand, für Othmayr eigentlich nicht mehr gibt. Denn sämtliche Symbola des vorliegenden Bandes sind mit Ausnahme des nachweislich frühesten von 1542 sorgfältig textiert, so daß die Unterlegung sehr erleichtert wurde und Zusätze des Herausgebers auf ein Mindestmaß beschränkt werden konnten. Darum nimmt der Kritische Bericht auch aus diesem Grunde und nicht allein wegen der einfachen Quellenlage nur einen kleinen Raum ein. Im Zusammenhang mit der Textbehandlung Othmayrs steht sodann die Notwendigkeit, auch in den Nebenstimmen die kurzgliedrigen Tongestalten öfter zu wieder-

¹ Vgl. hierzu und zu den folgenden Bemerkungen über Othmayrs Kompositionsweise die noch nicht erschienene Monographie von Hans Albrecht über Othmayr. Für die Einsichtnahme in das Manuskript danke ich dem Verfasser verbindlichst.

holen. Dadurch kommt es in vielen Fällen zu barock anmutenden Worthäufungen. Was im übrigen das Verhältnis der Stimmen zueinander betrifft, so kann festgestellt werden, daß sich die auch für Othmayrs Lieder so charakteristische Spaltung in Stimmgruppen vorfindet (Nr. 13 und 16). Aber auch Motivgemeinschaft aller fünf Stimmen mit Tendenz zur Durchimitation liegt vor, wie z. B. in den Nr. 4, 5 und 7—10, wo diese Anordnung wegen des Fehlens eines *cantus gravitatis* naturgegeben erscheint. In den meisten Fällen ist jedoch der *cantus gravitatis* nach dem Vorbild des Waltherschen *cantus-firmus*-Liedsatzes auch motivisch von den anderen Stimmen abgehoben, so z. B. in dem *Symbolum* für Martin Luther Nr. 11.

Ebenso wie es auffällig ist, daß Othmayr sich in seinem Liedschaffen mehr an Senfl anschließt als an seinen Lehrer Lemlin, so auffällig ist es, daß in den *Symbola*, bei denen das Vorbild Lemlins noch eher spürbar ist, des Lehrers in keiner Form Erwähnung getan wird. Aber auch die übrigen Mitglieder des Heidelberger Freundeskreises sind unter den *Symbolum*-Trägern nicht vertreten, sogar nicht einmal Georg Forster, von dem man annehmen darf, daß er während der letzten Jahre Othmayrs mit diesem in Nürnberg noch zusammengewesen ist. Der einzige Musiker, den Othmayr mit einem *Symbolum* bedacht hat, ist nämlich der Nürnberger Organist Paul Lautensack. Diese merkwürdige Erscheinung mag vielleicht ihren Grund darin haben, daß Othmayr, wie A. vermutet, den Heidelbergern, insbesondere Lemlin, innerlich bereits stark entfremdet war. Oder darf man diese Namen vielleicht unter den verschollenen *Symbola* suchen? Sollte jedoch die erste Annahme zutreffen, dann würde damit die These von der Unhaltbarkeit des

Begriffes „Heidelberger Liederschule“, den A. als eine durch Forster verursachte Täuschung bezeichnet², nur noch unterstrichen werden. Denn es gibt wohl einen für Othmayr charakteristischen Liedstil, nicht aber einen Liedstil, der für alle Meister der Heidelberger Gruppe verbindlich wäre³. Ebenso abwegig ist es aber, in Othmayr ausschließlich den Liedmeister zu sehen, da neben dem liedhaft-volkstümlichen auch das protestantische und humanistische Element am Aufbau des künstlerischen Gesamtbildes beteiligt ist. Daß sich in Othmayr diese Synthese vollzieht, und daß er stärker aus seiner Umgebung hervorgehoben werden muß, als es bisher geschehen ist, dafür liefert die Neuausgabe der *Symbola* durch A. den Beweis.

Als Bildbeigaben bringt der Band Titel und erste Seite des Tenorstimmbuches sowie das Impressum des Druckes von 1547, ferner das bekannte Othmayr-Porträt Michael Ostendorfers von 1543. Die Vorrede Othmayrs, das Register und die Gedichte von Joachim und Caspar Heller runden die Ausstattung dieses ausgezeichneten, nach den besten Editionsgrundsätzen der Reichsdenkmale angelegten Bandes ab. Kurt Gudewill

Journal of the International Folk Music Council. Volume 1, (March) 1949. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd. Gr-8° (IV, 68 S., 1 Bl. Abb.). 10.— Sh.

Dieser Eröffnungsband der vom International Folk Music Council ins Leben gerufenen Zeitschrift bringt in erster Linie Berichte über die Vorträge und Diskussionen, die im Herbst 1948 anlässlich der Tagung des Council zu Basel stattgefunden hatten; auch der Inhalt zweier dort nicht zur

² Vgl. Albrecht, Caspar Othmayr.

³ Vgl. Carl Philipp Reinhardt, Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts. Kassel 1939.

Verlesung gekommener Referate (über Volksmusikpflege in Bulgarien sowie über Aufzeichnung und Durchforschung französischer Volksmusik) wird mitgeteilt. Über diese Baseler Tagung und die dabei behandelten Themen haben wir bereits in Heft 1/1949 der „Musikforschung“ berichtet. Darüber hinaus unterrichtet der Band über die Tätigkeit einiger dem Volkslied und dem Volkstanz sich widmender Institute und Gesellschaften, ferner über die Aufgaben, die sich die Afrikanische Musikgesellschaft in Johannesburg gestellt hat, und schildert eine Studienfahrt in die Marschen der Vendée. Besprechungen von Neuerscheinungen auf dem vom Council betreuten Gebiete beschließen ihn.

Das neue, ausbaufähige Organ, schon in seinem ersten Bande gleichgerichtete Bemühungen rundum in den Ländern Europas widerspiegelnd, kann berufen sein, der internationalen Aussprache und Zusammenarbeit auf dem so problemreichen und fesselnden Gebiete der musikalischen Folklore wesentliche Dienste zu leisten.

Erich Seemann

Åke Davidsson, Bibliografi över Svensk musiklitteratur 1800—1945. Uppsala 1948, (Verteilung durch den Autor, UB Uppsala), 215 Seiten.

Davidsson, Bibliothekar an der Universitätsbibliothek Uppsala, trat in den letzten Jahren mit mehreren musikbibliographischen Beiträgen an die Öffentlichkeit. 1945 übernahm er als Nachfolger von Vretblad die „Svensk musikhistorisk bibliografi“ in der „Svensk tidskrift för musikforskning“.

Die vorliegende umfassende Bibliographie ist das Ergebnis mühevoller Ermittlungen an den Bibliotheken Stockholm, Göteborg, Uppsala, Malmö und Lund. Dank der finanziellen Unterstützung der „Humanistiska fondens“ und „Längmanska kultur-

fondens“ konnte D. auch das in Kopenhagen, Oslo und Helsingfors vorhandene Quellenmaterial, vor allem die in Schweden fehlenden Zeitschriftenreihen bearbeiten. Für wissenschaftliche Zeitungsartikel zog er u. a. das Zeitungsausschnittarchiv Brage in Helsingfors heran.

Obwohl der Verfasser ein außergewöhnlich reichhaltiges Titelmateriale vorlegt, handelt es sich streng genommen um eine Auswahlbibliographie. Sie berücksichtigt die in der Berichtszeit in Schweden gedruckte Musikliteratur und die im Auslande erschienenen Veröffentlichungen über schwedische Musik. Von der „finnisch-schwedischen Literatur“ ist nur das aufgenommen, was die reichschwedischen Verhältnisse bzw. die finnische Musik während der schwedischen Herrschaft betrifft. Es fehlen Musiklehrbücher, Jahresberichte, Verordnungen, Rezensionen und Kritiken. Die Tagespresse, die in Schweden wissenschaftlich gesehen ergiebiger als in Deutschland ist, konnte nicht systematisch durchgesehen werden. Der Verfasser hat nur die Zeitungsartikel aufgenommen, zu denen er Zugang hatte oder von denen er Kenntnis erhielt. Da, wo Autopsie nicht möglich war, wurden Bibliographien herangezogen.

D. entschied sich für eine systematische Anordnung, die sehr übersichtlich ist und in die sich das Titelmateriale bis auf wenige Grenzfälle mühelos einordnen läßt. In Zweifelsfällen sind Titel an mehreren Stellen verzeichnet. Innerhalb der einzelnen Abteilungen wird alphabetisch geordnet; für das verfasserlose Schrifttum ist die außerhalb Deutschlands stark verbreitete mechanisch-alphabetische Anordnung gewählt. In den biographischen und geographischen Gruppen ist alles untergebracht, was in irgendeinem Zusammenhang mit der Persönlichkeit, dem Ort oder der Landschaft steht. So sind unter dem

Komponisten z. B. auch seine Beiträge zur Musiktheorie etc. zu finden, die nichts für die eigentliche Biographie ergeben. Kleine biographische Artikel sind am Schluß der übrigen Literatur aufgeführt und chronologisch unter dem Stichwort „Artiklar“ geordnet.

Alles, was man von einer gediegenen wissenschaftlichen Bibliographie erwartet, verläßliche Zitate, einwandfreie Titelaufnahmen und ein sauber gearbeitetes Register, wird hier geboten. Wer Bibliographien zu lesen versteht, erhält auch einen interessanten Einblick in die schwedische Musikgeschichte und die Entwicklung der dortigen Musikwissenschaft. Es fallen die starke Beschäftigung mit der Folklore, mit der Kirchenmusik, insbesondere gregorianischen Fragen, und der bis in die Gegenwart anhaltende Einfluß der deutschen Musik und Musikwissenschaft auf.

Als nationale Fachbibliographie mit der Berichtszeit von 150 Jahren steht Davidssons Arbeit einzig da. Er hat der schwedischen Musikwissenschaft für Jahrzehnte das bibliographische Standardwerk geliefert.

Wilhelm Martin Luther

Maurice Cauchie, *La pratique de la musique. Conseils rationnels à l'usage des Instrumentistes, Chanteurs, Chefs d'orchestre & de chœur, Directeurs de Théâtres & de Sociétés musicales.* Paris, Société Les Belles Lettres, 1948.

Trotz des geringen Umfanges ist eine geschlossene Besprechung dieses Büchleins schwierig. Dafür berührt es zu zahlreiche Probleme, oft in einer stark zugespitzten Weise. Andererseits macht das gerade einen nicht zu unterschätzenden Vorteil aus; und trotz Bedenken manchen der vorgebrachten Ansichten gegenüber habe ich das Büchlein mit Vergnügen gelesen. „Ratschläge zur Auführungspraxis“ und „Ratschläge zur

Bildung eines guten Geschmacks“ sind die Überschriften der beiden Hauptteile, innerhalb deren zahlreiche Dinge behandelt werden. Die Achtung vor dem Kunstwerk in allen seinen Einzelheiten, der Instrumentation, der Besetzung, der Rhythmik, dem Tempo, ja selbst den Titeln ist der Tenor, der die Kapitel des ersten Teils durchzieht. Außerordentlich instruktive historische Angaben über Orchester- und Chorbesetzungen beweisen, welche Fehler da heute noch alltäglich sind. „Une parodie infâme“ nennt Cauchie (S. 13) die meisten der heutigen Aufführungen klassischer und romantischer Werke in den Symphoniekonzerten und Theatern. Auch seine Betrachtungen über Tempi (S. 25 ff.) sind zwar nicht immer neu, aber treffend und leider immer noch recht notwendig. Sehr anschaulich ist seine der Architektonik entnommene Darstellung S. 45, die das Außerachtlassen der Wiederholung der Exposition im Sonatensatz geißelt. Der Kampf gegen die Verschandelung der Werktitel in Programmen und auf Schallplatten ist ebenfalls nur zu berechtigt. Dabei passiert ihm S. 54 ein kleiner Irrtum; da Schumann selbst seine „Etudes symphoniques“ in zweiter Ausgabe als „Etudes en forme de Variations“ hat erscheinen lassen, die sich im wesentlichen nur durch Auslassung einiger Stücke von der ersten unterscheidet, ist so ohne weiteres eine Feststellung, welcher Titel der richtige ist, schwierig.

