

CHARLES VAN DEN BORREN

90 JAHRE ALT

Am 17. November 1964 feierte Professor Charles van den Borren in Brüssel seinen 90. Geburtstag. Die Gesellschaft für Musikforschung gedenkt in Dankbarkeit dieses Festtags ihres Ehrenmitglieds mit aufrichtigen Wünschen. Das bedeutende Lebenswerk des hochverdienten Forschers hat der Musikforschung viele Anregungen gegeben und neue Erkenntnisse vermittelt. Als Universitätslehrer und Bibliothekar am Conservatoire Royal de Musique war er ein stets hilfsbereiter Förderer aller musikwissenschaftlichen Arbeiten. Eine Generation von Musikforschern ist ihm zu Dank verpflichtet. Die Gesellschaft für Musikforschung weiß die Ehre zu schätzen, daß Charles van den Borren sich ihr als Ehrenmitglied verbunden fühlt und dankt ihm das große Interesse, das er ihren Arbeiten bis heute immer wieder bezeigt. Dem liebenswerten Menschen und großen Forscher ruft sie in tiefer Verehrung und in dankbaren Gefühlen zu:

Ad multos annos!

DER PRÄSIDENT DER
GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Karl Gustav Fellerer

Rezitative Elemente im gregorianischen Choral

VON LUCAS KUNZ OSB, GERLEVE

Man wird es kaum übersehen können, daß zwei neuere, umfassende Untersuchungen zum Wesen der Gesänge des gregorianischen Chorals — wir verdanken sie Willi Apel¹ und Ewald Jammers² — den rezitativen Charakter der gregorianischen Gesänge wohl wieder mehr in den Vordergrund stellen, als man dies in den Jahrzehnten vorher gewohnt war. Daß hierdurch gewisse grundsätzliche Fragen des gregorianischen Kultgesanges in ein neues Licht gestellt werden (bzw. folgerichtig gestellt werden müßten) ist selbstverständlich. Vorliegende Hinweise sollen einige Fragen, die in dieser Richtung liegen, aufgreifen und (erneut) zur Diskussion stellen. Letzten Endes geht es um die Frage, ob und in welcher Weise eine äqualistische Deutung der Gesänge Gregors noch heute sinnvoll ist und — allen Bedenken zum Trotz — wissenschaftlich (historisch und theoretisch) begründet werden kann.

Rezitativer Rhythmus

Ist es wirklich so, daß die Traktate des frühen Mittelalters, an erster Stelle aber der *Micrologus* Guidos von Arezzo, eine äqualistische Deutung der gregorianischen Gesänge ohne allen (wissenschaftlichen) Zweifel verbieten? Noch Vollaerts³ war von diesem Glauben beseelt. Er wandte sich energisch von jeglicher äqualistischen Sinndeutung ab und verwarf auch in Bausch und Bogen die von Gastoué und dem Verfasser für möglich erachteten Theorien „indirekter Metrik“⁴. Soweit Vollaerts sich dabei auf die Musiktheorie des frühen Mittelalters stützt (seine Hinweise auf die frühe Neumenschrift sind wohl noch bedenkllicher) wird man seine Beweisführung keineswegs als gesichert ansehen dürfen oder müssen.

Zu einer im wesentlichen äqualistischen, genauer gesagt „indirekt metrischen“ Deutung der Aussagen Guidos im 15. Kapitel seines *Micrologus* scheint die neue kritische Ausgabe des *Micrologus*-Textes durch Smits von Waesberghe⁵ ganz unerwartet eine neue und auch sichere Grundlage zu geben. Dabei geht es nicht zuletzt um die genaue Übersetzung des vermeintlich mensuralistischen „Kernsatzes“ Guidos: „*Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum.*“

Mit allen Forschern unserer Tage übersetzte Vollaerts (wie früher auch wir selbst) das „cum“ dieses Satzes ohne Bedenken mit „weil“, da es ja mit einem Konjunktiv verbunden ist. Bei erneuter Durcharbeitung der Thesen Guidos stiegen uns aber schwerwiegende Zweifel darüber auf, ob die Übersetzung dieses „cum“ mit „weil“ wirklich zu recht besteht und gutgeheißen werden kann. Bei einem in allem folgerichtigen Überprüfen der einzelnen Formulierungen des 15. *Micrologus*-

¹ W. Apel, *Gregorian Chant*, London 1958.

² E. Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Heidelberg 1962. Vgl. hierzu (als wichtige Ergänzung) E. Werner, *The Sacred Bridge*, London 1959, sowie die Rezension in diesem Heft der *Mf.* S. 429 f.

³ J. W. A. Vollaerts, S. J., *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden 1958.

⁴ A. a. O., Kapitel V: *Indirect metric*, S. 211–214.

⁵ *Guidonis Aretini Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe (Corpus scriptorum de musica 4), American Institute of Musicology, 1955.

Kapitels schien es uns nicht mehr fraglich, sondern durchaus sicher, daß dieses „cum“ trotz des Konjunktivs den Sinn von „wenn“ haben könnte, ja sogar müßte⁶. Das, was Guido am Anfang dieses Kapitels ausführlich darlegt, scheint einem „weil“ jeglichen Boden zu entziehen. Der sogenannte mensuralistische „Kapitelsatz“ Guidos — er steht ziemlich am Schluß des Kapitels und hat alles andere mehr als das Gehabe eines Kernsatzes — würde die tatsächlichen Leitsätze Guidos, die am Anfang des Kapitels stehen, geradezu auf den Kopf stellen, wenn das „cum“ mit „weil“ übersetzt werden müßte. Kurz gesagt also verbietet der Zusammenhang die Übersetzung des „cum“ mit „weil“, verlangt vielmehr eine Übersetzung mit „wenn“.

Die moderne philologische Wissenschaft ist sich nun ebenfalls darüber klar geworden, daß in lateinischen Traktaten der Zeit Guidos (* 1023) ein „cum“ mit dem Konjunktiv nicht notwendig und stets nur unter genauer Beachtung des Zusammenhangs der betreffenden Stelle mit „weil“ übersetzt werden darf. Entscheidend ist bereits dieser Zusammenhang⁷. Dennoch wird man kaum größere Hoffnung haben dürfen, daß sich alle Vertreter mensuralistischer Theorien einer solchen inhaltlichen Interpretation und der ihr entsprechenden neuen Übersetzung des „cum“ mit „wenn“ (mögen sie wissenschaftlich auch begründet sein und zum mindesten den Vorzug verdienen) ohne jegliches Zögern beugen würden. Dafür hatte sich die mensuralistische Idee leider schon zu sehr ausbreiten und mit erstaunlicher Sicherheit festsetzen können. Um so mehr darf eine bisher nicht vermutete Hilfe begrüßt werden, die Smits van Waesberghe (ohne es selbst zu ahnen; er stellte sich noch 1961 gegen den Verfasser und auf die Seite von Vollaerts und Jammers⁸) mit dem kritischen Apparat seiner neuen *Micrologus*-Ausgabe zu bieten weiß.

Nach der Ausgabe von Waesberghe gab der Schreiber einer Handschrift von Monte Cassino (MC 318), die noch aus dem 11. Jahrhundert stammt, zu der fraglichen Stelle interlinear die Erklärung ab „cum . . . id est quando . . .“. Eine Erklärung, die an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig läßt und zudem der Abfassung des *Micrologus* zeitlich so nahe steht.

Man wird in Ruhe abwarten müssen, wie jene Forscher, die sich bisher der mensuralistischen These mit so großer Beharrlichkeit verschrieben haben, zu unserer neuen Übersetzung sich stellen werden. Eine Wende im eigentlichen Sinn kann natürlich nicht allein von der Gutheißung dieser neuen Übersetzung abhängig gemacht werden. Ebenso notwendig ist das gar nicht mühelose Herausarbeiten einer positiven Deutung dieses Satzes und des gesamten 15. Kapitels⁹.

⁶ L. Kunz, *Antike Elemente der frühmittelalterlichen Neumeschrift*, Kmlb 46, 1962, S. 21–33. Man beachte vor allem den Abschnitt (I): Was Guido von Arezzo unter „Neumen“ verstanden hat, S. 22–28.

⁷ Eine entsprechende Auskunft verdanke ich Herrn Professor Dr. Brunhölzl, Seminar für lateinische Philologie des Mittelalters der Universität München (jetzt Erlangen).

⁸ Vgl. Smits van Waesberghe, *Das gegenwärtige Gesichtsbild vom gregorianischen Gesang*, Musik und Altar 10, 1957/58, S. 135 f.: „Die wichtigste Hypothese der letzten Jahre ist die von Jammers, dessen Theorien die Kritik von Pater Kunz überdauerten . . .“. Hier aber auch die recht fragwürdige Beurteilung der mittelalterlichen Theoretiker (S. 139): „Abgesehen von gewissen Einzelheiten führt die mittelalterliche Musiktheorie die Musik in eine Sackgasse . . .“. Richtiger hätte gesagt werden müssen, daß die als lästig empfundene „Sackgasse“ nicht den mittelalterlichen Theoretikern zur Last gelegt werden darf, sondern den nicht zutreffenden modernen, mensuralistischen Hypothesen, die sich zu unrecht auf die mittelalterliche Theorie berufen.

⁹ Vgl. unsere eingehende Analyse, *Antike Elemente . . .*, S. 22–28. Sie stellt den Kernsatz der Mensuralisten in einen neuen Zusammenhang.

Daß die neue Übersetzung für die historische Behandlung der Wesensfrage des gregorianischen Rhythmus von entscheidender Bedeutung sein kann und wird, glauben wir annehmen zu dürfen. Hier werden gerade jüngere Forscher, oder doch jene, die sich bis jetzt eben doch nicht allzu schnell einseitig festgelegt haben, neue Wege sachlicher Lösung der vorhandenen Probleme suchen müssen.

Die Melodie als Dienerin des Wortes

Jammers hat einen großen Schritt vorwärts getan (bei allen Vorbehalten darf dies gesagt werden). Er bekennt sich neuerdings zu einer Choraldeutung, die den Gedanken des „Dienstes am Worte“ (genauer: am „Worte Gottes“) programmatisch an die erste Stelle setzt. Jammers selbst spricht von einer „neuen“ These: „... eine neue These, eine neue Deutung: Die Musik des Chorals... ist Dienerin des Textes“¹⁰. Mit dieser These wird, wenn auch zögernd und unsicher, eine zweite verbunden: „Die neue Deutung also betrachtet rhythmisch die Textsilbe als Grundmaß, und von dieser wird ausgesagt, daß sie im Prinzip die gleiche Länge hat“¹¹.