Auch im zweiten Kapitel steht vieles Beherzigenswerte: die Überschätzung mancher Werke auch der „großen“ Meister, die Unfähigkeit mancher Musikwissenschaftler, über den historischen Studien die praktische Bedeutung richtig einzuschätzen, die zu geringe Beachtung mancher bedeutendster Werke kleinerer Meister (S. 74 nennt Cauchie „ohne zu zögern“ die schönste Ouvertüre des 19. Jahrhunderts die zum „Calif von Bagdad“

von Boieldieu), die zahlreichen Veröffentlichungen älterer Werke ohne besondere Bedeutung. Manche seiner Urteile erscheinen recht individuell und einseitig, so das abprechende über Palestrina (S. 67); auch scheinen mir seine Betrachtungen über J. S. Bach und Mozart nicht immer stichhaltig. Einige seiner Feststellungen werden sich aber auch mehr auf französische als auf deutsche Verhältnisse beziehen. „Der wahre Beethoven“, ein Abschnitt, der sich gegen die einseitige Auffassung Beethovens als eines misanthropen, immer traurigen, ständig tiefste philosophische Probleme wälzenden und in Musik übersetzenden Geistes ausspricht, ist durchaus lesenswert und enthält vieles, was zu bejahen ist. Der Aufsatz über die „Französische Opéra comique“ scheint mir terminologisch von Wichtigkeit.

Man liest das frisch und unbekümmert geschriebene Büchlein nicht ohne Widerspruch, aber auch nicht ohne Nutzen. Paul Mies

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *A Musica Brasileira e seus Fundamentos* — Brief History of Music in Brazil. Washington: Pan American Union, Music Series No. 16, 1948. VI, 92 S.

Die historische Entwicklung der Musik in der Neuen Welt ist, wenn wir sie heute als etwas Selbständiges innerhalb der abendländischen Völkerwelt sehen wollen, charakterisiert vor allem durch die Tatsache, daß sie nicht auf eine kontinuierliche Kette von eigenen Traditionen zurücksieht, die sich in nebelhaften Fernen der Primitive verlieren. Hier steht am Anfang die Übernahme von etwas vergleichsweise Fertigen, dessen Gesicht von zahllosen Stürmen einer Pubertätszeit bereits geprägt ist. Der Kolonist, dessen ganze Aufmerksamkeit zunächst auf den täglichen Existenzkampf gerichtet

ist, gibt sich mit diesem Fertigen ab, und noch im 19. Jahrhundert, als immer wieder die jungen amerikanischen Komponisten nach Italien, Deutschland und Frankreich kommen, um Schritt halten zu können, vermißt man gewissermaßen eine latente Erinnerung an diese Geisteskämpfe, welche die abendländische Musik bis zu ihrer derzeitigen Situation führte. Und gerade dieses stete Ringen durch die Jahrhunderte hätte den Impuls zu einer selbständigen Fortentwicklung abgeben müssen. — Wir würden jedoch die amerikanische Musik — es soll hier speziell von der Musik Brasiliens die Rede sein, aber mehr oder weniger mag sich das auf die ganze Neue Welt beziehen — ganz falsch verstehen wenn wir nur diese eine Seite ihres Wesens sähen. In dem, was wir heute als „amerikanisch“ bezeichnen möchten, bedeutet das europäische Element nur eine, wenn auch sehr wesentliche Komponente. Von einer selbständigen nationalen Musikkultur kann erst in dem Augenblick gesprochen werden, als man beginnt, auf den Gesang des amerikanischen Volkes zu horchen. Und zu diesem Volk gehören auch der schwarze und der rote Mensch. In der Volksmusik hat längst eine gewisse Fusion von europäischen negerischen und indianischen Elementen stattgefunden. Indem nun auch die führenden Persönlichkeiten der neueren amerikanischen Komponistengenerationen dem Einfluß des nicht-europäischen Elementes nachgeben, finden sie ihren eigenen Weg, ihre eigene Sprache, und erst diese ist im eigentlichen Sinne entwicklungs-fähig.

Es ist nicht ohne Reiz — gerade auch für uns Europäer, die wir immer wieder geneigt sind, unsere Musik als das Maß aller Dinge anzusehen — dieses langsame Herauswachsen aus dem Kolonialen in das Nationale zu

beobachten. Und dies ist es auch, was uns das vorliegende Buch besonders interessant macht. Der Verf. stellt geradezu an den Anfang seines Abrisses die Frage, in welchem Grade die typischen Formen der brasilianischen Volksmusik — „Negra“ als die Form des Neger-Brasilianischen und „Cabocla“ mit indianischem Einfluß — die Entwicklung der brasilianischen Musik beeinflussen haben. In 23 kurzen Kapiteln, in denen uns die wichtigsten Gestalten der brasilianischen Musikgeschichte vorgestellt werden, lernen wir den Geisteswandel kennen, der sich in einem knappen Jahrhundert vollzog. — Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts liegt die Musikpflege hauptsächlich in den Händen der Geistlichen und die Musik dient ausschließlich religiösen Zwecken. Dabei erscheint es von hoher Bedeutung, wenn wir hören, daß sich die Jesuiten von allem Anfang an um die musikalische Ausbildung der Negersklaven bemüht haben. Hierin liegt wohl — das geht freilich aus den Worten des Verf. nicht mit Deutlichkeit hervor — der Keim für eine wichtige Entwicklung. Denn hier bereits vollzieht sich die Verschmelzung von europäischem Musiksystem und afrikanischer Musikalität. Das Ergebnis dieser Verschmelzung aber ist jener afro-brasilianische Stil, der — wie der Verf. ausdrücklich betont — nichts mit dem zu tun hat, was wir uns unter kontinentalafrikanischer Musik vorzustellen gewohnt sind. Mit José Mauricio (1767—1830) beginnt die Reihe der brasilianischen Komponisten und schließt zugleich die Zeit, in der die Musikpflege ausschließlich in den Händen der Kirche liegt. — Das wichtigste Ereignis, das in der Folgezeit eine völlig neue Situation schafft, ist die Gründung des Konservatoriums von Rio de Janeiro durch Francisco Manuel da Silva (1841). Der neue Geist, der hier herrscht,

macht sich schon bald bemerkbar. ein Jahrzehnt später verläßt der erste graduierte Komponist, Henrique Alves de Mesquita die Schule und wird von der Regierung nach Europa zu weiterem Studium geschickt. Dieser Weg wird nun für lange Zeit der obligate Ausbildungsgang brasilianischer Komponisten. Nach ersten Studien am heimatlichen Konservatorium werden vor allem italienische Schulen bevorzugt besucht, und Verdi ist das große Vorbild. — Mit der Gründung der Opera Nacional 1857 beginnt in Brasilien eine leidenschaftliche Pflege der Oper, und nicht nur europäische Schöpfungen stehen auf dem Spielplan, sondern vor allem auch solche brasilianischer Komponisten, auf die die Blicke der Gesellschaft von Rio mit Eifersucht und hohen Erwartungen gerichtet sind. Aber sie stehen alle — an der Spitze Carlos Gomes — unter dem Einfluß der italienischen Opernkomposition. Und doch ist es derselbe Carlos Gomes, der schon im Jahre 1865 einem jungen Kollegen den Rat gibt, nicht nach Italien zu gehen, sondern nach Frankreich oder Deutschland. Hier kündigt sich bereits eine neue Zeit an, ein grundlegender Geschmackswandel, der gegen Ende des Jahrhunderts fühlbar wird. Die in den vorangehenden Jahrzehnten vorherrschende Orientierung an italienischer Musik verringert sich zusehends, man sucht deutsche und französische Vorbilder; gleichzeitig verliert auch die Oper als Gattung im Geschmack der Gesellschaft ihre dominierende Stellung. Diese Änderung der Blickrichtung wird im ganzen Musikleben Brasiliens fühlbar: Überall bemühen sich große Konzertvereinigungen um die Aufführung von Konzertmusik, wobei nunmehr deutsche Komponisten — von Haydn bis Schumann — das Feld beherrschen. In der Oper hört man Richard Wagner.

Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ist es endlich so weit, daß die brasilianische Musik ihre eigenen Wege zu finden beginnt. Diese Bewegung, angebahnt von Männern wie Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy u. a., gipfelt in den Arbeiten Heitor Villa-Lobos' und Luciano Gallets, die als Komponisten, Forscher und Erzieher den neuen Geist der brasilianischen Musikkultur repräsentieren. Beide orientieren sich — jeder auf seine Art — an der Volksmusik. Gallet ist der erste, der sich methodisch mit der musikalischen Volkskunde seines Landes befaßt, der Volksmusik sammelt, ordnet und publiziert. Villa-Lobos, der große Autodidakt, singt in Gesellschaft anderer Serenateiros, die Gitarre in der Hand, in den nächtlichen Straßen von Rio und wandert fünf Jahre lang durch Brasilien, beobachtet, verarbeitet in sich die Musik des Volkes. Vielleicht ist keiner so sehr dazu prädestiniert, als geistiger Mittelpunkt für ein neues brasilianisches Musikideal zu gelten wie er. Indem er, unbeirrt und unbeeinflusst von akademischen Studien und Europaufenthalt, die beide an ihm abfließen, seinen Weg vom Straßensänger zum Direktor eines neu gegründeten Conservatório Nacional de Canto Orfeónico geht, lebt er einer kommenden Generation ein Leben vor, das aus den Quellen des eigenen Volkes schöpft. Und deshalb ist auch die vorsichtige Andeutung des Verf. nicht abwegig, wenn er abschließend sagt, daß sich in Villa-Lobos schon die letzte Phase der musikalischen Entwicklung in Brasilien anbahnt, die Phase des „unbewußten Nationalismus“.

Indem dieser Weg von der „Transplantierung“ europäischer Musik bis zur „inconciência nacional“ eines Villa-Lobos umrissen wird, ist das Buch nicht nur, wie es — leider —

beim ersten Durchblättern scheineren möchte, eine Aneinanderreihung von Kurzbiographien, sondern ein aufschlußreiches kleines Stück Kulturgeschichte der Neuen Welt und als solches auch für europäische Leser lesenswert. Felix Hoerburger

Paul Mies, Der Charakter der Tonarten. Eine Untersuchung. Stautfen-Verlag Köln und Krefeld 1948. 228 S.

Der Verf. dieser Untersuchung begnügt sich im Untertitel, sie als eine solche zu bezeichnen, ohne die Methode anzugeben, die sie zu einer solchen macht. Diese aber ist eindeutig und wohlüberlegt und macht gerade den Wert der Untersuchung aus. Nachdem Verf. einleitend einen „experimental-psychologischen“ Ansatz erwähnt, den er gelegentlich einmal genommen (und auch schon kurz 1927 in der Z. f. Musik referiert) hatte, verläßt er diesen sogleich mit der Begründung, daß dafür „die Mittel eines ausgerüsteten Institutes erforderlich“ wären (S. 10). Allerdings lehrt das Beispiel, von dem er ausgeht — Vorspielen von Schuberts G-dur-Impromptu in dieser und in der ursprünglichen Ges-dur-Tonart vor unvoreingenommenen Zuhörern —, daß dafür ein Klavier, in komplizierteren Fällen ein Plattenspieler genügen kann. Wie dem auch sei, Verf. entscheidet sich für ein Verfahren, das man in der neuesten Psychologie als das *werkpsychologische* (nach K. Bühler) zu bezeichnen beginnt, d. h. er beschränkt die Anzahl der Beobachter (oder Versuchspersonen) auf eine einzige, nämlich sich selber, und geht von einer desto größeren Vielfalt von Werken aus, die er teils nach Urhebern, teils nach Aufbauweise auswählt und untereinander vergleicht. An Komponisten nimmt er zwei, mit praktisch sämtlichen Wer-

ken: Beethoven und Brahms; wobei jener als ein theoretischer Anhänger einer Tonartencharakteristik, dieser als ein theoretischer Gegner oder Leugner gelten darf (wie ausführlich belegt wird). Als Werkgruppen greift Verf., einer Anregung von Riemann folgend, nach Tonarten geordnete Werkzyklen vom Muster des Wohltemperierten Klaviers heraus, und zwar vom Anfang des 18. Jahrhunderts ab bis zur Gegenwart. Man wird dem Verf. ohne weiteres zugestehen dürfen, was er selbst zum Schluß feststellt: daß seine Untersuchung nach Umfang und Genauigkeit alle bisherigen Versuche zum Problem des Tonarten - Charakters überbietet. Einschränkend muß lediglich hinzugefügt werden, daß, nachdem das experimentelle Verfahren als zu umständlich aufgegeben ist, sämtliche Vergleichen auf den zwei Augen oder vielmehr Ohren des Verfassers allein basieren, also nach dieser Richtung nicht statistisch verifiziert oder auch nur erprobt sind. Indes ist es eines der Ergebnisse der Betrachtung, daß man zu unterscheiden habe zwischen einem Toncharakter - Erlebnis des Komponisten und einem des Hörers; jener aber, der Komponist, ist es, worum es zunächst geht, und ihn kann man nur mit der geisteswissenschaftlichen Methode des Nachvollzugs („am grünen Tisch“) und nicht mit noch so vielen Experimenten (die fast immer Hörerexperimente sein werden) ergründen. „Es ist möglich“ — sagt M. (S. 202) —, daß Tonartencharaktere „für den Komponisten existieren, für den Hörer nicht; umgekehrt können sie nur für den Hörer bestehen, wenn sie für den Komponisten gelten.“ Der Nachsatz freilich scheint uns eine ästhetische Forderung voreilig über das psychologische Problem zu schieben. Denn es kann sehr wohl sein, daß ein bestimmter Hörer oder

ganze Gruppen von Hörern sehr bestimmte Tonartencharaktere subjektiv haben; bei Synoptikern (Farbenhörern) z. B. ist dies regelmäßig der Fall, wie ich dies in meinem Buche über das Absolute Gehör (1938) reichlich belegt und geschildert habe. In diesem Falle trägt der Hörer sein mehr oder minder festes Tonartfarbensystem an die Kompositionen beliebiger Urheber, Stile und Zeiten heran, in der Regel natürlich, ohne überhaupt (wie nun gar mit der Gründlichkeit eines M.) danach zu fragen, wie „dieselben“ Tonarten vom jeweiligen Meister aus beschaffen sein mögen. Gewiß erfüllt ein solcher Hörer nicht die Forderung nach streng „objektiver Einfühlung“ in das Werk und den Meister, wie sie von einer Ästhetik mit Recht erhoben wird; aber die psychologische Tatsache, daß er, unabhängig vom Komponisten, eigene Tonartcharaktere hat, ist damit noch nicht aus der Welt geschafft. Vielmehr bleibt diese Tatsache nicht bloß im engsten Sinne psychologisch, sondern auch psychologisch-ästhetisch — für das Problem des adäquaten Werkerfassens — ein Problem.

Weiter legt M. — sehr treffend — darauf Wert, daß (z. B.) auch Taktart und Rhythmus, besonders Tempo, je ihren „Charakter“ haben, und er findet es merkwürdig, daß der „Charakter“ „von Taktart und Rhythmus nicht in der Weise im Blickpunkt stehe“ wie der der Tonarten (S. 193). Er folgert, daß die Art und Weise, wie eine Tonart zur Wirkung gelangt, von diesen anderen Gegebenheiten mit abhängig sei, und er unternimmt es zunächst (an Hand seines historischen Materials), „Grundcharaktere“ der Tonarten herauszuarbeiten, die je nach der „Verbindung mit verschiedenen Elementen, z. B. einmal mit geradem Takt und langsamem Zeitmaß, ein andermal mit ungeradem Takt und

schnellem Tempo“ verschieden sein können und tatsächlich sind (S. 16). „Gilt ein solcher Grundcharakter wesentlich nur für einen Komponisten oder für eine Periode (desselben?), so ist er (nach M.) als Stilmoment“ zu bezeichnen. Läßt er sich hingegen „für den wesentlichen Teil der untersuchten Literatur verallgemeinern, so wird er „allgemeiner Grundcharakter“ genannt. Aber erst wenn eine Tonart „ohne Rücksicht auf Zeitmaß, Taktart u. dgl. in großem Umfange im Verlauf langer Zeiten gleiche gefühlsmäßige Inhalte“ aufweist, erst „dann wäre“ von einem „allgemeinen Charakter“ „dieser Tonart“ zu sprechen. Verf. betont, daß dieser letzte Begriff in allen bisherigen Erörterungen des Problems vorausgesetzt sei, „ohne sich immer ganz klar zu machen, was man damit verlangte“. „Die ganze Kühnheit des Gedankens, daß etwa C-dur einen anderen allgemeinen Charakter habe als D-dur, wird so erst offensichtlich.“ (S. 16 f) Das Ergebnis der mit aller Sorgfalt vor dem Leser ausgebreiteten werkpsychologischen Vergleichung geht dahin, daß es im Sinne der eben gegebenen Definitionen „Grundcharaktere“ und erst recht Tonarten als „Stilmomente“ sehr reichlich gibt, sehr viel seltener indes „allgemeine Grundcharaktere“ und kaum je einen „allgemeinen Charakter“ der Tonart — es sei denn höchstens im Falle des d-moll. Das erste gilt bemerkenswerterweise auch, und gerade, bei Brahms, der subjektiv einen Eigencharakter der Tonarten überwiegend, wenn auch nicht ganz konsequent, in Abrede gestellt hat (S. 212 ff.). Daß es hierbei Ähnlichkeiten unter Quint-Tonarten nur wenig, häufiger hingegen „Sekundenbeziehungen“ geben soll (S. 223), bedarf wohl noch der Überprüfung. Bei letzteren kommt es natürlich sehr darauf an, ob die

Sekund eine große oder eine kleine ist; offensichtlich handelt es sich in der Hauptsache um die große. Dies vereinbart sich immerhin besser, als im umgekehrten Falle, mit der Tatsache, die durch meine erwähnten Untersuchungen am absoluten Gehör gesichert ist: daß der Quintenzirkel (als Ähnlichkeitenspektrum der Tonigkeiten) eine psychologische Realität darstellt, nicht etwa bloß eine rein theoretische Ordnung; und daß Quint-Tonarten besonders leicht miteinander verwechselt werden. Hier treten allerdings noch Unterschiedlichkeiten des Gehörtyps ins Spiel, vermutlich z. B. gerade für Brahms — wie ich sie am genannten Ort und in einem zweiten Buche „Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke“ (1939) entwickelt habe.

Man mag das genannte Erträgnis bescheiden nennen — dafür aber gediegen. Es ist alles bis ins Einzelne abgewogen und begründet. M. hat die Diskussion um den Charakter der Tonarten durch wichtige Gesichtspunkte gefördert und vor allem erstmals einige Grundlagen gelegt, die man — im Rahmen des geisteswissenschaftlich Möglichen — fast exakt nennen darf.

Auf das Problem der „Erklärungen“ einzugehen, liegt wesentlich außerhalb der Intention des Buches, das eigentlich nur phänomenologische Vorarbeit leisten will und diese tatsächlich auch leistet. Die Andeutungen in Richtung auf eine Theorie eines (in seinem Sinne „allgemeinen“) Tonartencharakters, die M. immerhin macht, befriedigen wenig, sind zum mindesten auch in altmodischer Terminologie befangen. Was M. beharrlich „Assoziationen“ nennt, heißt heute in der Psychologie längst nicht mehr so, d. h. — was mehr ist! — es wird völlig anders interpretiert. Der Tonartencharakter (sei er „allgemein“, objektiv, oder bloß subjektiv) ist eine physiognomische

oder „Anmutungsqualität“, in der sich die Erfahrungen und Vorstellungen, die ein Mensch mit dem Gegenstand Tonart — und die er sich über ihn — gemacht hat, verdichtet niederschlagen, einerlei aus welchen Sinnesbereichen sie bezogen sind; eine Art farbenkräftiger Aura oder Atmosphäre sozusagen die sich um den Gegenstand herum bildet (allmählich, durch die wiederholte Beschäftigung mit ihm) und seine Gegenständlichkeit zur Zuständigkeit (des Menschen selbst) werden läßt. Was aber schließlich das vom Verf. mehrfach berührte Kardinalproblem betrifft: ob und wieso ein wesentlich gleichbleibender Tonartencharakter sich über die historischen Schwankungen der Stimmtonhöhe hinweg herausbilden und erhalten kann, so hätte eine kurze Stellungnahme wohl verlohnt und wäre überdies nach dem Stande der Literatur sehr wohl möglich gewesen. Denn abgesehen von vorläufigen Andeutungen schon bei H. Riemann, O. Klauwell, S. Nadel und dem vom Verf. fleißig zitierten H. Stephani, haben G. Anschütz 1930, E. Kurth 1931 (en passant) und zugescharft 1934 ich selbst bereits zureichende Theorien hierfür angeboten. In meiner Formulierung (Musik. Neue Psychol. Std. 12/1, S. 178): „Auf der verschiedenen qualitativen Eigenart der Tonigkeiten . . . beruht die Farbe der Tonart; und das erlebte System der Tonigkeiten und damit der Tonartfarben ist . . . einer gemeinschaftlichen Wanderung im Frequenzspektrum fähig“. d. h. den Helligkeiten gegenüber, an die die Tonigkeiten nicht eindeutig gebunden sind. Die genauere Begründung dieses Satzes liegt dem Prinzip nach in der sog. Zwei-Komponenten-Theorie der sog. Tonhöhe, wie sie seit 1912 zum Grundbestand der Musikpsychologie gehört.