So ganz froh wird aber Jammers dieser Aussage nicht. Er selbst verbessert sich (und seine neue These) mit folgenden Worten: „Umgekehrt hat Verfasser eine neue Deutung des Chorals nicht a priori entwickelt, er ist nicht von der Gleichheit der Silben als Axiom ausgegangen, sondern eben von jenen rhythmischen Zeichen, von denen das eben erwähnte, der Antike entstammende keinen Zweifel an seiner Bedeutung zuläßt“¹². Der „liegende Strich“ (ihn meint er), der auf die „Antike zurückgeht“ und einen „doppelten Zeitwert“ bedeutet¹³, läßt ihn nicht zur Ruhe kommen. Das ist schade, da sich Jammers damit neuerdings doch wieder festlegt; und zwar in bedenklicher Weise. Nicht als ob dieser liegende Strich aus sich das „Wort“ an die Kette legen müßte und wollte — vielmehr jene Interpretation, die moderne Theoretiker diesem Strich geben. Und diese Deutung ist ebensowenig über allen Zweifel erhaben, wie die bisherige Übersetzung des „cum“ im 15. Kapitel des *Micrologus* Guidos.

Der Verfasser ist in der Deutung des von Jammers erwähnten liegenden Striches (gemeint ist letzten Endes das *Episem*) grundsätzlich einen anderen Weg gegangen. Zugunsten musikalischer Textdeklamation legten wir uns die Frage vor, ob es sich beim mittelalterlichen *Episem* nicht in Wirklichkeit um ein Phrasierungs- und Vortragszeichen handeln muß¹⁴. Wir gingen also (stillschweigend) wirklich vom (biblischen) Wort und seiner deklamatorischen Gestalt und, darin eingeschlossen, auch vom Gleichwert der Textsilben aus und deuteten danach die Zusatzzeichen der Neumen. Die neuen Thesen von Jammers wären wirklich neu und befreiend, wenn er sich entschlossen hätte, den gleichen Weg zu gehen. Die Zusatzzeichen als solche brauchten ihn daran nicht zu hindern. Aber seine Bedenken sind anderer grundsätzlicher Art. Jammers glaubt noch nicht daran, daß das liturgische Wort „künstlerische Elemente“ im Sinne einer *ars musica* enthalten kann, solange es sich (bewußt) von jeglicher Bindung an das antike *Metrum* (im engeren Sinn)

¹⁰ Jammers, *Musik* . . ., S. 83.

¹¹ A. a. O., S. 83.

¹² A. a. O., S. 29.

¹³ A. a. O., S. 29. Siehe dazu die noch folgenden Bemerkungen.

¹⁴ L. Kunz, *Herkunft und Bedeutung des Episems*, *KmJb* 38, 1954, S. 8—13.

freihält. Für ihn gilt das, was er im Vorwort zu seinem Buch in den Satz zusammenfaßt: „Die neuere Forschung weiß, daß der lateinische Westen vom Osten, dem byzantinischen und syrischen, abhängig ist“¹⁵. Hier aber sei echte Metrik gepflegt worden.

Wenn es die neuere Forschung tatsächlich noch nicht vollzogen hätte, müßte es die Forschung der Zukunft tun. Sie wird, zumal, wenn es sich um Fragen der Liturgie und des gregorianischen Singens handelt, den von Jammers abgesteckten Rahmen endlich und endgültig sprengen müssen. Das Wort Gottes, das biblische Wort, ist erstlich weder in Byzanz noch Antiochien geboren. Ohne die kultische Kultur von Jerusalem kann es nun einmal auch formal nicht verstanden werden. Warum bleibt Jammers in Antiochien stehen? Warum treibt es ihn nicht an, doch nur ein paar Schritte, ein paar Kilometer weiterzugehen?

Aber Jammers hat noch eine andere Schwierigkeit, die ihn daran hindert, in der hier behandelten grundsätzlichen Frage klar zu sehen. Er äußert sich dazu wie folgt: „Die Gleichheit der Töne läßt sich auch nicht aus den Theoretikern des 9./10. Jhdts. erweisen. Sie reden ausdrücklich von ihrer Ungleichheit. Die eine Stelle aber, die von Gleichheit spricht, die Scholie der *Musica Enchiriadis* (Gerbert, *Scriptores I*, 182) meint die Gleichheit der Silben“¹⁶. Dazu die Anmerkung¹⁷ „Es ist bezeichnend, daß derjenige, der dies nachwies, um die bisherige Anschauung gegen einen Angriff von dritter Seite zu verteidigen, L. Kunz: *Formenwelt*³ 1949, S. 19, es jetzt nicht mehr wahrhaben will, wo er die Folgen sieht, die diese Feststellung nach sich zieht. (L. Kunz: *Organum*)“¹⁸. Daraus folgt, daß also Jammers trotz der von uns vorgebrachten Einwände, durch die wir klarer, philologischer Interpretation einen kleinen Dienst zu erweisen gedachten, das „*Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt*“ der *Musica enchiriadis*¹⁹ auch weiterhin unmittelbar auf die kurz vorher genannten kurzen und langen Silben (*syllabae breves . . . longae*) beziehen will. Damit, so meint Jammers auch heute noch, wäre die vom Schüler gestellte Frage „*Quid est numerose canere?*“ glaubhaft und hinreichend beantwortet. Das ist aber nicht der Fall.

Es gibt — darauf haben wir ja hingewiesen — eine philologisch und auch musikalisch bessere Lösung, mit der die von Jammers so energisch verteidigte nicht nur auf den zweiten Platz rückt (so daß es dem modernen Forscher immerhin noch gestattet wäre, sich für die ihm genehmere zu entscheiden), sondern gänzlich ausgeschlossen wird:

1. Die Frage des Schülers, die vom Lehrer eine klare Antwort erwartet, lautet: „*Quid est numerose canere?*“ und ist eine musikalische Frage.
2. Diese Frage wird unmittelbar (den musikalischen Sinn einschließend) beantwortet: „*Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit.*“ Nach dieser Antwort kommt es also darauf an, die genannten „*morulae*“ (Längen) der Melodietöne (nach ihnen wurde gefragt) kunstgerecht einzuhalten. Auf diese

¹⁵ Jammers, *Musik* . . . , S. 7.

¹⁶ Jammers, *Musik* . . . , S. 28 f.

¹⁷ A. a. O., S. 29, Anm. 27.

¹⁸ Vgl. L. Kunz, *Organum und Choralvortrag*, *KmJb* 40, 1950, S. 12–15.

¹⁹ Es handelt sich um die bekannte Stelle im ersten Scholion der *Musica enchiriadis*, GS I, 182/183.

„*morulae*“ aber haben wir neuerdings (mit gutem Gewissen) das „*Solae . . . ultimae longae, reliquae breves*“, von denen im Traktat später die Rede ist, bezogen.

3. Auf Tonlängen, nicht Silbenlängen, zielt auch die nun folgende allgemeine, vergleichende Gegenüberstellung von metrischen Silben und musikalischen Tönen hin. „*Quatenus uti quae syllabae breves, quae sunt longae attenditur, ita qui soni producti quique correpti esse debeant*“; und auch der darauf folgende Satz meint die Melodie: „*ut ea quae sunt diu ad ea quae non diu legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur*“.

4. Es folgt jetzt sofort das praktische Vorsingen (Melodie!) eines Beispiels: „*Age canamus exercitii usu; plaudum pedes ego in praecinendo, tu sequendo imitabere*.“

5. Erst auf dieses praktische Singen folgt der umstrittene Satz „*Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt*“, den wir grammatikalisch und inhaltlich auf die ausdrücklich genannten „*morulae*“ (der Töne) beziehen.

6. Der Magister selbst aber bestätigt diese Interpretation, indem er (zum Schluß kommend) unmittelbar hinzufügt: „*Sic itaque numerose est canere: longis brevibusque sonis ratas morulas metiri . . .*“; und auch in der Folge ist immer wieder von der *mora* der Töne, nicht von den Silben des Textes die Rede.

7. Ganz selbstverständlich geht aus dem Zusammenhang unzweifelhaft, aber nur indirekt hervor, daß der Magister (was ja nie geleugnet wurde) an den Gleichwert der Silben des gesungenen Textes glaubt. Aber dennoch hindert ihn nichts daran, als Musiklehrer von der Melodie her in die schlechte musikalische Struktur des kleinen Schulbeispiels einzuführen; und zwar fordert er einen so exakten Äqualismus, wie ihn der gesungene („biblische“) Text („*Ego sum via, veritas et vita, alleluja, alleluja*“) von sich aus nicht einmal fordert. Vielmehr: ein nichtmetrischer Text wird von der Melodie aus in eine exakt proportionierte Folge kurzer und (an den Schlüssen) langer „*morulae*“ eingeschlossen.

8. Kommt noch hinzu, daß in den bekannten Handschriften die antiken Zeichen für lang und kurz der in Dasianotenschrift aufgezeichneten Melodie nicht dem Text, sondern den Dasiaschriftzeichen²⁰ beigegeben sind.

Der von Jammers mir in Erinnerung gerufene Dritte hat mich noch nicht zur Rede gestellt. Er wird es auch nicht gut tun können, da wir ja nicht zu dessen (Lipphardts) Übersetzung zurückgekehrt sind, vielmehr durch Aufweisen einer neuen, dritten Lösungsmöglichkeit einen Schritt nach vorn getan haben.

²⁰ Jammers überstürzt den Arbeitsgang nüchterner Wissenschaft, wenn er von den hier auftretenden echt metrischen Längenzeichen aus den Epismen der Neumenhandschriften ebenfalls Doppelwertcharakter zuschreiben will. Vgl. Jammers, *Musik . . .*, S. 29, wo Anm. 29 auch auf Guidos *Micrologus* (Gerbert a. a. O. II, S. 2 muß heißen: II, S. 15) hingewiesen wird. Guido spricht hier nicht von dem Episem der Neumenschrift, sondern von einer „*virgula plana*“, die man manchmal zu einer „*littera*“, also einem Buchstaben des Textes (!) hinzufügt. Jammers möge es nicht als „*wissenschaftlich verpönt*“ (S. 29, Anm. 30) ansehen oder bezeichnen, wenn solche Unterschiede auch weiterhin klar herausgestellt werden. Von solcher Unterscheidung lebt jede Wissenschaft, will sie wirklich zur Wahrheit führen und alle Gedankenlosigkeit („*Dickicht ihres Gedankenkreises*“, Jammers, S. 28) überwinden.