Albert Wellek

Max Graf, From Beethoven to Shostakovich, New York (Philosophical Library) 1947.

Hinter dem etwas journalistischen Titel dieses neuen Werkes des in den USA lebenden Wiener Kritikers und Forschers verbirgt sich ein umfassender Deutungsversuch des musikalischen Schaffensprozesses, wie er in dieser Systematik und Fülle der Belege bei uns noch kaum vorgelegen hat. Der Autor bekennt sich ausdrücklich zu den Ergebnissen der Freudschen Tiefenpsychologie und ist bemüht, deren Kategorien für die Aufhellung des Schaffensvorganges nutzbar zu machen. Doch wird die Freudsche Nomenklatur nicht dogmatisch übernommen noch darauf verzichtet, auf den Bahnen von C. G. Jung und Adler selbständige Musikpsychologie zu treiben.

Diese Ausgangsstellung Graf's bestimmt die ganze Anlage seines Werkes. Sie erklärt zugleich auch gewisse methodische Einseitigkeiten, wie etwa das Fehlen experimentalpsychologischer Argumente, die in neueren deutschen Arbeiten eine wesentliche Rolle spielten. Für ihn ist der musikalische Schaffensprozeß ein komplexer Vorgang, in dem sich Unterbewußtes und kritisches Denken zu einer Einheit zusammenfinden, und seine Ehrfurcht vor dem Mysterium des Schöpferischen hindert ihn nicht, die Grenzen der Ratio sehr weit vorzutragen. Ausgehend von den magischen Quellen früherer Musikformen, deutet der Autor die musikalische Imagination als eine tief im „Unterbewußten“ beheimatete Kraft, die sich von inneren und äußeren Erfahrungen nährt, deren eigentliches Wesen aber Sensualität, Eros ist. In enger Anlehnung an Freud wird auf die Bedeutung der „Komplexe“ als Kristallisationspunkte der unterbewußten Tätigkeit der Phantasie hingewiesen und mit großer Akribie eine Fülle von Be-

weismaterial, auch aus den Gebieten der Literatur und der bildenden Künste, für die Zusammenhänge von seelischem Erlebnis (Freud würde sagen: Trauma) und Motiven späterer künstlerischer Gestaltung zusammengetragen. Doch ist wohl zwischen „elementaren Erfahrungen“ und äußeren Anlässen unterschieden, wozu letzteren Graf durchaus nur eine akzidentelle und „formative“ Rolle zuweist. Auch wird unterstrichen, daß in diesem frühen Stadium des Schaffensvorganges „the composer's fantasy is the scene of such proceedings rather than the source“ (S. 234). Psychische Repressionen bilden also nach Graf wohl die Keime der musikalischen Phantasie, der Vorgang selbst aber wird als eine Art von (nicht weiter geklärt) innerer Automatik gedacht.

Hier möchte sich natürlich der Einwand anmelden, daß die Untersuchung einem entscheidenden Punkt aus dem Wege geht. Doch trifft er insofern ins Leere, als für den Autor das Substrat der musikalischen Phantasie weit weniger wichtig ist als die Kräfte, die es ans Licht der Bewußtheit bringen und es im Heranreifen aus der Tiefe zugleich formen. Aus der Tatsache, daß Meisterschaft von der Augenblicks-Inspiration weitgehend unabhängig ist, wie sie aus dem Riesenwerk Bachs und aus Haydns sozialer Stellung deduziert wird, folgt für ihn die entscheidende Bedeutung dieser „organisierenden“ Fähigkeit des Komponisten, die die Eruptionen des Unterbewußten mit den Gestaltungsgesetzen der Musik gewissermaßen koordiniert. Die Phantasie erscheint hier auf der Grenze zwischen Unterbewußtem und Bewußtsein, und zwar ihren Formen nach noch unverändert, lediglich beschworen durch „produktive Stimmungen“ und eben jenes Organisationsvermögen, das selbst noch vom Zentrum der Seele herkommt.

also Teil des Unbewußten ist. Hier fällt auch die ausgezeichnete Bemerkung, daß kompositorische Technik nichts außerhalb der Phantasie ist, sondern deren Form im Bewußtsein.

Hat es zunächst den Anschein, als wolle Graf — analog der frühen Entwicklung innerhalb der Psychologie selbst — dem Anteil des Unterbewußten am musikalischen Schaffensvorgang ein allzu großes Gewicht geben, so zeigt der letzte, an Umfang zwar geringe Teil, daß er sich der „balance“ zwischen Substrat und bewußter Formung, von der mehrfach die Rede ist, auch für seine eigene Untersuchung bewußt ist. Als (hypothetischen) Angelpunkt zwischen Erfindung und kritischer Gestaltung greift er Ribots „principe d'unité“, die Annahme eines Schöpfungszenentrums auf, wobei aber die intellektuelle Seite mit Schärfe unterstrichen ist: „The great composers are keen thinkers, and that their critical sense is finely polished, is not sufficiently appreciated“ (S. 331). Die biographische Beweisführung reicht hier von Mozart bis zu den Denk-Reflexionen von Schönberg und Strawinsky und stützt sich vor allem auf die Werkskizzen als handgreifliche Stationen der Tätigkeit des künstlerischen Denkens. Doch wird dieses — und hierin mag man eine Überwindung des psychologischen Dualismus sehen — nicht vom Schaffensvorgang als solchem abgelöst, sondern „artistic thinking . . . is always a function of creative fantasy“ (S. 460).

Der Wert der Graf'schen Arbeit besteht — abgesehen von der überaus weit reichenden Erfassung historisch-biographischen Materials — wohl besonders darin, daß es ihr gelingt, zwischen romantisierender Überbewertung des Unbewußten (der Komponist als Sprachrohr unbekannter Mächte) und intellektueller Analytik, wie sie noch jüngst Hans Pfitzner

verdammte, einen mittleren, und vor allem: einen eigenen Standort zu beziehen. Auf ihre Grenzen wurde verschiedentlich hingewiesen. Es scheint beim gegenwärtigen Stand der Dinge wichtiger, daß sie gewahrt, als daß die überschritten wurden.

Günter Engler

Max Graf, *Modern Music*, New York (Philosophical Library) 1946.

Dieses Buch des bekanntesten Autors schildert in allgemein verständlicher, überaus bilderreicher Sprache die Entwicklung der modernen Musik von ihren Keimen in der Romantik an bis etwa zum Beginn des zweiten Weltkrieges. (Ein Schlußkapitel „Music in the United States after the second world war“ ist offensichtlich angefügt)

Der Weg Graf's führt von der „Götterdämmerung der Klassiker“ — wobei der Begriff Klassik nicht so streng umrissen wird — über Romantik und Realismus zur eigentlichen Moderne hin, die er so aus ihren Quellen, aus der geistigen Krise der Zeit und der allgemeinen Bewußtseinslage zu deuten sucht, ohne dem Leser im Einzelnen stilkritische Beweise zuzumuten. Dennoch ist das Buch auch für den Wissenschaftler lesenswert genug, finden sich doch darin besonders zum Wesen einiger zeitgenössischer Komponisten treffende Feststellungen, wie sie in dieser historischen Perspektive bisher nicht gemacht wurden. So ist beispielsweise die soziologische Querverbindung zur modernen russischen Musik m. W. im westlichen Musikschrifttum noch nie gezogen worden. (Daß dabei ein paar politische Randbemerkungen fallen, sollte sachlich außer Betracht bleiben.) Fast eine Monographie für sich ist das ausgezeichnete Kapitel über Schönberg, dessen Konsequenz der personalen Entwicklung vielfach behauptet, aber nie im Zusammenhang der allgemein-geisteschichtlichen

Situation dargestellt wurde. Auch fand der Schritt zum Impressionismus in Frankreich kaum je eine so sehr die geistige Atmosphäre der Zeit atmende literarhistorische Untermauerung.

Die glänzende Eloquenz des Autors, die manchem Sachverhalt gerade der modernen Musik so sehr zugute kommt, verleitet ihn allerdings auch zu allerlei nonchalanten Formulierungen — so etwa, wenn er Reger schildert: „... A gargantua of counterpoint, he stilled his appetite with huge portions of double fugues and canons...“ (Seite 124) — sowie zu einer gewissen Häufung erläuternder Epitheta, die dann eher das Gegenteil erreicht. Doch fallen diese mehr äußerlichen Einwände kaum ins Gewicht gegenüber der Leistung der Zusammenschau, die mit so viel Glück Soziologie und Geistesgeschichte des behandelten Zeitraumes einzubeziehen weiß und allein dadurch wertvoll ist, daß sie sich auf ein Gebiet vorwagt, dem die Forschung sich bei uns noch gern zu verschließen pflegt.

Günter Engler

Thrasyllos Georgiades, *Der griechische Rhythmus*. Musik, Reigen, Vers und Sprache. Hamburg, Marion von Schröder-Verlag, 1949. 163 S.

Dieses sehr hübsche Buch ist des Verfassers beiden „Heimaten Athen und München“, also — unter einem Generalnenner — dem eigentlichen (Kephisos-) und dem Isar-Athen, gewidmet und bildet dementsprechend eine glänzende künstlerische Vereinigung von attischer Beredsamkeit und deutscher wissenschaftlicher Gründlichkeit. Den größten Teil des Werkes nehmen Erörterungen ein, die den Begriff einer quantifizierenden Sprache herausarbeiten, hier als „Quantitätsrhythmik“ und „Quantitätsmetrik“ bezeichnet. So anschaulich das auch alles lebendig gemacht

wird — dem gebildeten deutschen Leser sind die Begriffe akzentuierend und quantifizierend ja schon von der Schule her wohlbekannt —, ich glaube, man kommt doch nicht um das Zugeständnis herum, daß beides nur die extremen Pole sind, zwischen denen alle Sprachen liegen, wenn auch in verschiedenem Maße doch von beiden etwas besitzend, — die deutsche ist nicht nur akzentuierend, die altgriechische sicher auch nicht nur rein quantifizierend. Ausgezeichnet sind dann die dem Volkslied gewidmeten Kapitel, die sich mit verschiedenen rhythmischen, metrischen und musikalischen Fragen beschäftigen. Zur heiklen aneeps-Frage eine — freilich nicht historisch, sondern nur systematisch zu wertende — Parallele aus dem Mittelalter: Der auftaktige 1. Modus



bringt den Auftakt häufig als Länge



Das weitaus interessanteste und fruchtbarste Kapitel ist das 5.: Syrtos kalamatianos, irrationale Füße, heroischer Hexameter. Vor allem die deutschen Altphilologen haben herausgearbeitet, daß bestimmte antike Reigen und der epische Hexameter ihre Daktylen nicht rational (Riemannisch 2 : 1 : 1), sondern irrational 3 : 2 : 2 messen. In Parallele zu diesem antiken Versmaß setzt Verf. nun den — bisher als 7-zeitig oder epitritisch (*επιτριτος*) angesehenen — heutigen griechischen Volkstanz Syrtos kalamatianos. Es fände sich also eine durchlaufende Tradition vom antiken Epos und Tanz bis zum heutigen griechischen Volkstanz, fürwahr ein schönes Ergebnis. Freilich sind wohl auch hier einige Einschränkungen nötig. Es ist gerade das Kennzeichnende des antiken irrationalen Versmaßes, daß seine Länge eben der Irrationalität

wegen unteilbar ist, — sieht man aber des Verf.s Beispiel (S. 99) an, so sind über die Hälfte Längen aufgelöst und daher tatsächlich doch Epitriten, wie es die gewöhnliche Terminologie auch formuliert. Man dürfte daher am besten wohl sagen, daß sich aus dem antiken alogos durch Auflösung und damit Einmischung von Epitriten das Versmaß gebildet hat, in dem der heutige Kalamatianos steht. Alles in allem ist diese Schrift eine der anregendsten, dazu in jeder Beziehung hervorragend ausgestattet.

Heinrich Husmann

Jewish Folk Choruses, collected by Karoly Fraknoi. Introduction by Bence Szabolcsi. = Goldmark Music-School Library, edited by Bence Szabolcsi and Zsigmond Laszlo, Vol. I, Budapest, Edition Cserep-falvi, 1948. XII und 89 S.

Nach einer Einleitung in den Charakter der Gesamtserie durch ihren Herausgeber B. Szabolcsi und einem Vorwort und Anmerkungen zum vorliegenden 1. Heft von dessen Herausgeber K. Fraknoi bringt das Heft 32 jüd. Volksmelodien in Sätzen moderner ungarischer Komponisten, K. Fraknoi, J. Hammerschlag, P. Kadosa, H. Kelen, S. Kuti, A. Molnar, A. Reschofsky, I. Szelenyi, angeführt von Z. Kodaly. Zu einem Teil handelt es sich um liturgische Melodien, darunter ganz zentrale Stücke, vergessene Melodien, mit denen die Herausgeber heute übliche, weniger wertvolle verdrängen wollen. Ein zweiter Teil soll vor allem der Jugend gute Melodien in die Hand geben, — unter ihnen befinden sich auch erst in allerjüngster Zeit in Palästina entstandene Lieder. Endlich folgen einige Tanz- und Soldatenlieder. Die Sätze sind in einem modernen, aufgelockerten Stil gehalten, von einfachster Summbegleitung eines Solos bis zur

Verwendung imitatorischer, ostinater und kanonischer Technik in allen Farben schillernd.

Heinrich Husmann

Classici del Violino. Dieci ricostruzioni ed elaborazioni per Violino e Pianoforte di Ettore Bonelli. Zwei Teile. Guglielmo Zanibon, Padova, 1948.

Trotz zahlreicher Neuausgaben italienischer Violinmusik des 18. Jahrhunderts — teils in den bekannten Sammelwerken von Jensen, Alard, Moffat, David und Schering, teils in Einzelausgaben — ist ein Überblick über das gesamte Gebiet noch nicht möglich, weil die Herausgeber ihre Auswahl mehr oder minder willkürlich aus dem Gesamtbestand treffen (nach Grundsätzen der Spielbarkeit und der Wirkung auf moderne Konzertbesucher) und weil diese Ausgaben allzusehr verstreut sind. Es wäre ein dankenswertes Unternehmen, die großen italienischen Geigerschulen des 17. und 18. Jahrhunderts in der Art, wie G. Beckmann das Violinspiel in Deutschland vor 1700 zusammengefaßt hat, nur auf noch breiterer Grundlage, in paradigmatischen, quellenkritisch gesicherten Veröffentlichungen zu erschließen.

Auch die vorliegende Ausgabe klassischer italienischer Violinmusik bedeutet keinen weiteren Schritt auf dem Wege zu diesem Ziel. Der Herausgeber, der Geiger Ettore Bonelli, der im gleichen Verlag bereits zahlreiche italienische Violinwerke veröffentlicht hat, bietet mit den 20 Nummern dieser „Classici del Violino“ meist Einzelsätze italienischer Violinmeister des 18. Jahrhunderts. Sie entstammen, wie eine kurze Notiz auf dem Titelblatt verlauten läßt, einer noch nicht edierten Handschrift der Markusbibliothek in Venedig. Bonelli hat sie für den praktischen Gebrauch bearbeitet, d. h. mit einer ausgesetzten Generalbaßstimme

und Artikulationsbezeichnungen versehen. Es ist bedauerlich, daß die Quelle selbst nicht weiter charakterisiert wird. Dem kurzen Hinweis muß man entnehmen, daß es sich schon in der Hs. um einzelne Sätze (langsame und schnelle) handelt — in wenigen Fällen sind es zwei Sätze, in keinem Fall dagegen ein vollständiges Sonatenwerk. Oder sollte es vielleicht doch so sein, daß die Hs. vollständige Sonaten enthält und Bonelli nach Belieben einzelne Sätze ausgewählt hat? Wie es sich auch verhalten möge: in jedem Falle wird dadurch der wissenschaftliche und künstlerische Wert der Neuausgabe beträchtlich herabgemindert. Man hat es de facto mit einer jener sattsam bekannten „Blütenlesen“ geigerisch „dankbarer“ Parodestücke zu tun, die aus Sonatenorganismen herausgenommen und in lockerer Folge zusammengestellt wurden. Eine Notwendigkeit, derartige Splitter durch eine Neuausgabe zugänglich zu machen, ist nicht gegeben, solange nicht der Nachweis erbracht ist, daß es sich bei diesen Einzelsätzen um Unica handelt. Leider bleibt der Herausgeber den Beweis dafür schuldig. Ihn reizte lediglich die Möglichkeit, wirkungsvolle „Kurzstücke“ der verschiedensten Autoren zu einem losen Bündel zu vereinigen und sie geigerisch entsprechend auszustaffeln.

Das wohl kaum oder wenig bezeichnete Original wird infolgedessen mit bis ins Einzelne gehenden Vortragsbezeichnungen übersät, die man jedoch vom praktisch-spieltechnischen Standpunkt aus im allgemeinen wird gelten lassen können. Auch versäumte der Herausgeber nicht, bei jeder sich bietenden Gelegenheit Solokadenzen einzustreuen, die sich gleichfalls stilgemäß in den stilistischen Rahmen einfügen. Neben fünf anonymen Kompositionen sind 12 bekannte Meister vertreten. Zur Paduaner Schule gehören Tartini,

Nardini, Pugnani und Tartini Enkel-schüler Campagnoli. Von Tartini stammt das einzige wirklich geschlossene Werk der Neuausgabe, ein Variationszyklus in B-dur, der möglicherweise einen Satz innerhalb einer Sonate darstellt. Die Piemontesische Schule ist mit Somis, dessen Schülern Giardini und (dem Tartini wie Somis gleicherweise zugehörigen) Pugnani, sowie dessen Schüler Viotti vertreten. Dazu kommen noch einige Außenseiter wie L. Borghi, A. Lolli, P. A. Locatelli, F. M. Veracini und Porpora. Der Wert der einzelnen Sätze, unter denen die langsamen überwiegen, ist recht unterschiedlich. Doch vermitteln sie alle (auch trotz ihrer Vereinzelnung) ein anschauliches Bild von einer hohen geigerischen Kultur, die ihre Wurzeln in das Erdreich des Bel canto hinabsenkt.

Rudolf Gerber

L u d w i g S c h i e d e r m a i r, Musikalische Begegnungen. Erlebnis und Erinnerung. Staufan-Verlag, Köln u. Krefeld, 1948.

Dieses Buch ist kein Memoirenwerk der gewöhnlichen Spezies, die zwanglos-anekdotalhaft die Eindrücke eines Menschenlebens festzuhalten versucht, auch nicht, wie schon der Titel sagt und das Vorwort betont, eine Selbstdarstellung. Alles, was der Verfasser, einem Anruf seiner Freunde Folge leistend, mitteilt und beleuchtet, entspringt nur dem Wunsche, sachlich bedeutsame Ereignisse und Eindrücke eines langen Lebenswegs objektiv zu berichten und eine Dankespflicht für alle diesem Leben zuteil gewordenen Geschenke zu erfüllen. Diese dankbare Gesinnung und mild getönte Weltbejahung, welche das Ganze durchziehen, machen zusammen mit dem Streben nach einer ebenso offenen wie gerechten Beurteilung von Personen und Dingen das eigentliche Leben dieses Buches aus. Wenn man von Hanslicks Memoiren

absieht, so sind diese Blätter wohl das erste an die Öffentlichkeit tretende Erinnerungsbuch eines Musikhistorikers. So wird es zu einem Spiegel der Entwicklung des jungen Faches vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Denn Ludwig Schiedermair hat noch die ent-sagungsreichen Zeiten erlebt, als die Musikwissenschaft mühsam um ihre Geltung zu ringen hatte. Als Pionier der jungen Disziplin in Marburg und Bonn, vor allem als führender Mozart- und Beethovenforscher sowie Begründer des Beethoven-Archivs, hat Schiedermair ein ganz wesentliches Verdienst um die Anerkennung der Musikwissenschaft in der Öffentlichkeit und an den Universitäten gehabt. Deshalb wird seine Rück-schau sowohl dem großen Kreise seiner Schüler, Fachgenossen und Freunde, wie jedem der Musikwissenschaft Verbundenen willkommen sein. Aber auch andere musikalisch interessierte Leser wird das Buch durch die vielen Streiflichter fesseln können, die es auf das musikalische und geistige Geschehen nicht nur Deutschlands in dem fraglichen Zeitraum fallen läßt. Denn Schiedermair erweist sich als feinsinniger Beobachter der Strömungen und Geschmacksrichtungen, wie sie zumal das Musikleben Deutschlands und Italiens vor und nach dem ersten Weltkrieg prägten. Die Schilderung des Musiklebens in München um die Jahrhundertwende, die Gegenüberstellung von deutscher und italienischer Opernpraxis, das scharf gezeichnete Bild eines kleinstädtisch-provinziellen Musikbetriebes in Deutschland sind hier mit Auszeichnung zu nennen. Gestalten wie Richard Strauß, Gustav Mahler, Max Reger, der Brahms-Schüler Gustav Jenner, die Dichter Romain Rolland, Stefan Zweig und Hermann Bahr ziehen, oft um neue Einzelzüge bereichert, am Auge des Lesers vorüber. Das Verhältnis Nietzsches zur

Musik wird in Verbindung mit der liebevoll entworfenen Skizze Peter Gasts gestreift.

Den Musikhistoriker von heute werden vor allem die Bilder der Persönlichkeiten eines Adolf Sandberger und Hermann Kretzschmar interessieren, denen der Verfasser seine wissenschaftliche Wegweisung verdankt. Ergänzend treten hinzu die Charakteristiken zahlreicher z. T. fast unbeachtet von der Öffentlichkeit wirkender Spezialisten, die sich besondere Verdienste um die Erforschung Beethovens, Mozarts, Schuberts und Schumanns erwarben. Für die Bedingungen und Hemmnisse, die ein Musikforscher in früheren Jahrzehnten vorfand, sind besonders aufschlußreich die Schilderung der Verhältnisse auf italienischen Bibliotheken und Archiven, sowie die Beschreibung der Umstände, unter denen Ludwig Schieder mair die erste kritische Gesamtausgabe der Briefe Mozarts durchführte. Daß ein Forscher Menschen und Behörden gegenüber nicht ohne Diplomatie auskommt, zeigt in fast novellistisch-ergötzlicher Form die Skizze der biedereren Spitzweg-Gestalt, welche damals Mozarts Lebensdokumente zu hüten hatte. Nimmt man zu den vielen Erinnerungsbildern, von denen hier nur einige hervorgehoben werden konnten, schließlich noch die Abschnitte über den Aufbau der Musikforschung in Bonn und darüber hinaus im ganzen nordrheinischen Raum, besonders aber über den Ausbau des Beethovenhauses zu einer zentralen Forschungsstätte, dann erweist sich der bleibende Wert dieses Rückblicks, für den nicht nur die engeren Freunde, Schüler und Kollegen dem verehrten Forscher und Menschen Ludwig Schieder mair dankbar sein müssen.