Darin geben wir Jammers gern recht: es kann keinesfalls darauf ankommen, jedweden Äqualismus den Steigbügel zu halten. Zwischen Äqualismus und Äqualismus besteht ein Unterschied. Manche sogenannte „kirchliche“ Praktiken (gewisser Schulen, die sich in ihrer Art der kirchlichen Richtlinien bedienen) verlangen energisch nach Kritik. Nur darf sie nicht maßlos sein. Sie müßte aus den Schulpraktiken das herausfinden, was an ihnen gut und brauchbar ist und sogar die theoretische Arbeit in bestimmte Richtung hin anregt.

Die *Musica enchiriadis* könnte (gegen Jammers) als Kronzeuge dafür gelten, daß man den Gleichwert der Silben bejahen kann, ohne deshalb den Gleichwert der Melodietöne zu leugnen. Doch ist Vorsicht geboten: Die Scholien der *Musica enchiriadis* stehen jener Organumpraxis sehr nahe, die der Lebendigkeit eines (wenn auch äqualistisch ausgerichteten) Vortrags gregorianischer Melodien schon nicht mehr ganz gerecht wird. Das hier vorliegende Beispiel zeigt allerdings, daß zu dieser Zeit der ursprüngliche Rhythmus der antiphonähnlichen Melodie noch nicht bis zur Unkenntlichkeit verzeichnet worden ist, daß die Melodie also bis zu einem gewissen Grad immer noch „Dienerin des Wortes“ blieb.

Lesung als Leitbild

Wer sich um die Wesenfrage der gregorianischen Gesänge bemüht, darf nicht bei den Aussagen mittelalterlicher Theoretiker stehen bleiben. Man wird zwar alles tun müssen, sie zu verstehen, aus ihrer Zeit heraus; man muß auch darauf gefaßt sein, daß man auf sie jahrzehntelang eben doch nicht gehört hat. Ein volles Verständnis aber wird nur möglich sein, wenn man ihre Aussagen mit denen aus früheren Zeiten vergleichen kann.

Auf zwei frühe Aussagen sei hingewiesen, die offenbar den ursprünglichen, rezitativen Charakter christlicher, liturgischer Gesänge ins Gedächtnis rufen wollen. Es handelt sich um zwei (bekannte) kurze Stellen aus Werken Augustins und Isidors, die vielleicht mehr besagen, als man dies bisher angenommen hat; aber nur dann, wenn man es wagt, sie wirklich „sprechen“ zu lassen, sofern man sie nämlich so eng und konkret wie nur möglich interpretiert.

Aus diesen Stellen scheint gefolgert werden zu dürfen, daß die klerikale Lesung Gestalt und Aufbau des frühen Psalmengesanges nachhaltig geprägt haben muß, und auf diesem Wege erhielt dann wohl schließlich der gesamte kultische Gesang, zumal des lateinischen Westens (der mehr und grundsätzlicher als Byzanz am biblischen Wort festhielt), den ihm eigenen rezitativen Charakter. Auch die äqualistische Vortragsweise des lateinischen christlichen Kultgesanges (Byzanz ist darin einen anderen Weg gegangen) läßt sich auf diese Weise leicht erklären.

In seinen *Confessiones* weist Augustinus auf eine Singanweisung des Athanasius von Alexandrien für Psalmensänger (Leser) mit folgenden Worten hin: „... *tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti*“²¹. Isidor von Sevilla erinnert sich offenbar an diese Stelle, wenn er schreibt: „... *Primitiva ecclesia ita psallebat, ut modico flexu voci faceret psallentem resonare, ita ut . . .*“²².

An beiden Stellen scheint uns das „*modico flexu*“ bemerkenswert zu sein. Vielleicht hat man unter dieser Angabe bisher zu allgemein nur eine mehr „geringfügige Melodiebewegung“ verstanden. Aber ob diese recht allgemein gehaltene Interpretation diesen Stellen ganz gerecht wird? Sollte man das „*flexu*“ hier nicht ganz wörtlich nehmen müssen? Dann aber wäre von einem Abstieg der Melodie die Rede. Sinnvoll wäre diese Deutung besonders dann, wenn man annehmen dürfte, daß Athanasius hier die Lesung der Kleriker im Altarraum als Vorbild

²¹ Conf. X, 33.

²² Isidor, *De ecclesiasticis officiis*, I, 5.

vor Augen hat und daß er diese durch Alter geheiligte Leseform auch der Psalmodie seiner Zeit als Leitbild hinstellen will. Sein Hinweis würde dann auch nicht nur auf das Absingen der Psalmen eingeschränkt werden müssen, sondern bezieht sich vielleicht mehr noch auf jene schöpferisch begabten Musikersänger, die in der Psalmodie nach neuen Formen suchen wollten.

In diesem Fall wären die genannten Aussagen zugleich ein bemerkenswerter Beweis für das hohe Alter der noch heute bekannten (zu verständlicher Verkündigung eingerichteten) rezitativen Leseweise der Kleriker in Messe und Offizium. Für sie ist ein verschieden großer Abstieg der Stimme bei den kleineren und größeren Zäsuren der Lesung ja geradezu charakteristisch. Der spätere, reicher entfaltete liturgische Gesang hätte also wohl in der Nähe dieser Lesungen seinen Anfang genommen und von hier aus bewußt und grundsätzlich manche ihm eigene Wesensmerkmale übernommen. Nicht zuletzt gehört hierzu eine geordnete Gleichmäßigkeit des Vortrages, aus der sich, als Frucht, jene äqualistisch rezitativen Formen leicht erklären ließen, die uns noch heute (aus kirchlich-äqualistischer Praxis) bekannt sind. Eine solche Entwicklung ist um so leichter begreifbar, als man ja weiß, daß die ältesten liturgischen Gesänge (in der Meßliturgie der Traktus; im Offizium das Responsorium) sich unmittelbar an vorgehende Lesungen angeschlossen haben und auf sie antworten sollten.

Es wäre ein sinnvolles und zweifellos auch erfolgreiches Unternehmen, wollte man einmal von dieser Sicht und solchen Grundtatsachen aus dem konkreten Entwicklungsgang der liturgischen Gesänge in den einzelnen christlichen Liturgien folgen. Gerade der lateinische gregorianische Gesang würde, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, in vielem verständlicher werden.

Dabei wird man aber eine echt musikalische Entfaltung in früher und späterer Zeit schon deshalb nicht ausschließen dürfen, weil ja schon die liturgische Lesung selbst trotz ihrer an und für sich schlichten Form ein Kunstwerk echter Art ist²³. Als rezitative Elemente, die der ursprünglichen Lesung sehr nahe stehen, wird man wohl auch die sonst nicht immer leicht begreiflichen rezitativen und syllabischen Tonwiederholungen beachten dürfen und müssen, die mehr oder weniger in allen gregorianischen Gesängen heimisch sind. Ähnliches gilt von der Technik der Interpunktionsmelismen und der formelhaften Schlüsse (letztere auch in Antiphonen).

Auch in der Erforschung der Neumenschrift könnten und müßten unter diesem Gesichtspunkt manche neuen Beobachtungen herausgearbeitet werden. Es sei darauf hingewiesen, daß das Wort *flexa* noch im Mittelalter (neben *clivis*) eine absteigende Gruppe von zwei Noten bezeichnet. Wichtiger noch die Tatsache, daß die *strophä* (Häkchen; altes Interpunktionszeichen; später auch Wiederholungszeichen) zum Urbestand der Neumenschrift zu gehören scheint. Danach wäre es nicht ganz korrekt, die Neumenschrift nur auf die sogenannten Akzentzeichen der Grammatiker zurückzuführen. Die Interpunktionszeichen, die ihnen gleichwertig gegenüberstehen, haben der frühen Neumenschrift wohl wenigstens ebenso sehr ihr Gepräge gegeben.

²³ Vgl. unseren Artikel *Lektionstöne* in der Neuauflage (2. Auflage) des Lexikons für Theologie und Kirche, Bd. 6 (Freiburg 1961), Sp. 935/36. Gerade in der Lesung scheint die Kirche nicht einfach den Traditionen der Synagoge gefolgt zu sein, wenn auch andererseits nicht von einem Bruch gesprochen werden darf.

Im Zuge der Entwicklung sind innerhalb des Chorals natürlich auch wirkliche Liedschöpfungen entstanden. Zu nennen sind Antiphonen, Hymnen, Sequenzen. Aber sie alle erhalten innerhalb der Liturgie einen wenigstens sekundär rezitativen Charakter, der sie den bereits vorhandenen reich melismatischen Rezitativen (Graduale, Traktus, Responsorium) weitgehend angleicht, ohne indes ihren Eigencharakter ganz aufzuheben. Interessant ist die Angleichung bei den Hymnen. (Jammers fragt nach dem Weg ihrer Verchristlichung²⁴). Die metrische Veränderung geht (was Jammers übersieht) parallel zu ihrer textlichen Umgestaltung, die schon mit dem Aufkommen dieser Hymnen im christlichen Raum beginnt. Dem christlichen Dichter kommt es auf eine edle Form, aber auch und vor allem auf Verständlichkeit des Textes an. Durch größere Freiheit und Natürlichkeit in der Wortstellung und durch Aufgaben metrischen Zwanges zugunsten des Wortakzentes (natürliche Aussprache!) wird dem Worte und dem Volke in gleicher Weise gedient. Der Musiker aber hat sich dieser Entwicklung ohne Zögern angeschlossen. Die Lesung bleibt auch hier Leitbild.

Abschließend noch die Frage, ob man notwendig annehmen müsse, daß die frühen Lesetöne der Kirche, zumal die der lateinischen Liturgie, in Rom selbst entstanden und festgelegt worden sind. Diese Frage wird man nicht ohne weiteres bejahen müssen. Ob es nicht vielleicht bemerkenswert ist, daß Augustinus in der eben angeführten Stelle auf Alexandrien, nicht aber auf Rom hinweist? Ferner muß bedacht werden, daß es in Rom vor Gregor dem Großen vielleicht nur einen einzigen Lesetypus gab, jenen, der dem Leseton der Offiziumslesungen nahe stand²⁵. Im übrigen ist man darauf aufmerksam geworden, daß die lateinische Liturgie wohl nicht in Rom selbst erstmals gepflegt wurde. Man vergleiche etwa das zusammenfassende Urteil von Gamber: „*Die Heimat der lateinischen Liturgie ist sehr wahrscheinlich Nordafrika*“²⁶. In späterer Zeit aber hat gerade die römische Sängerschule immer mehr an Einfluß gewonnen, ohne sich doch, solange sie gesamt-kirchlich ausgerichtet blieb, dem zu verschließen, was im kirchlichen Raum anderwärts aufzuleben begann.