Helmuth Osthoff

Willi Kahl, Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahr-

hunderts. Mit Einleitung und Anmerkungen. Staufeu-Verlag, Köln und Krefeld, 1948. 349 S.

Diese Sammlung von Musiker-Lebensläufen verdient dankbare Aufnahme. Selbstzeugnisse bedeutender Menschen sind an sich immer interessant. An Autobiographien von Musikern haben wir keine sehr reiche Auswahl. Einsteins Reihe „Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt“ hat es leider nur auf drei, allerdings wichtige Bändchen gebracht (Neefe, Hiller, Gyrowetz). Außer den längst zu Seltenheiten gewordenen Büchern der Biographien von Spohr und Loewe, ferner den Biographien von Zelter, Schubart oder Wagner, den in letzter Zeit wieder herausgegebenen Lebensbeschreibungen von Dittersdorf und Reichardt haben wir keine größeren Lebensläufe im Druck zugänglich. Mancher Wunsch wäre hier noch zu erfüllen, so etwa eine Ausgabe der Autobiographie von Joh. Wilh. Hertel (vgl. Musik in Pommern, 1935 Heft 4, S. 282 ff.). Die vom Herausgeber veröffentlichten Lebensläufe sind sehr verschieden an Umfang und Gewicht. J. S. B a c h s Brief an Erdmann aus dem Jahre 1730 ist in Neudruck leichter zugänglich, H a y d n s ebenso kurzer Brief mit Lebensbeschreibung im genauen Wortlaut dagegen schwer zu bekommen. C. P h. E. B a c h s Lebensbeschreibung ist Burneys Reisebuch entnommen, die Biographie von H ä b l e r dem Vorwort seiner 6 Sonaten, welche auch in Nagels Musikarchiv neugedruckt sind, als Quelle für Q u a n t z, Q u i e l, K e l l n e r dienen Marpurgs Kritische Beiträge, Matthesons Ehrenpforte für S t ö l z e l und T e l e m a n n. Die Ehrenpforte ist sogar im Schneiderschen Neudruck fast schon, wie der größte Teil solcher Literatur, sehr selten geworden, so daß der jetzige Neudruck gerechtfertigt ist. Der Text ist aus diesen Quellen meist photographisch reproduziert,

ein Verfahren, das seine Vorzüge hat, aber doch, wenn die Vorlage so stark verkleinert werden muß, wie in der zweiten Biographie Telemanns aus Matthesons Generalbaßschule, auch seine Nachteile. (Vom Standpunkt der Schönheit des Buches aus ist der dauernd wechselnde Satz nicht eben zu begrüßen. Aber solche ästhetischen Wünsche müssen heute wohl vollends zurückgestellt werden.) Die im Neudruck wiedergegebenen Stücke sind diplomatisch getreu. Seinen besonderen Wert erhält das Buch außer durch die Texte durch die ausgezeichnete Arbeit des Herausgebers, der ein inhaltsreiches Vorwort, Einleitungen zu jeder der Biographien und einen umfanglichen Anmerkungssteil (90 Seiten Petitdruck) verfaßt hat, die, wie nicht anders zu erwarten, an Gründlichkeit und Genauigkeit nichts zu wünschen übrig lassen und in ihrer Sach- und Literaturkenntnis eine wirkliche Bereicherung darstellen. Hans Engel

Paul Nettel. The Story of Dance Music. Philosophical Library, New York, 1947. XIII und 370 Seiten.

Der Verfasser, der vor Jahren mit Studien zur Geschichte des Tanzes hervorgetreten ist, gibt hier eine Zusammenfassung des riesigen Materials über dieses Thema, welche mehr für eine breitere Leserschaft bestimmt ist. Otto Gombosi hat in „The Musical Quarterly“, Oktober 1948, die mangelhafte englische Übersetzung des deutsch geschriebenen Buches beanstandet. Seine sonstigen zahlreichen Aussetzungen sind nicht unberechtigt. Am schwächsten sind im Ganzen wohl die ersten vier der 13 Kapitel, Kult und Bewegung, den Ursprung der Musik, Tanzmusik in den primitiven, klassischen und nichteuropäischen Kulturen betreffend, sowie das frühere Mittelalter. Dabei werden volkskundliche und ethnologisch-archaische Zusammenhänge vorgebracht, oft auf Sachs gestützt, mit

manchen doch sehr unsicheren Erklärungsversuchen, so auch psychoanalytischen Deutungen. Es fehlen hier auch oft neuere Arbeiten, die vom Verfasser nicht herangezogen wurden, so etwa in der Frage der Moriskentänze, ihrer Herkunft und Bedeutung, die Arbeiten über die Schwertertänze von Meschke und R. Wolfram (Schwerttanz und Männerbünde, 1935). Weitergreifende Fragen wie Totem- und Tiertänze haben ebenfalls neue Untersuchungen erfahren (Marius Schneider, El Origin musical de los animales simbolos en la mitologia y la escultura antiguas, 1946, und später, 1948, La danza de espadas y la tarantela, 1948). Viele Probleme werden nur gestreift, es fehlt eine gewisse ernstere Auseinandersetzung. Psychoanalyse (S. 48), Gestalttheorie (S. 14) werden zitiert. Dazu kommt eine leider oft zu Unrichtigkeiten und Übertreibungen führende patriotische oder nationalistische Einstellung des tschechischen Emigranten, etwa wenn er S. 192 vom Slowaken J. S. Kusser spricht, weil dieser in Preßburg, einer 1660 überwiegend deutschen Stadt, geboren ist. Hinweise auf slawische und tschechische Tänze sind oft nicht ohne Interesse. Ob der S. 68 zitierte, von Nejedly transkribierte mittelalterliche Tanz charakteristische Nationalmusik ist, scheint noch nicht ohne weiteres sicher. Zu weit geht aber Nettel, wenn er „Piva“ (Dudelsack) vom tschechischen „pivo“, Bier, ableiten will! „Caccia“ hat als musikalischer Terminus sicherlich auch keinen Zusammenhang mit „Skakac“ (79), so wenig wie andererseits das italienische „Brando“ vom deutschen „Brand“ abgeleitet werden darf. Die Etymologie „Pavane“ von „pavo“ = Pfau dürfte trotz ihrer Tradition nicht sicher sein. Zeuner-Tanz heißt sicherlich Zigeuner-Tanz und nicht Tanz der Zäune. Wieso der Gebrauch des Viertotonmotivs bei der

Folia orientalischen Ursprungs sein soll, wird nicht gesagt. „Raga“ wird, wie üblich, aber fälschlich als Melodischeskelett bezeichnet (29). Der „Lamento di Tristano“ (S. 65) ist schon besser rhythmisiert worden (von Schering, Besseler, Moser), „La Brosse“ (S. 117) ist keine Basse dance, sondern ein passamezzo antico (worauf Gombosi aufmerksam machte). Die klassische Ordnung der Suite, Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, S. 120, ist nicht von Froberger „aufgegriffen“. Diese Anordnung ist vielmehr eine Zusammenstellung des Herausgebers (vgl. D. T. Ö. VI. 2. 1899, S. VIII). Froberger gelangt erst allmählich zu ihr. Stamitz (Steinmetz) und Richter sind keine Tschechen (207), auch Filtz ist nicht unbedingt ein nichtdeutscher Name. Aus dem Menuett von Stamitzens op. 1, 5 tschechische Musik herauszuhören, ist nationalistische Voreingenommenheit. Zur Geschichte des Walzers und speziell des Straußschen Walzers wäre noch Schenk, Strauß, 1940, heranzuziehen. Die Betrachtungen am Schluß des Buches sind wohl aus einer stark pessimistischen Stimmung heraus gestellt: Daß die Musik des 20. Jh. nicht mehr länger europäisch sei, gilt allenfalls für die Tanzmusik, und auch da ist das Jahrhundert erst zur Hälfte vorbei, ohne daß Europa ausgeschaltet wäre! Die Tanzmusik ist keineswegs völlig von Amerika oder gar von den slawischen Völkern in Besitz genommen. Die Anregungen des Jazz sind weitgehend europäisiert, von slawischer Unterhaltungsmusik ist sehr wenig zu spüren. Den bedeutendsten östlichen Komponisten Bartók, Strawinsky, Prokofieff hat der Westen immerhin Hindemith, Britten, Honegger, Milhaud, Messiaen u. v. a. entgegensetzen, während Amerika noch kaum einen Einfluß ausübt, in der Kunstmusik vielmehr Filiale Europas und des Ostens ist. Mit den vorgebrachten Einwänden

und Ausstellungen, die hier nicht vollständig sind, ist aber doch nicht die positive Seite des Nettlschen Buches zu verneinen. Eine zweite Auflage, die in manchen Kapiteln kritischer sein müßte, wäre erwünscht. Als Überblick und gedrängte Darstellung eines außerordentlich umfangreichen Materials ist das Buch zweifellos verdienstvoll. Der Verfasser kennt den Stoff, namentlich vom 17. bis 19. Jh. in weitem Umfang und vermag ihn lebendig vorzutragen.

Hans Engel

Suzanne Clercx, *Le Baroque et la Musique. Essai d'esthétique musicale* (Publications de la Société Belge de Musicologie, IIe. série, tome 1), Brüssel 1948, Librairie Encyclopédique. 245 S.