*Aspekte der Modalnotation**

VON E. FRED FLINDELL, PLATTSBURGH/N.Y.

Der vorliegende Artikel wirft Fragen innerhalb der Modalnotation auf, die für den Musikhistoriker gewiß eines der schwierigsten und kompliziertesten Forschungsgebiete darstellt. Der erste Abschnitt stellt zwei fundamentale Methoden der Auseinandersetzung mit Notre-Dame-Manuskripten gegenüber. Daran schließt sich ein Bericht über den gegenwärtigen Stand der Forschung, ihren Fortschritt, ihre noch ungelösten Probleme an. Abschnitt II stellt einen Vergleich zwischen modalen und mensuralen Quellen dar. Abschnitt III erwähnt einige neue Hinweise für die

²⁴ Jammers, *Musik* . . . , S. 32.

²⁵ Siehe L. Kunz, *Lektionstöne*.

²⁶ Kl. Gamber, *Sakramentartypen*, Beuron 1958, S. 8 (Texte und Arbeiten, hrsg. durch die Erzabtei Beuron, 1. Abt. Heft 49/50).

* Die Forschungsarbeit für den vorliegenden Beitrag wurde durch die Alexander-von-Humboldt-Stiftung ermöglicht.

Interpretation von Handschriften, ergänzt durch eine Geschichte der *colores*. Der letzte und vierte Teil bietet einige neue Ergebnisse und bezieht sie aufeinander. Wesentlich ist, daß sich die Arbeit mehr mit Ursachen, Prinzipien und speziellen Methoden, als mit erfahrungsgemäßen, praktischen Regeln befaßt; diese sind für den interessierten Leser in den Texten leicht zugänglich¹.

I

Die Übertragung von Modalnotation in ein modernes Äquivalent ist bis heute ein verblüffendes, beständiges Rätsel. Es muß offen gesagt werden, daß unsere Kenntnis einfach unzureichend ist im Hinblick auf viele Notengefüge, die doch auf fast allen Seiten einer Handschrift erscheinen. Und tatsächlich ist dieser Zustand in allgemeiner und besonderer Weise im 13. Jahrhundert von dem bedeutenden Anonymus IV beschrieben worden. Er berichtet, wahrscheinlich um 1275: „*Ea que dicuntur cum proprietate et sine perfectione, erant primo confuse quoad notitiam, sed per modum equivocationis accipiebantur, quod quidem modo non est, quoniam in antiquis libris habebant puncta equivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia, sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem, et nimio tempore longo laborabant . . .*“. Allgemeiner fährt er fort: „*Sed materialem significationem parvam habebant, et dicebant: punctus ille superior concordat cum puncto inferiori et sufficiebat eis*“². Mit besonderem Hinweis auf *notae currentes, notae simplices, elmuarifa, ligatures* und *pausatio* schließt er: „*Et nota quod precedente figure diversimode juxta modos diversos in labore et quiete possunt intellegi, sic etiam uti, etc.*“³. Es sind nicht nur die Figuren vieldeutig, sondern die gesamte Notationsweise mit Rücksicht auf den *ordo* wird zweifelhaft: „*Et nota quod quandoque diversitas numeri ordinis punctorum, quandoque multiplex est, quandoque non, et quandoque per unicum modum ordinationis, quandoque non, sed per diversum*“⁴. Ein derartig umfassendes Bild von Vieldeutigkeit bezüglich aller Notationssymbole bildet eine außergewöhnliche Herausforderung für die moderne Forschung. Von dieser Behauptung ausgehend müssen wir nach der Lösung der Frage suchen. Denn die einmal voll und ganz akzeptierte Tatsache der Vieldeutigkeit wird sonderbarerweise die Grundlage für einen eventuellen Weg zur Lösung der Probleme bilden.

Gerade diese fundamentale Vieldeutigkeit der Notre-Dame-Notation wird meistens mißverstanden. Infolgedessen sind einige moderne Gelehrte verfrüht zu unvollständigen und erzwungenen Übertragungen gelangt. So findet Waite, in augenscheinlichem Widerspruch zu den Behauptungen von Anonymus IV, daß die Notation der Notre-Dame-Schule „*was never intended to represent anything but the repetition of a pattern, and the system of notation which was evolved is a highly rational, completely adequate, even perfect expression of these patterns*“⁵.

1 J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig 1913. W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900 bis 1600*, Leipzig 1962. O. Ursprung, *Die Ligaturen, ihr System und ihre methodische und didaktische Darstellung*, *Acta Musicologica* 11, 1939, S. 1.

Als eine Einführung in die theoretischen Termini: M. Appel, *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten*, Berlin 1935. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940.

² CS I, 344a.

³ CS I, 341b.

⁴ CS I, 336b.

⁵ W. G. Waite, *The Rhythm of Twelfth Century Polyphony*, New Haven 1954, S. 20.

Sicherlich findet sich vieles in den theoretischen Schriften, das in den Manuskriptquellen bestätigt wird, und die logische Untersuchung nach dem Grund und der Bedeutung der verschiedenen Kategorien konnte allmählich klargemacht werden. Überdies hat Apel Ludwigs immer noch schwungvolle, minuziöse Erklärung der Quellen popularisiert. Diese beispielhafte Entwicklung ist im ganzen gut, wenn man keine buchstäbliche und begrenzte Lesart der Theoretiker vor der Gegenwart künstlerischer Schöpfung selbst erzwingt. Waite hat sich mutig um Folgerichtigkeit bemüht, indem er das Labyrinth der Modalnotation interessierten Studenten eröffnete, die andererseits den Mut verlieren könnten vor dem hohen Grad an Spezialisierung, der für ein sinnvolles Verstehen gefordert wird. Waite hat in der Tradition der Historiker und ihrer Ideen gearbeitet. Seine Ableitung⁶ der modalen Vorbilder aus St. Augustins *De Musica Libri Sex* ist jedoch ziemlich tautologisch, da sie weitschweifig die elementaren, ja anfänglichen Konzeptionen abhandelt. Seine Annäherung ist zuweit entfernt von lebendiger Kunst, sie verliert ihre wesentliche Bedeutung im Kampf mit wertlosen Allgemeinheiten. Sogar die mittelalterliche Theorie seit der Zeit Odos⁷ kannte eine stärker empirische Auffassung, die auf der Untersuchung von Musik basierte. Und weit mehr wuchs diese Tendenz im Angesicht von und in starkem Kontrast zu der künstlerischen, wirklich anachronistischen Persönlichkeit des Boethius.

Wir richten uns nach Theoretikern wie Guido, Cotton und Garlandia. Ihre theoretischen Beiträge sind in der Praxis verwurzelt. Hier finden wir Autoritäten, die den reinen Zauber des veränderlichen, unkörperlichen Wesens der Musik erforschen. Sie beschreiben Musik mehr, als daß sie sie mit übertriebenen Schlußfolgerungen und zeitgemäßen Syllogismen umhüllen. Man betrachte nur, wie togeboren die Theorie der modalen Geschichte auf die Realität fällt. In dem Maße, in dem Michalitschke⁸ und Waite⁹ sie langsam aus ihrem anfänglichen, ursprünglichen 1. Modus-Status entwickeln, beginnt man sich über die Macht abstrakten historischen Denkens zu wundern. Wie kontrolliert es doch den Höhenflug von Leonins ideenreichem Genius! Glücklicherweise können wir die ganze Theorie fallen lassen, wenn wir die Rhythmen einiger früher *conductus*, deren Daten und Gegenstand schon lange von L. Delisle¹⁰ klargestellt wurden, untersuchen. Folgender Irrtum ist der Betrachtung wert: Man bemerkt einen Kontrast in der Gültigkeit zwischen Hypothesen, die auf einer übertriebenen Bezugnahme auf die theoretischen Quellen basieren und *prima facie*-Beweisen, die in den Hand-

⁶ J. Wolf war der erste, der eine Verbindung zwischen St. Augustins *De Musica* und den sechs Modi annahm: „Des heiligen Augustin sechs Bücher „de musica“ handeln über nichts anderes als über die Beziehung von Wort und Ton in der Metrik. Dieser alte Zusammenhang scheint dem Mittelalter nicht verlorengegangen zu sein und im 12. Jahrhundert wieder besondere Gewalt bekommen zu haben.“ Und dann folgt eine Beschreibung der sechs Modi (*Acta Musicologica* 3, 1931, S. 60. Vgl. meine Dissertation, Kapitel *Origins*).

⁷ H. Abert, *Die Musikausschau des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905. Abert nahm eine empirische Ästhetik an, die mit Aurelianus Reomensis (S. 17) begann. In seinem ausgezeichneten Kapitel V, S. 224 umreißt er die gesamte empirische Bewegung im mittelalterlichen musikalischen Gedankengut.

⁸ A. M. Michalitschke, *Die Theorie des Modus*, Regensburg 1923; ders., *Zur Frage der Longa in der Mensuraltheorie des 13. Jahrhunderts*, *ZfMw* VIII, 1925/26, S. 103; ders., *Studien zur Entstehung und Frühentwicklung der Mensuralnotation*, *ZfMw* XII, 1929/30, S. 257.

⁹ Waite, op. cit. S. 68–69.

¹⁰ L. Delisle in *Annuaire bulletin de la Société de l'Histoire de France*, Paris 1885; meine Dissertation, *The Achievements of the Notre Dame School*, University of Pennsylvania 1959, Kapitel *Conductus*. Schrade berichtet: „From a stylistic point of view, therefore, this special importance of *Ver pacis aperit* lies in the evidence that by 1179 modes other than the first flourished. The *conductus In Rama sonat* proves this to be true even for the time before 1170...“. *Political compositions of the 12th and 13th centuries*, *Annales Musicologiques* I, 1953, S. 39.

schriften erscheinen. Hier bäumt sich Musik gegen irrtümliche Abstraktion auf und antwortet nur mit den Mitteln ihrer Gegenwart. Und hier scheitert Waites „... elaborate system of modal notation . . . constructed according to a plan of beautiful simplicity and logic“¹¹ ganz sicher. Es ist jedoch nicht nützlich, nur den Irrtum einer Hypothese, die auf eingestandenem „meager considerations“ basiert, aufzuzeigen, falls wir nicht eine wichtige Lehre daraus ziehen. Man heißt willkommen, ja bewundert den Scharfsinn und den Glanz einer gut geformten Geschichte der Ideen, aber man muß dennoch zu der alten Weisheit zurückkehren, daß Philosophie und spezifisch Musikalisches sich nicht mischen wollen. Und wir meinen mit der Spezifizierung die Frage der Festsetzung eines Rhythmus aus der Notation, eine Aufgabe für Musiker wohl, nicht aber für Philosophen. „*Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quaerat; librum quoque Enchiridion, quem Reverentissimus Oddo Abbas Luculentissime composuit, perlegat, cuius exemplum in solis figuris sonorum dimisi, quia parvulis condescendi, Boethium in hoc non sequens, cuius liber non cantoribus, sed solis philosophis utilis est*“¹².

Andererseits kommt eine empirische Annäherung den Konturen der Musik am nächsten. Und das kann mit einem Minimum theoretischer Aneignung getan werden. Auch hier ist man frei, aber man sollte nur die eindeutigsten, klarsten, einfachsten Gewißheiten gebrauchen. Denn es gibt auch dort derlei Dinge, wie z. B. die Definition des *finis punctorum*, der *divisio modi*, der *divisio syllabarum* und auch der *suspiratio*¹³. Während man die ersten drei Begriffe einfach erklärt und festsetzt, bleibt der letzte, in der Übertragung von gleicher Wichtigkeit wie die drei ersten, trügerisch. Leider ist die *suspiratio* innerhalb der modernen Übertragung das am wenigsten verstandene Zeichen. Durch das Versagen bei der Erkenntnis der *suspiratio* wurde Schrade prompt zu folgender irrigen Behauptung veranlaßt: „*In view of the few examples Husmann published we must assume that at times (as f. i. in Ver pacis aperit) he eliminates the rests completely. This is certainly not in keeping with the nature of the ordo*“¹⁴. Waite erwähnt das Zeichen nicht — zu seinem eigenen Glück — denn es würde alles umstürzen und eine Überprüfung seiner Theorie fordern¹⁵. Apel bringt das *suspirium* im Text der letzten Auflage

¹¹ Waites, op. cit. S. 59.

¹² GS II, 50, *Epistola de ignoto cantu*, geschrieben von Guido. Es gibt noch kraftvollere Passagen.

¹³ Garlandia erklärt die Termini in dieser Anordnung, CS I, 182b.

¹⁴ Schrade, op. cit. S. 35.

¹⁵ Anonymus IV (CS I, 350b) gibt uns einen angemessenen Bericht vom *suspirium* im Gegensatz zu Garlandias kürzerem Hinweis. Er zeigt uns seinen Gebrauch, indem er ein praktisches Beispiel gibt: „*Est et alia pausatio que videtur esse pausatio et non est; et vocatur suspirium; nullum vero tempus habet de se, sed capit suum tempus ex diminutione alicujus soni ante immediate. Quod quidem quandoque fit, quando cantores canunt, sive fuerit ibi tractus in libris, sive non. Cum tractu patet in triplo magno de Posui adiutorium, in prima clausula, sive in primo puncto et pluribus aliis locis etc. . . .*“. Tatsächlich erwähnt der anonyme Traktat, der aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt (zuerst gedruckt von de la Fage, *Essais de Diph-téographie Musicale*, Paris 1864 und neugedruckt von Handschin in *Aus der alten Musiktheorie*, Acta Musicologica XIV, 1942, S. 1 f.), die Studenten: „*Nota igitur pausiones et respiraciones, quoniam aliam vim habent in organo pausiones et respiraciones. Pausiones autem dicimus moras illas que vel cum cantu vel in diapason ab organizatore fiunt causa requiescendi aut organum interciclendi.*“ Waite befaßt sich mit der regulierenden Kraft der Pause und bildet für sie einen ausgezeichneten (und großartigen) Ursprung in der metrischen Theorie des Hl. Augustin (*Libri Sex*). Er hebt mit Recht die ordnende Kraft der Pause innerhalb des *ordo* hervor, indem er Anonymus IV und dessen Autorität benutzt. Aber gerade dieser Theoretiker enthüllte die Bedeutung der *suspiratio*. Waite benutzt in seinen Übertragungen jedoch das gebräuchliche *suspirium*-Symbol, das er mit exemplarischer Besonnenheit anwendet. Soweit es den Silbenstrich betrifft, sollte hervorgehoben werden, daß eine neue Silbe gelegentlich in verschiedenen Stimmen eher sukzessiv als simultan erreicht werden kann. Für Organa vgl.: „*Christus manens*“ bei „*nos ad dex-tram*“, F f. 21r D I, II.

seines Buches *Die Notation der Polyphonen Musik*. Nachdem er die wohlbekannte Definition von Anonymus IV zitiert hat, bestätigt er, daß eine genaue Festsetzung der musikalischen Bedeutung dieses Zeichens äußerst schwierig ist. In der Übertragung eines praktischen Beispiels legt er die Vieldeutigkeit der vertikalen Linien dar¹⁶.

Die Unterscheidung von *suspirium* und *divisio modi* ist von äußerster Wichtigkeit in einer sauberen Übertragung, da ja der *ordo* selbst ausschließlich von der *divisio modi* bestimmt wird. Folglich ist unserer Liste noch eine andere Art aufzeichneter Unberechenbarkeit hinzugefügt.

Wir haben die empirische Annäherung, die vom Vergleich der Handschriften untereinander abhängt, erwähnt. Von Ludwig, Anglès, Husmann und Bukofzer entwickelt, hat sich diese Methode als sehr fesselnd erwiesen. Es gibt verschiedene, sehr fruchtbare Arten des Vergleichs. Husmann hat, einem Fingerzeig von Spanke folgend, mehrere Kontrafakta mittelalterlicher Gesänge Seite an Seite mit modalen Melodien gesetzt und auf diese Weise seine ausgedehnte Theorie der modalen Rhythmen entwickelt. Weiterhin hat sein Vergleich melodischer Identitäten innerhalb der melismatischen und syllabischen Abschnitte des Conductus verschiedene Probleme auf diesem Gebiet geklärt. Die Entdeckung dieser Methode wurde unabhängig davon von Bukofzer geteilt, der die ganze Sache einen Schritt weiter vorwärts brachte. Mit einem Hinweis auf die Vieldeutigkeit der Notation und einer besonders freien rhythmischen Variation faßte Bukofzer die empirische Methode folgendermaßen kurz zusammen: „*These questions can be answered only after the huge literature of the conductus, monophonic as well as polyphonic has been studied purely from the musical side*“¹⁷.

Ein dritter Weg ist der Vergleich von mensuralen mit modalen Quellen. Begonnen von Anglès mit Berücksichtigung der Conductus in Las Huelgas¹⁸, wurde er von Husmann in seiner Dissertation¹⁹ weiter verfolgt und bildete so die Basis für dessen Übertragung der drei- und vierstimmigen Organa²⁰. Aber selbst im Vergleich zwischen mensuralen und modalen Quellen können sich Fallen auftun²¹. Man muß sorgfältig die Datierung der Handschrift und die Geschichte der Tradition, in der sie niedergeschrieben wurde, betrachten. Vergleicht man z. B. die Handschriften Las Huelgas und Madrid miteinander, so ist eine gewisse Beständigkeit in der notierten Folgerichtigkeit (bestimmt durch gleiche Tradition und Nähe) gesichert. „*In a country like Spain where a modal tradition continued well after 1250, this danger, potential aberration in the modal—mensural correlation is reduced particularly since the Madrid MS transmitted the Notre Dame tradition at a liturgical center of immense prestige*“ (Toledo)²².

III oder „*Benedicta Virgo dei*“ („ca)-pit“, F f. 30v B I, II. Für Conductus: „*Ortus summi peracto gaudio*“ bei(„cri)-sti“, F f. 218 B I, II oder die Clausula „*Flos filius e [ius]*“, F f. 11r C. I, II bei „fi-li-us“.

16 S. 251: „Vielleicht handelt es sich überhaupt nicht um *pausationes* sondern um *suspiria*“.

17 Bukofzer, *Interrelations Between Conductus and Clausula*, *Annales Musicologiques* I, 1953, S. 101.

18 *El Codex Musical de las Huelgas*, Barcelona 1931.

19 H. Husmann, *Die dreistimmigen Organa der Notre-Dame-Schule*, Leipzig 1935.

20 H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa*, *Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig 1940.

1. Auflage.

21 Meine Dissertation, S. 298—300.

22 F. Ludwig, *Über den Entstehungsort der großen Notre-Dame-Handschriften*, *Festschrift für Guido Adler*, Wien-Leipzig 1930, S. 45 f.

Je genauer unsere musikalische Information ist, je exakter unser Vergleich und unsere Kenntnis der theoretischen Quellen, um so weniger wahrscheinlich werden Fehler sein. Oft, wenn man sich über einige Besonderheiten im klaren ist, lösen sich die übrigen Probleme folgerichtig. Der Verfasser glaubt, daß man insbesondere mit dem Sprung von der Manuskriptanalyse zum theoretischen Zitat vorsichtig sein muß. Allzubereit mag man die theoretischen Quellen als ein Mittel zur Unterstützung von Handschriftenanalysen deuten, nur um am Ende zu sehen, daß unkritische Applikationen allgemeiner theoretischer Äußerungen sehr wenig mit einer so verfeinerten Kunst wie der Musik²³ zu tun haben. In dieser Hinsicht muß man die Begabungen und Anschauungen der verschiedenen Theoretiker richtig einschätzen. Betrachten wir die Gelehrsamkeit und auch die musikalische Erfahrung eines Johannes Garlandia²⁴: er war sowohl Komponist als auch Theoretiker und lebte in einer Zeit, in der die Modalnotation die Grenzen ihrer Wirksamkeit erreicht hatte. Seine Notation ist schwebend und im Übergang begriffen zwischen älteren Vorstellungen *cum proprietate et perfectione* und neueren *sine proprietate et perfectione*²⁵. Wenn wir theoretischem Schrifttum Glauben schenken, ist es weit besser, den praktisch-intelligenten Musiker und mit ihm den praktischen Traktat auszuwählen (also den Vatikanischen Organum-Traktat Ottob. lat. 3025), als detaillierte Definitionen von Quellen zu erwarten, die weit entfernt sind von Zeit und Autorität. In keinem Falle können wir jedoch auf Manuskriptzeugnisse verzichten. Es ist verhängnisvoll, die Bedeutung des Kodex Montpellier für die Notation der in modalen Quellen überlieferten Kompositionen zu leugnen²⁶. Während der Vorbereitung für eine derart maßgebliche Anthologie hatten die Kompilatoren zweifellos die besten vorhandenen Handschriften zur Verfügung. Es gibt keinen zwingenden Grund, die Quellen in Frage zu stellen, die von den Schreibern für die Anfertigung des Kodex Montpellier benutzt wurden.