Das vieldiskutierte Problem, was Barockmusik sei, oder besser: was der Vorstellung des „Barocken“ in den geschichtlichen Gegenständen der Musik entspricht, eine grundsätzliche Bestimmung des Begriffs „Barock“ in der Musik und seine Abgrenzung gegen das „Klassische“ wie gegen das „Romantische“ — diesen weitreichenden Themenkreis nimmt die Verf. ganz empirisch in Angriff. Worauf es ihr ankommt, ist: „Etudier donc la musique de ce siècle, en rechercher les origines dans un temps qui l'annonce, et les conséquences jusque dans le ‚Siècle des lumières‘ dégager ensuite les principaux caractères musicaux de cette vaste époque, en poursuivre le développement interne et externe, et confronter ensuite les faits avec les théories générales du Baroque“ (S. 39). Gestützt auf viele musikalische Beispiele, bei denen man sich freilich eine gewisse Verbreiterung der Basis nach bestimmten Seiten, z. B. in das französische Opernrezitativ und in die deutsche Konzertmonodie hinein gewünscht und Irrtümer gern vermieden gese-

hen hätte (was sind z. B. Praetorius' „Lamentationes Jeremiae“, S. 135?), geht sie in den Kap. II, III und IV der Entwicklung der musikalischen Elemente nach und gelangt zu der Beobachtung, wie sich aus dem Verfall der *ars perfecta* allmählich in einer ersten Phase ein selbständiger Stil- und Ausdruckswille entwickelt, der in einer zweiten sich die neuen Gattungen formt („Les formes se sont trouvées, les genres établis et un style est apparu“, S. 210), um in einer dritten dann einen vollkommenen Stil auszubilden („Bref, le Baroque, au cours de cette période, a acquis son style musical“, S. 211). Das Ergebnis ist, daß der Barock wirklich eine selbständige Epoche der Musik bildet (und nicht etwa, wie della Corte und Pannain wollten, nur ein Verfallsprodukt eines klassischen Zeitalters).¹ Die Verf. gliedert diese empirisch gewonnene Stilepoche in den „Baroque primitif“ (drittes Drittel des 16. Jhs.), den „Plein Baroque“ (im wesentlichen das 17. umfassend) und den „Baroque tardif“ (die Ausklänge bis zu Ph. E. Bach und Haydn hin, S. 175 f.). Im Eingangsteil legt sie die Theorien des Barock (Wölfflin, D'Ors, Focillon, De Bruyne, Sachs, Kroyer, Haas, Schenk, Zenck, Engel, Croce, della Corte und Pannain) dar; im Schlußteil („Limites et propositions du Baroque musical“) folgt die kritische Auseinandersetzung mit ihnen. Dazwischen steht, etwas unorganisch und leider viel zu cursorisch, um instruktiv zu wirken, im Kap. I eine kurzgedrängte Übersicht über die Tatsachen der barocken Musikgeschichte, auf die man gern verzichten würde. Die Bibliographie beschränkt sich auf ein Verzeichnis der benützten Schriften.

Barock wird hier ganz vorwiegend als Stilbegriff und als der Stil einer bestimmten Geschichtsepoche genommen. Dementsprechend tritt die Frage des „Barocken“ als einer im Wechsel

der geschichtlichen Erscheinungen wiederkehrenden Entwicklungsphase ebenso wie die nach den geistesgeschichtlichen Wurzeln eines solchen Stils in den Hintergrund. Bei der Auseinandersetzung mit Focillon (14 f., 213 ff.) wird dessen Auffassung des Barocken als eines Altersstadiums der Künste verworfen, und gegen D'Ors und dessen Anschauung von der Musik als der barocken Kunst schlechthin setzt sich die Verf. zur Wehr. Die geistigen Hintergründe des barocken Lebensgefühls und des daraus entspringenden Stils werden im kritischen Teil nur gestreift (so die Frage des Mystizismus, S. 222). Dies alles tut dem Wert der Schrift keinen Abbruch: ihr Ziel liegt lediglich in der Herausarbeitung stilistischer Sachverhalte. Das Problem der Gleichzeitigkeit der Künste wird, ganz zum Schluß (228 ff.) noch kurz beleuchtet; hier bedauert man, daß der Verf. zur Zeit der Abfassung ihrer Arbeit offenbar Curt Sachs' „Commonwealth of Arts“ (New York 1946) noch unbekannt gewesen ist. Bukofzers Buch „Music in the Baroque Era“, 1947, das zu den hier angeschnittenen Fragen einen gewichtigen Beitrag leistet, ist erst während des Druckes erschienen (240). Im übrigen vermißt man mancherlei wichtiges Schrifttum wie z. B. Katz, Stilbegriffe (1926), Max Schneider, Anfänge des Bc. (1918), Wellesz, Beginn des musikalischen Barock (1922), Ghisis „Alle fonti“ und „Fuggiloto“, Bukofzers Studie über die Allegorie in der Barockmusik (1939—40), Chr. Bernhards Traktat in Müller-Blattaus Ausgabe (1926), Scherings Symbol- und Rhetorikstudien usw. Zur Theorie des Barock hätte unter den grundlegenden deutschen Schriften neben Wölfflin vor allem auch Diltheys Affektenlehre herangezogen werden sollen. Wenn die Verf. selbst von ihrer Arbeit meint: „Je ne puis la considérer comme achevée“ (235), so mag

sie dabei die Menge des schwer faßbaren Materials und die Unübersichtlichkeit der Probleme im Auge haben. Doch tut sie sich mit allzugroßer Bescheidenheit Unrecht, denn es bleibt ihr das Verdienst, eine grundlegende Aufgabe, nämlich die Erforschung der empirischen Stilelemente, wesentlich gefördert zu haben.

Durchaus richtig gesehen ist z. B., wie innerhalb der Formen der *ars perfecta* sich die neue Sprache bereits ausbildet, wie diese Sprache in die Welt der erstarrten Formen einbricht (92). Die Entwicklung von der Sprunghaftigkeit und Antithetik der früh- und hochbarocken Melodiebildung bis hin zu der kontinuierlichen, „extrem bewegten“ Melodik des Spätbarock (123) und zu deren Auflösung in die Kleingliedrigkeit des frühklassischen Zeitalters ist in einen einleuchtenden Zusammenhang gestellt worden. Im Kapitel über die Harmonik stören mancherlei begriffliche Unklarheiten (Tonalität, Harmonik, Chromatismus, Tonart). Die Tatsache, daß mit dem Barock zuerst der Akkord als Baustein aufgenommen wird, kommt nicht recht zur Geltung. Daß mit Bach die harmonischen Möglichkeiten grundsätzlich ausgeschöpft sind, ist an und für sich richtig. Aber kann man sagen, daß Rameau sie kodifiziert habe (ebenda)? Hier und bei dem folgenden Versuch, die Harmonik der Bach-Söhne in das Auflösungsstadium der barocken Harmonik einzubeziehen, kommt eine seltsame Verknüpfung zutage. Das völlig Andersartige des klassischen Zeitalters, seine fundamentale Neubegründung der Stilelemente erscheint fast wie ein Ergebnis aus der Endphase des Barock, ein endlicher Durchstoß zur Klarheit (144, vor allem 211, 213 ff.). Im Gegensatz zu Focillon, der, allgemeiner Anschauung folgend, für die Plastik vom Archaischen zum Klassischen und von da zu einer barocken

Endphase gelangt, möchte die Verf. in jeder Geschichtsphase ein Aufsteigen vom Primitiven zur „klassischen Lösung“ sehen und gelangt so zu der merkwürdigen Ansicht, als sei die Ph. E. Bach-Haydn-Epoche als letzte reife Frucht aus dem Prozeß der barocken Stilevolution hervorgegangen. Gewiß wird kein Musikhistoriker die vielen Erbstücke verkennen, die der frühklassische Stil aus der barocken Tradition übernommen hat. Aber heißt es nicht geradezu die größte geistes- und musikgeschichtliche Revolution hinwegdisputieren und letzten Endes zur Anschauung vom ewigen Fortschritt zurückkehren, wenn man so vorgeht? Wodurch diese Ansicht verursacht wird, ist an und für sich klar, kann aber hier nicht breit auseinandergesetzt werden: der periodische Wechsel der tragenden Volkstümer, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts die deutsche Musik in den Vordergrund des geschichtlichen Geschehens rückt, ist gegründet in den geistigen Wandlungen Europas, und eine rein empirisch-stilgeschichtliche Betrachtungsweise hat es schwer zu definieren, wo bloße Evolution und wo grundstürzende Wandlung vorliegt, weil sie die Musik bloß formal sieht. Dies ist kein Einwand gegen das Buch von Suzanne Clercx; es ist ein Einwand gegen seine Methode.

Friedrich Blume

MITTEILUNGEN

Bekanntmachung des Präsidenten Kongreß 1950

Nachdem aus den bereits mitgeteilten Gründen auf eine wissenschaftliche Veranstaltung der Gesellschaft für Musikforschung im Jahre 1949 verzichtet werden mußte, hat der Vorstand beschlossen, in Verbindung mit den Veranstaltungen zum Bach-Gedenkjahr 1950 einen Wissen-

schaftlichen Kongreß in Lüneburg vom 16. bis 19. Juli 1950 zu veranstalten. Die erforderlichen Abmachungen sind getroffen. Die Mitglieder der Gesellschaft werden gebeten, sich zur Teilnahme für die genannten Tage freizuhalten. Einladungen sind an die Internationale Gesellschaft für Musikforschung sowie an alle nationalen musikwissenschaftlichen Gesellschaften ergangen und werden an zahlreiche ausländische Musikforscher ergehen. Eine Anzahl ausländischer Kollegen hat schon jetzt ihre Teilnahme in Aussicht gestellt. Der Kongreß wird mit einer Reihe musikalischer Aufführungen und mit Bach-Tagen der Stadt Lüneburg verbunden werden. Die Aufstellung des wissenschaftlichen Programms, das in lockerer Form an das Bach-Jubiläum anknüpfen und eine Tagung für Volksmusikforschung einschließen soll, haben dankenswerterweise die Herren Prof. Dr. H. Osthoff, Frankfurt a. M., und Prof. Dr. W. Wiora, Freiburg i. B., übernommen. Die Zeiteinteilung ist folgendermaßen geplant: Sonnabend, 15. Juli, Anreise; Sonntag, 16. Juli, bis Mittwoch, 19. Juli, drei Vorträge, Sektionstagungen, Kommissionsberatungen, Mitgliederversammlung, gesellige Veranstaltungen, Orgelstunden, Bach-Aufführungen, evtl. Konzert einer ausländischen Gruppe für Musik des Barock; Donnerstag, 20. Juli (als Anhang zu dem eigentlichen Kongreßprogramm): Heidefahrt mit Einladung der Stadt Lüneburg, Kammerkonzert in Kloster Lüne, Besichtigung des Doms in Bardowiek usw.

Blume

Am 25. Mai 1949 wurde Professor Dr. Hans Joachim Moser 60 Jahre alt. Seine zahlreichen musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen und Neuauflagen alter Musik haben seinen Namen weit über die an der

Musikwissenschaft im engeren Sinne interessierten Kreise hinaus bekannt gemacht. Dem außerordentlich vielseitigen und fruchtbaren Jubilar wünscht die Musikforschung weiterhin ungebrochene Schaffenskraft.

Prof. Dr. Heinrich Fleischer, Ravensburg, hat am 1. September eine Gastprofessur an der Universität Valparaiso (Indiana/USA) für Orgelspiel, Chordirigieren und Evang. Kirchenmusik übernommen. Zugleich leitet er den „Bach-Chor“ der Universität.

Dr. Ernst Laaff wurde zum Honorarprofessor an der Universität Mainz ernannt.

Am 26. August 1949 verstarb in Bielefeld der Städtische Musikdirektor Professor Dr. Hans Hoffmann im Alter von nur 47 Jahren. Der Verstorbene stand der Musikwissenschaft sehr nahe. Er war Schüler von Hermann Abert und hat sich besonders um die stilgerechte Interpretation älterer Musik große Verdienste erworben, auch als Sänger von ausgeprägtem stilistischem Feingefühl.

Am 6. November 1949 beging Oberbibliotheksrat Prof. Dr. Philipp Losch zu Falkenberg in Hessen seinen 80. Geburtstag. Seit 1906 wirkte er an der damals neugegründeten Musikaliensammlung der ehem. Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, deren vorbildliche Katalogisierung sein Werk ist. Die Musikforschung wünscht ihm einen gesegneten Lebensabend in körperlicher und geistiger Frische.