Wir haben die Vieldeutigkeit der Notre-Dame-Notation hervorgehoben und auf die Methoden hingewiesen, diesen weiten Wald von ungewissen, zweifelhaften und unbestimmten Symbolen zu durchdringen. Einige dieser Notationszeichen liegen, wie die *ligaturae*, die *notae currentes* und die *Maximae* im folgenden Teil zur Betrachtung vor.

II

Für unseren Vergleich zwischen Modal- und Mensuralnotation haben wir zwei Organa gewählt, von denen bekannt ist, daß sie von Perotin geschrieben wurden: das „*Alleluja Posui*“ und das „*Alleluja Nativitas*“. Diese Stücke waren wahrscheinlich dem *organizator* des 13. Jahrhunderts in ihrer Notation wohlbekannte Kompositionsmodelle. Ihr Einfluß kann kaum unterschätzt werden, insbesondere, wenn man einerseits die Anzahl von Organa-Versionen, *Clausulae* und abgeleiteten Motetten, bearbeitet nach dem „*Alleluja Nativitas*“, und andererseits die detail-

²³ Vgl.: J. W. A. Vollaerts, *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden 1960, S. 163.

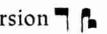
²⁴ W. G. Waite, *Johannes de Garlandia. Poet and Musician*, *Speculum* 35, 1960, S. 179–195.

²⁵ CS I, 100b und 178b.

²⁶ W. G. Waite, *The Rhythm . . .*, S. 68: „*He [Husmann] arrives at this conclusion mostly from the evidence of the very late Montpellier manuscript, which employs only mensural signs.*“ Das Montpellier-Manuskript ist die beste maßgebliche Anthologie der Musik des 13. Jahrhunderts. Der Faszikel, der die hier behandelten Organa enthält, wurde wahrscheinlich um 1280 geschrieben. Vgl. Y. Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siecle*, IV, Paris 1939, S. 30.

lierte Kenntnis des „*Alleluja Posui*“, dargelegt von Anonymus IV²⁷, in Betracht zieht. In Bezug auf das letztgenannte Stück ist hervorzuheben, daß der englische Anonymus aus ihm sogar eine Art von Instruktionsstück macht, ein besonderes Stückchen Pädagogik, das er in Paris während seiner Studienzeit gelernt haben muß. Unsere Auswahl des „*Alleluja Posui*“ als *fons et origo* unserer Erklärungen scheint angemessen bestätigt durch historische Priorität.

Notae currentes

Die Anzahl der aufgezeichneten Symbole, die die *notae currentes* umfassen, ist in beiden Organabeispielen beträchtlich. Weiterhin kann man alle verschiedenen Arten der Verwendung dieser Form auch in ihnen finden. Bei Betrachtung der angefügten Tabelle I kann man zunächst in Beispiel 1 die mensurale Version , ihre moderne Wiedergabe:  und ihre Stellung im Manuskript Mo 17^v, B, II finden. (Der Buchstabe steht für die zweite Accolade, die römische Ziffer für Duplum, I für Tenor, III für Triplum.) Die modale Version des Symbols erscheint gleich rechts davon  gefolgt von einem modernen Äquivalent  und dem Platz im Manuskript F 37^r, A, II (nächster *ordo* nach „*ta*“). Dieses besondere Beispiel von *notae currentes* kann in allen Notre-Dame-Handschriften gefunden werden. Waite bemerkt geschickt: „*The conjunctura ternaria in particular is used as frequently as the ligature  to indicate three descending notes, and it is to be transcribed in the same manner that a ligature would be in the same context*“²⁸.

Aber schon zeigt sich das Problem der Vieldeutigkeit, wenn wir auf Beispiel 2 schauen. Hier liegt eine besondere Anwendung der *conjunctura* in der Notation des Tenors vor, die Waites Erklärung logisch einschließt. Beispiel 3 illustriert eine *conjunctura* als Ersatz für eine Ligatur, diesmal eine plicierte Ligatur (Fassung Mo). Ein Beispiel für eine *conjunctura*, die anstelle einer normalen Ligatur steht, erhält der Leser in Mo 10^v, A, II hinter „*ya*“ — F 16^r, C, II. Eine *conjunctura* statt einer *ligatura ternaria* im 2. Modus   =  Mo 9^r, B, II =   F 31^r, C, II ist wesentlich auffallender.

Eine zweite Art von *conjunctura*, in der die *notae currentes*:  eine Ausweitung der Plicavorstellung darstellen — sie sind abgezogen vom Gesamtwert der Note, an die sie angehängt sind — wird uns durch Garlandias Erklärung erläutert: „*Item notandum est quod ubicumque invenitur brevium multitudo, id est semibrevium, semper participat cum precedente, quia precedens cum eis non reputatur in valore, nisi pro una tali, sicut et precedens*“²⁹:    (CS I, 103b).

Beispiel 4 erklärt die Regel, die man auch in Mo 17^r, A, I — F 36^v, A, I — Mo 19^r, B, III — F 31^r, D, III — Mo 10^v, B, II — F 31^v, C, II — W₂ 16^v, B, II gleich hinter der Silbe „*vir*“ wahrnehmen kann. Beispiel 5 erläutert eine der Wirksamkeiten des

²⁷ Er erwähnt das Werk viermal, zweimal mit exaktem Hinweis auf Notationssymbole, CS I, 342a, 354b (Notation), 350b und 361a (*notatio suspirii*). Vgl. oben, Anm. 15.

²⁸ W. G. Waite, *The Rhythm . . .*, S. 86.

²⁹ CS I, 103b.

extensio modi, zu dem Garlandias Beispiel ein theoretisches Zeugnis liefert³⁰. Die einfache Tatsache ist die, daß modale Manuskripte entweder unter dem Einfluß mensuraler Vorstellung oder späterer Entwicklung *notae currentes* gebrauchten, ohne irgendeine plicierte Verwandtschaft zu vorausgegangener *nota simplex* oder Ligaturen anzustreben. Beispiel 5 zeigt drei absteigende *notae currentes*, die außerhalb der plicierten *longa perfecta* gebraucht werden. Auch ist die Funktion des *extensio modi* kein alleinstehendes Beispiel.

Beispiel 6 zeigt, wie die ersetzende, plicierte und *extensio*-Funktion der *conjunctura* innerhalb zweier Mensuren einer finalen Copula erscheinen kann.

Weitere individuelle Beispiele der Anwendung des *extensio modi* in Bezug auf die Stellung der *notae currentes* sind häufig in diesen beiden Organa anzutreffen. Tatsächlich kann man innerhalb der Vielzahl von Beispielen dieser Art verschiedene Kombinationen unterscheiden. Die Beispiele 7–9 mögen als Erläuterungen dazu angeführt werden. Beispiel 7 zeigt die Ausführung der *currentes*, ohne daß sie diesmal vom Wert der ursprünglichen *nota simplex* abgezogen werden. Es gibt noch 9 andere Beispiele in den beiden untersuchten Organa. Die genaue Ausführung der modalen *notae currentes* wäre hier am besten  insoweit, als diese Lösung modale Folgerichtigkeit erhält. Dennoch hat diese Tatsache keinerlei Beziehung zur Gleichsetzung der  mit zwei perfekten Longae. Beispiel 8 tritt ebenfalls häufig auf, wieder in 9 weiteren Darstellungen. Hier besitzt man die Freiheit, die *notae currentes* als  zu interpretieren, da diese Wahl modale Konsequenz aufrechterhält und genau mit der Mensuralnotation übereinstimmt. Die zwei *binariae* folgen in Mo auf  und unterstützen so die Annahme des 2. Modus mit Sicherheit. Beispiel 9 zeigt eine *ternaria* und *conjunctura* im 3. Modus, eine in diesen Organa weniger häufig auftretende Figur.

Anonymus IV erwähnt die plicierte Version der *conjunctura* sehr detailliert und erläutert auf diese Weise die Vorstellung von 3 und 4 Semibreven³¹. Meinem besten Wissen nach erwähnt er nicht die *extensio modi* per se für die Behandlung von *conjunctura* zusammen mit *notae simplices* und *ligatures*. Nichtsdestoweniger ist es Garlandia, der uns wieder hilft: „*Secunda vero talis est: si multitudo brevium fuerit in aliquo loco, semper debemus facere quod equipolleant longis.*“ Weiterhin äußert er sich sehr deutlich zu den Notenwerten, wie sie sich der finalen Brevis nähern: „*Tertia vero talis est: si multitudo brevium fuerit in aliquo loco, quando brevis plus appropinquat fini, tanto debet longior proferri*“³². Diese beiden Regeln helfen uns, die Gleichsetzung  =  zu verstehen und assistieren uns bei der Interpretation der *notae currentes*, wenn diese in langen Ketten erscheinen. In jedem Fall bestätigt das erste Zitat zusammen mit Garlandias

³⁰ Die dritte Figur aus Garlandias Beispiel zeigt gesondert stehende . Diese Figur tritt häufig genug isoliert in den syllabischen Abschnitten des Notre-Dame-Conductus auf. Auch Anonymus II zeigt die *currentes* unabhängig vom begleitenden Symbol. z. B. CS I, 309b, 313, 314, 315, 318. Vgl. meinen Aufsatz *Eine modale Fassung des Pater Noster*, in Vorbereitung.

³¹ CS I, 337a–338b.

³² CS I, 176a.

oben zitiertem (S. 360) Beispiele die unabhängige Existenz der *currentes*, eine Tatsache, die bei der Übertragung von komplexen Melismen, Copulae und *cum littera*-Notation enorm behilflich ist.

Maximae

Beispiel 10 zeigt eine Anfangsformel, die häufig in den Notre-Dame-Organa und im Vatikanischen Organumtraktat (Ottob. lat. 3025) auftritt. Die Maxima im Manuskript Florenz entspricht der Gesamtlänge von drei Noten in Mo 16^v, A, I. Das kann in Beispiel 11 in allen drei Stimmen gefunden werden, und in Beispiel 12 bemerkt man *F* näher an *Mo* als *W* und *W*₂. Beispiel 13 erläutert die Behandlung der modalen plicierten Longa in *F*. Die Beispiele zeugen für die Tatsache, daß man eine Art von erweiterten Notenköpfen, besonders häufig in den syllabischen Teilen der Conductus in *F* vorhanden, frei behandeln soll, anstatt eine Maxima oder Longa perfecta gleichzusetzen. Das gestattet eine gewisse mensuralmodale Doppeldeutigkeit in *F*, die uns wieder hilft, komplexe Figurengruppen, wie z. B. bei den Worten „re-, *legentur ab*“ in *F*, f. 202^v aufzulösen („*Relegentur ab area*“). Keinesfalls darf man erwarten, eine Maxima zu finden, die in *F* wie eine Longa imperfecta behandelt wird, ein charakteristisches Merkmal, das sie von einer *nota simplex* unterscheidet³³. Man kann hinzufügen, daß die *tangendo disjunctum* (z. B.  über „lu-tum“ im selben Conductus) auch niemals einen Gesamtwert weniger haben wird als eine Perfektion.