Herr Dr. Petzoldt, Leipzig, hat die Lizenz für eine Zeitschrift „Musik in der Schule“ erhalten, die ab 1. November 1949 in dem Verlag „Volk und Wissen“, Leipzig S 3, Arthur Hoffmann-Straße 175 erscheint.

Dr. Adam A d r i o habilitierte sich an der Freien Universität Berlin für das Fach Musikwissenschaft.

Am 17. Juni 1949 starb in Erlangen nach langer, schwerer Krankheit der sudetendeutsche Musikwissenschaftler Dr. Kurt S t a n g l, der vor allem durch seine Mitarbeit an der Neuausgabe von Denkmälern aus Böhmen bekannt geworden ist.

In Overath bei Köln verschied am 28. Juli 1949 der bekannte Kölner Musikwissenschaftler Prof. Dr. Ernst B ü c k e n. Eine ausführliche Würdigung des Verstorbenen erscheint in einem der nächsten Hefte.

Am 21. September 1949 konnte der Musikverlag Carl M e r s e b u r g e r in Leipzig sein hundertjähriges Bestehen feiern. Der Verlag hat von jeher besonderes Interesse für die Kirchenmusik gezeigt. Das ist nach dem Jahre 1945 dann auch in der Verbindung mit der Evangelischen Verlagsanstalt in Berlin zum Ausdruck gekommen. Für die Musikwissenschaft sind besonders seine Neuausgaben älterer evangelischer Kirchenmusik von Bedeutung.

Der Verlag Breitkopf & Härtel GmbH. in Wiesbaden bringt anlässlich des Bach-Jahres die bisher erschienenen 60 Bände der Bach-Gesamtausgabe in Zusammenarbeit mit der Mikrokopie-Gesellschaft in München als Mikrofilm heraus. Durch die Mikrokopie-Gesellschaft wird ein verhältnismäßig billiges Lesegerät vertrieben werden, das die Verwendung der Mikrofilme am Arbeitsplatz gestattet. Derselbe Apparat bietet auch die Möglichkeit, die Filme in stärkerer Vergrößerung für Unterrichtszwecke an die Wand zu werfen. Der Verlag Breitkopf & Härtel GmbH. in Wiesbaden beabsichtigt, im Laufe der Zeit alle in Frage kommenden wich-

tigen Gesamtausgaben und später auch Originale als Mikrofilm her auszubringen.

Als Goethefeier brachte die Opernschule der Landesmusikschule Darmstadt zwei Aufführungen des von Georg Joseph Vogler 1781 für Darmstadt geschriebenen Singspiels „Erwin und Elmire“ unter der Leitung von Generalmusikdirektor a. D. Fritz M e c h l e n b u r g heraus. Prof. Dr. Friedrich N o a c k hatte die Originalpartitur der Landesbibliothek Darmstadt kopiert und in einigen Kleinigkeiten bearbeitet. Das Werk konnte ohne jede musikalische Kürzung aufgeführt werden und erwies sich als so wertvoll, daß es den Vergleich mit dem gleichzeitigen Schaffen Mozarts bestehen konnte.

Der Verband deutscher Vereine für Volkskunde veranstaltete in Freiburg i. B. am 26./27. September 1949 seine erste Abgeordnetenversammlung nach dem Kriege. Prof. Dr. John M e i e r legte den Vorsitz, den er 38 Jahre innehatte, nieder. Seine Nachfolge als 1. Vorsitzender des Verbandes übernahm kommissarisch für das Jahr 1950 Dr. Erich S e e m a n n vom Deutschen Volksliederarchiv.

In Heft 4 des abgeschlossenen 1. Jahrganges ist über dem Artikel „Das Lochamer Liederbuch aus Nürnberg“ von H. B e s s e l e r durch ein Versehen der Druckerei die Widmung entfallen. Man ergänze S. 220 über dem Titel: „Wilibald Gurlitt zum 60. Geburtstag gewidmet“.

Einbanddecken für „Musikforschung“. In nächster Zeit werden Einbanddecken für den Jahrgang 1948 und 1949 hergestellt. Eine Einbanddecke kostet DM 1.80. Die Einbanddecken werden nur auf Vorbestellung einmalig angefertigt, d. h.

nur so viele Exemplare, wie vorbe-
stellt wurden. Nachbezug nicht mög-
lich. Vorbestellungen mit Angabe der
Zeitschrift und des Jahrgangs werden
erbeten an den Bärenreiter-Ver-
lag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-
Schütz-Allee 31—37.

Ein Flugblatt der Mozart Fellowship,
die zusammen mit der Internationa-
len Mozart-Stiftung 1948 ihre Tätig-
keit wiederaufgenommen hat, kün-
digt unter den zu lösenden Aufgaben
eine Neuausgabe der Werke Mozarts
und die Fortsetzung des Mozart-
Jahrbuches an und verzeichnet au-
ßerdem die leider stattliche Liste der
Verluste, die das Mozarthaus in Salz-
burg erlitten hat. Blume

Vom 27. bis 30. Oktober 1949 fand in
Florenz ein Internationaler
Kongreß der Musikbiblio-
theken statt, zu dem auch eine
Anzahl deutscher Bibliothekare und
Musikforscher eingeladen war. Die
deutsche Delegation wurde dadurch
besonders geehrt, daß dem Präsi-
denten der Gesellschaft für Musikfor-
schung, Professor Dr. Friedrich Blu-
me, die Leitung der Schluß-Sitzung
des Kongresses übertragen wurde.
Die Schriftleitung wird im nächsten
Heft über den Kongreß ausführlicher
berichten lassen.

Das Institut für Musikfor-
schung Groß-Berlin befindet
sich jetzt im Schloß Charlottenburg,
Berlin-Charlottenburg 5, Luisenplatz.
Dort ist auch die Instrumentensam-
mlung des Instituts untergebracht.

Aus gegebenem Anlaß weist die
Schriftleitung darauf hin, daß in der
Abteilung „Berichte und Kleine Bei-
träge“ selbstverständlich auch kleine
Miscellen veröffentlicht werden kön-

nen. Es wird daher darum gebeten,
solche kleinen Mitteilungen an die
Schriftleitung einzusenden.

Um das Erscheinen der Zeitschrift
möglichst zu den vorgesehenen Ter-
minen (Januar — April — Juli —
Oktober) erreichen zu können und
damit aus der durch technische Um-
stände verursachten erheblichen Ver-
zögerung des bisherigen Turnus her-
auszukommen, werden die Hefte 2—4
des Jahrganges 1949 hiermit in einem
Bande zusammengefaßt.

Wichtige Mitteilung

Als Nr. 4 der von der Gesellschaft
für Musikforschung herausgegebenen
„Musikwissenschaftlichen
Arbeiten“ erschien soeben: Carl
Gerhardt, Die Torgauer
Walter-Handschriften, eine
Studie zur Quellenkunde der Mu-
sikgeschichte der deutschen Refor-
mationszeit, 120 S., 16 Kunstdruck-
seiten mit Faksimiliewiedergaben und
Notenbeispielen im Text, Bärenreiter-
Verlag Kassel und Basel, DM 11.50.
Die Mitglieder der Gesellschaft für
Musikforschung erhalten dieses Werk
n i c h t kostenlos als Beiheft zur „Mu-
sikforschung“, jedoch zu einem Son-
derpreis von DM 9.—. Zur Bestellung
bediene man sich der diesem Heft
beiliegenden Bestellkarte, die bei je-
der kulturellen Buch- und Musika-
lienhandlung abgegeben oder an die
Gesellschaft für Musikforschung,
Geschäftsstelle des Schatzmeisters,
(16) Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-
Schütz-Allee 35, eingesandt werden
kann.

Der Sonderpreis gilt nur für je ein
Exemplar und nur bis zum 1. 4. 1950.

Hymnus sapphicus in vitam S. Sebaldi

Text von Konrad Celtis (1493)
Komponist unbekannt

I $\text{♩} = \text{♩}$

Re - gi - ae stir - pis so - - bo - - les Se-bal-de, No-

Regiae

Regiae

ri - ca mul - tum ve - ne - ra - tus ur - - be, Da tu - am no-

bis me-mo - ra - re sanc - - tam Car - - mi - ne vi - tam.

II

Er - - go - - - iam

c. f.

Ergo

Ergo iam

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Er - - go - - - iam'. The piano accompaniment starts with a bass line of eighth notes. A dynamic marking 'c. f.' is placed above the piano part in the second measure, and the word 'Ergo' is written above the vocal line in the same measure.

coe - - - lo me - ri - - - to lo - ca - - - -

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with the lyrics 'coe - - - lo me - ri - - - to lo - ca - - - -'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

tus,

c. f.

Hanc ve - lis ur -

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line has a rest in the first measure followed by 'tus,' and then 'Hanc ve - lis ur -'. The piano accompaniment continues. A dynamic marking 'c. f.' is placed above the piano part in the second measure.

bern me - di - is a - re - nis - - - Con - - - - di -

c. f.

Detailed description: This system contains the final two measures. The vocal line continues with 'bern me - di - is a - re - nis - - - Con - - - - di -'. The piano accompaniment continues. A dynamic marking 'c. f.' is placed above the piano part in the second measure.

--- tam --- , sanc- --- tis pre-ci - bus

This system contains the first three measures of the piece. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'tam', a comma, 'sanc-', a rest, 'tis', and 'pre-ci - bus'. The piano accompaniment consists of a treble and bass line in a 2/4 time signature with a key signature of one flat.

--- iu- --- va- --- re

This system contains the next three measures. The vocal line has a rest, followed by 'iu-', a rest, 'va-', a rest, and 're'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Se- --- du - lus o- --- rans:

This system contains the final three measures of the first section. The vocal line has a rest, followed by 'Se-', a rest, 'du - lus', a rest, 'o-', a rest, and 'rans:'. A sharp sign (#) is placed above the final note of the vocal line. The piano accompaniment concludes with a final chord.

III
Glo- --- ri - am sum- --- mo --- ce - le - brem
Gloriam
Gloriam

This system is marked with a Roman numeral 'III' at the beginning. It contains three measures. The vocal line has a rest, followed by 'Glo-', a rest, 'ri - am', a rest, 'sum-', a rest, 'mo ---', a rest, 'ce - le - brem'. Below the vocal line, the word 'Gloriam' is written twice. The piano accompaniment features a treble and bass line in a 2/4 time signature with a key signature of one flat.

pa - - ren-ti men- - ti - bus lae - - tis pa - -

This system contains the first two lines of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the right-hand piano accompaniment. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

ri-ter ca - na - mus tri - - -

This system contains the second two lines of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the right-hand piano accompaniment. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

nus e - ter - no re - si - dens et u - - - nus

This system contains the third two lines of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the right-hand piano accompaniment. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

tem - po - - - re - - - - - coe - - - - - lo.

This system contains the final two lines of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the right-hand piano accompaniment. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. A sharp sign (#) is placed above the final note of the vocal line.

Die Veröffentlichung dieser Notenbeilage wurde durch einen Druckzuschuß des Göttinger Universitätsbundes in dankenswerter Weise ermöglicht