Erscheint die Maxima innerhalb einer *binaria* in *sine littera*-Notation, also , ist sie nicht gleich der Brevis der normalen *binaria*, folgt aber der Vorstellung, daß eine Maxima niemals einer Note, die kleiner ist als eine Longa perfecta, gleichzusetzen ist³⁴. Die einzige Ausnahme ist in der *cum littera*-Notation zu finden, in der  gleich  ist³⁵.

Ligaturae

Beispiel 14 stellt die Vieldeutigkeit dar, die bei der Copula zu erwarten ist. Während diese Figur konform geht mit Francos Definition der gebundenen Copula, geben weder ihre Darstellung (CS I, 133 f.), noch die Modalnotation isoliert betrachtet eine genaue Erklärung für die Übertragung dieser Figur. Beispiel 14 erinnert uns an die Tenor-Notation, übertragen auf das Triplum. Beim Studium dieser Vergleiche wird augenscheinlich, daß man eine Fertigkeit im Entwickeln von erkennbaren Alternativen haben muß. Und es sind gerade diese einmal akzeptierten Alternativen, die eigensinnig von denen etikettiert worden sind, die das modale System als ein „*completely adequate, an even perfect expression of patterns*“³⁶ ansehen.

Beispiel 15 erklärt das Prinzip des *fractio modorum* mit Rücksicht auf die *quaternaria*. Man kann diese Figur natürlich in *extensio modi* interpretieren (Bei-

³³ Vgl. meine Diss., S. 300 f.

³⁴ Z. B. *F* 202^v, B, II über „*fidelis*“.

³⁵ Vgl. H. Husmann, *Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes*, AfMw IX, 1952, S. 3. Die *Discantus Positio Vulgaris* erklärt: „*Quocumque due note ligantur in discantu, prima est brevis, secunda longa, nisi prima grossior sit secunda, ut hic:* “ (CS I, 946).

³⁶ W. G. Waite, *The Rhythm . . .*, S. 20.

spiel 16). In Beispiel 17 finden wir eine interessante unregelmäßige Ligatur, die mit nur einem modalen Exemplar schwerlich genau zu bestimmen wäre. Hier sieht man die Kombination der normalen modalen *ternaria* (1. Modus) mit einer *fractio modorum*-Interpretation der *binaria*; daraus entsteht die ungewöhnliche *quinaria*. Beispiel 18 führt uns zur Silbe „*ex semine*“ zurück, die diesmal in fünfzehn verschiedenen Versionen erscheint und sowohl die *ligatura quarternaria*, als auch die stellvertretende *conjunctura* umgibt. Das gewährt eine vergleichende Einsicht in die Notation drei verschiedener Kompositionsgattungen. Was jedoch vielleicht weit wichtiger ist: die Beispiele widerlegen die Theorie, daß jede Kompositionsgattung ihre eigene Art modaler Notation entwickelte³⁷. Tatsache ist, daß die immer bewegliche Modalnotation ein beständiges Merkmal aller Gattungen bleibt, das alle Forscher mit einem unaufhörlichen neuen Studiengebiet so gut wie mit einem intellektuellen (niemals persönlichen) „Niemandland“ versorgt.

III

Dieser Teil gründet auf einer Studie von W f. 185^v–191^v, dem bereits erwähnten Vatikanischen Traktat, auf den Aussagen von Garlandia und Anonymus IV und auf den Notre-Dame-Manuskripten.

Es scheint, als wußte Anonymus IV vom Inhalt unseres Abschnitts II. Sein 2. Kapitel führt den Leser in die Formen der Ligaturen, *notae simplices* und *notae currentes* ein. Er stellt dar, wie sie geschrieben und verbunden werden, wie gute Schreiber sie zeichnen, etc. Eine so elementare Theorie veranlaßt den Leser zu dem Gedanken, der Autor übertrüge Lektionsnoten. Aber, und dies ist ein wichtiges aber, er enthüllt da Wesentliches, wo man es am wenigsten erwartet. Er erwähnt, daß alle oben beschriebenen Figuren auf verschiedene Weise verstanden werden können: „*Et nota quod precedentes figure diversimode juxta modos diversos in labore et quiete possunt intellegi, sic etiam uti, etc.*“³⁸.

Theoretischer Kommentar

Dennoch hält man Ausschau nach einem ordnenden Prinzip hinter all dieser Vielfalt. Wie konnte wirklich eine Notation mit einer so konsequenten Mannigfaltigkeit entstehen? Dies wäre, wenn bewußt geplant, sehr schwierig gewesen, vielleicht noch schwieriger, als ein klargeschnittenes System zustandezubringen. Demgemäß kann man durch indirekten Beweis voraussetzen, daß die Notation das Resultat eines anderen Kompositionsprinzips war, eines Prinzips, das keinen feststehenden Ausdruck von Notenwerten zum Ziel hatte. Wie war nun dieses Kompositionssystem beschaffen, das den Komponisten so gefangen nahm, daß er seine Notationssymbole darüber vernachlässigte? Gibt es irgendwelche theoretischen Hinweise, die Kompositionsprinzipien oder Strukturen anordneten? Wahr-

³⁷ *ibid.* S. 123: „*However there exist in organum duplum certain clichés of notation for such passages that appear less often in discantus writing . . . One of the most frequent irregularities is the use of a single, large ligature in place of two ligatures. By far the most common is the quinaria used as a substitute for a ternaria and binaria of the first mode.*“ Der Autor widerspricht sich nun und trägt so dazu bei, seine eigene Theorie in die Luft zu sprengen: „*Since this practise is also frequently encountered in discantus writing, it requires no special discussion here.*“-

³⁸ CS I, 341b.

scheinlich sind die zuverlässigsten und klarsten Zitate, die der Verfasser zusammenbringen konnte, diese drei:

1. Ganz am Anfang seines Traktats macht Anonymus IV eine schwungvolle Bemerkung, die, wie alle allgemeinen Äußerungen, sofort weder in ihrer Gesamtheit noch in allen ihren Einzelheiten verstanden werden kann: „*Cognita modulatione melorum, secundam viam octo troporum, . . . nunc habendum est de mensuris eorundem, secundum longitudinem et brevitatem, prout antiqui tractaverunt, ut Magister Leo et alii plurimi plenius juxta ordines et colores eorundem ordinarunt, sic procedendo*“ (CS I, 327a–b). Wichtig ist hier, daß die *colores* mit den *ordines* als die beiden Grundelemente zusammengestellt werden. Sie ordnen die Notationserklärungen im darauffolgenden Traktat.

2. „*Sed nota quod puncta talia supra dicta, secundum bonos organistas debent reperiri in aliqua specie delectationis et coloris sive pulchritudinis istius artis*“ (CS I, 361a). Hier wird die Kompositionsmethode in Übereinstimmung mit „*delectationis, et coloris sive pulchritudinis*“ aufgestellt.

3. Den wahrscheinlich zuverlässigsten Einblick in eine aktuelle Kompositionstechnik findet man in einer Feststellung von Garlandia, die teilweise von Apel mißverstanden wurde³⁹: „*Sed duo puncti sumuntur hic pro uno, et aliquando unus eorum ponitur in discordantiam, propter colorem musice. Et hic primus sive secundus, et hoc bene permittitur ab auctoribus primis et licentiatur. Hoc autem invenitur in organo in pluribus locis et precipue in motetis*“ (CS I, 107a).

Allem Anschein nach erhielten die *colores*, allen Lesern der *De Musica Mensurabilis Positio*⁴⁰ wohlbekannt, einen hohen Grad an Autorität innerhalb der musikalischen Komposition zugesprochen⁴¹. Garlandias theoretische Konzeption der *colores*, in vieler Hinsicht begrüßenswert wegen ihrer Klarheit und Knappheit, sollte systematisch unter Berücksichtigung der Handschriftenquellen erklärt werden. Die Weitläufigkeit des Komponierens mittels der *colores* sollte sorgfältig bestimmt werden⁴². Eine derartige Studie liegt offensichtlich außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Dennoch geziemt es uns, hier einige Arbeitsprinzipien aufzustellen, indem wir versuchen, schließlich die hochbedeutsame Rolle der *colores* innerhalb der Komposition und Notation der Notre-Dame-Epoche zu umreißen.

Was bedeutet der Terminus *color*? Für Garlandia ist es eine weiträumige Vorstellung mit einem ansehnlichen historischen Hintergrund. Da *colores* lose mit

³⁹ W. Apel, op. cit. S. 244: „... *propter colorem musice*“ — bedeutet „wegen der musikalischen *color*.“ *Color* ist ein terminus technicus in Garlandias Texten und bedeutet nicht Farbe im Sinne von Orchestertimbre, sondern melodisches Fragment, seine Repetition, Sequenz, Variation und seinen Austausch. Vgl. unten, S. 365 ff.

⁴⁰ Für eine Diskussion der Termini vgl. G. Adler, *Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit*, VfMw 2, 1886, S. 73–293; meine Diss., S. 179 f., 189 f., 227 f. Garlandia diskutiert die *colores* CS I, 115b–116a.

⁴¹ Helmut Schmidt erfaßte diese Vorstellung ganz klar. Vgl. *Die drei- und vierstimmigen Organa*, Kassel 1933, S. 18 f. und 54 f.

⁴² Bukofzer hoffte, daß genau dies von der zukünftigen Musikwissenschaft übernommen würde. Er gibt folgenden Kommentar im Hinblick auf zwei *Conductus*: „*A deserto*“ (W₁ f. 143) und „*Veri vitis*“ (W₁ f. 135): „It will require much more careful study to determine if and in what way this free rhythmic variation is related to other technical devices in 13th century music, how widely it was used, and what it implies as to the use of pre-existing melodic formulas. These questions can be answered only after the huge literature of the *conductus*, monophonic as well as polyphonic, has been studied surely from the musical side. Such close stylistic study of the music is, alas, music of the future.“ Op. cit. S. 101.

Melodiewiederholungen und Variationen verbunden sind, mag es gut erscheinen, kurz andere Musikrepertoires, die Melodietypen benutzten, zu erwähnen. Der Verfasser glaubt darin eine Hilfe für uns zu sehen, um eine ausgewogene Sicht des Gesamtproblems der Notre-Dame-Komposition zu erhalten.

Historische Perspektive der Melodietypen

In seiner Analyse des jüdischen Gesanges entdeckte Idelsohn⁴³ eine Anzahl von Motiven, die allgemein einem Modus angehörten: „*The motives have different functions. They are beginning and concluding motives, and motives of conjunctive and disjunctive character. The composer operates with the material of these traditional folk motives within a certain mode . . . His composition is nothing but his arrangement and combination of this limited number of motives. His freedom of creation consists further in embellishments and in modulations from one mode to the other*“⁴⁴. Natürlich bringt dieser Abschnitt sofort das ostindische melodische Gegenstück ins Gedächtnis, die *ragas* und *gamakas* (Verzierungen, Ornamente, verschiedenartige Aufführungspraxis). Auf analogem Wege kann man die Idee und Funktion der *nomoi* im antiken Griechenland (z. B. die mesoiden und hypatoiden Melodien), die *hirmoi*⁴⁵ des byzantinischen Millenniums, die *maqams*⁴⁶ Arabiens, die Melodien der serbischen Oktoechos⁴⁷, die Bearbeitung von früher in gregorianischen Traktaten und Gradualien existierenden Melodien, das Allgemein-vorkommen von Melodietypen innerhalb der Volksmusik (englisch z. B.) und die *risqolé* des syrischen Gesanges⁴⁸ untereinander vergleichen. „*Bestimmte Melodietypen traten bei der Fülle von Sequenzen nun verbindend auf und wurden sogar mit eigenen Namen bezeichnet*“⁴⁹.

Im Gegensatz zu dem oben angeführten Repertoire der Gesangs- und Volksmusik findet man keine wissenschaftlich erschöpfende Studie über die verschiedenen melodischen und rhythmischen Konfigurationen innerhalb der Notre-Dame-Handschriften. Adlers exemplarischer Artikel *Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit*⁵⁰ bildet einen ausgezeichneten Kommentar zu Garlandias Text in Bezug auf die *colores* (unter anderen späteren historischen Gesichtspunkten betrachtet), gibt aber notgedrungen keine Prüfung der Manuskripte. Handschins wertvoller Beitrag *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter*⁵¹, H. Schmidts *Zur Melodiebildung Leonins und Perotins*⁵² und sein Buch *Die drei- und vierstimmigen Organa*⁵³, sowohl als auch M. Schneiders Analyse des „Vide-

⁴³ A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development*, 1929.

⁴⁴ Wie zitiert von G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, S. 10.

⁴⁵ E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1949, S. 269 f., 275, für Tabellen der *Hirmi* S. 320.

⁴⁶ A. Z. Idelsohn, *Die Maqamen der arabischen Musik*, SIMG XV, 1913/14, S. 1–63.

⁴⁷ E. Wellesz, *Die Struktur des serbischen Oktoechos*, ZfMw II, 1919/20, S. 141–142.

⁴⁸ Dom Jules Cécilien Jeannin, Dom Julien Puyade und Anselme Chibas-Lasalle, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes*, Bd. I 1924, Bd. II 1928.

⁴⁹ K. G. Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Düsseldorf 1949, S. 35. Er gibt Namen der Typen an: „So wurde die Melodie *Eja turma*, *Concordia*, *Occidentana*, *Cithara* u. v. a. die Weise für hunderte von Sequenzentexten.“ Vgl. Anm. 40 und H. Husmann, *Sequenz und Prosa*, *Annales Musicologiques* II, 1954, S. 79, 88–90. Das interessante Problem der Kontrafakta und Melodietypen ist bisher noch nicht erschöpfend behandelt worden. N. de Goede, *Utrechter Sequenzen*. KmJb 1958, S. 31.

⁵⁰ VfMw II, 1886, S. 271 f.

⁵¹ ZfMw X, 1927/28, S. 513.

⁵² ZfMw XIV, 1931/32, S. 129.

⁵³ Kassel 1933.

ruht“⁵⁴ zeigen alle ein entschiedenes Interesse und Verständnis für die melodische Konstruktion. Aber es wurde keine gründliche vergleichende Studie über die Melodien der Notre-Dame-Musik gemacht.

Colores in den Sanctus- und Agnus-Tropen (W₁ Fas. 10) und die melodischen Formeln im Vatikanischen Traktat Ottob. lat. 3025.

W₁ f. 186–191⁵⁵ und der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat 3025⁵⁶) treiben unsere Erforschung der Melodietypen der Notre-Dame-Epoche an, einfach weil beide Quellen dicht neben dem modalen Repertoire liegen. Sie zeigen eine auffallende Affinität zu Melodievorbildern.

Die Sanctus- und Agnus-Kompositionen (W f. 186^v–191^v) erläutern durch Beispiele (1–6, Tabelle II) in ganz außergewöhnlicher Weise die von Garlandia bestimmten verschiedenen *colores* (natürlich nicht einschließlich des Stimmtausches). Während diese Werke fast immer englischen Ursprungs zu sein scheinen⁵⁷, sind sie in einer der Handschriften, die Notre-Dame-Musik enthalten, überliefert und bezeichnen entweder eine zeitgenössische musikalische Entwicklung oder eine der Notre-Dame-Periode vorangegangene⁵⁸.

Das Vatikanische Manuskript zeigt ebenfalls eine Verwandtschaft mit den Werken der Notre-Dame-Schule: „Die Abweichungen von den Notre-Dame-Handschriften sind verhältnismäßig gering, so daß von der Seite der Choraltradition die Organa-Stücke des Vatikanischen Traktates in die Nähe der Notre-Dame-Handschriften zu gehören scheinen . . . Mehrstimmig bearbeitet werden die gleichen Cantus-Abschnitte wie in Notre-Dame-Handschriften“⁵⁹.

Die Sanctus- und Agnus-Kompositionen schließen die Verbindung von *colores* ein, aber im Gegensatz dazu sind die Formeln des Vatikanischen Traktats eng an einen Cantus gebunden. Die Ergänzung des Melodietypenprinzips, in dem mit harmonischen und rhythmischen Verwandtschaften, gefordert in der 2-stimmigen Polyphonie, komponiert wird, ist eine historische Errungenschaft. Das Vatikanische Manuskript ist in der Tat ein Textbuch mit Beispielen, die melodische mit harmonischen Fortschreitungen verbinden. Weiterhin enthält es im Anhang ein Organum, das die in den Regeln und ihren Beispielen gefundenen Techniken erläutert. Übertrüge man das in der Vatikanischen Handschrift enthaltene Organum in der Weise, daß man gregorianische Notation als modale Ligaturen, *conjuncturae* und *notae simplices* — und es gibt keinen Grund, der dagegen spricht⁶⁰ — läse, dann fände

54 M. Schneider, *Zur Satztechnik der Notre-Dame-Schule*, ZfMw XIV, 1931/32, S. 398.

55 F. Ludwig, *Repertorium*, S. 41–42.

56 *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, Tavola 99. Diskussion in Bd. II, S. 15c. R. v. Ficker, *Der Organum-Traktat der Vatikanischen Bibliothek* (Ottob. 3025), KmJb 27, 1932, S. 65. Ficker erfaßt die Bedeutung der im Manuskript erhaltenen *colores*. F. Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat*, Tutzing 1959.

57 Wegen ihrer „melismatischen Fülle“ und ihrer Verbindung zum Ordinarium der Messe nannte J. Handschin die Tropen der Handschrift W₁, Faszikel 10 Gegenstücke zu den Tropen der Londoner Handschrift B. M. add. 36881 und der Handschrift Cambridge UB Ff I 17. Das letztgenannte Manuskript glaubt er als „sicher englisch“ annehmen zu können. Es ist auffallend, daß Garlandia, dem Ruf nach ein Engländer, seine Beispiele von *colores*-Techniken niederschreiben sollte, die so viele Ähnlichkeiten mit den melodischen Formeln dieser englischen Tropen aufweisen. Vgl. J. Handschin, *Conductus-Spicilegien*, AfMw 1952, S. 114–115.

58 Meine Diss., S. 35.

59 Zamminer, op. cit. S. 83.

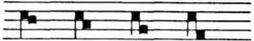
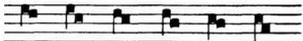
60 *ibid.*, S. 98 f. Zaminers Vorstellung von einem freien Rhythmus hat meine volle Zustimmung, jedoch gibt es keine reale historische Basis für seine Ansicht. Man sollte eine modale Interpretation nicht aus-schließen.

man sowohl Organum purum als auch Discantus relativ hoch entwickelt. (Die *ternariae* im Tenor fallen auf, da sie in der gleichen Weise an einem entsprechenden Ort im „*Alleluja Nativitas*“ erscheinen.)

Während die St. Martial-Polyphonie wie z. B. im „*Viderunt Hemanuel*“ zwei Stimmen sehr lose miteinander verband (Solo-Melisma, simultane Melismen, der archaische nota-contra-notam-Stil und Stütztonstil können beobachtet werden), war das Problem zweier voneinander unabhängiger Stimmen, das ihre musikalische Wahrnehmung notwendig machte, ein neues im späten 12. Jahrhundert. Der Vatikanische Traktat stellt auf historischem Wege deutlich fest, wie schwierig diese Beziehung zu erreichen war. Er dokumentiert den Beginn echter zweistimmiger Polyphonie: „*Quaecumque autem organum cantus exigit in superiore parte manus tale requirit in inferiori licet quandoque fiat figuratum ut hic admitendum et in hac alleluja. Justus germinabit super hanc partem germinabit est facta et super hanc admitendum et hoc sepe invenitur in cantibus et est maxima difficultas in organo cum nullus organizator debet hoc ignorare*“⁶¹. Zaminer folgerte richtig, daß *figuratum* hier einen Diskantabschnitt anzeigt, der das oben erwähnte „*germinabit*“ genau örtlich bestimmt (in *W*₁ f. 47^v und *W*₁ f. 54^v)⁶².

Nun können wir die Frage stellen, in welcher Weise die beiden oben zitierten Handschriften in Beziehung zum Notre-Dame-Manuskript stehen. Die Antwort ist einfach: Das Kompositionsprinzip aus einer Fülle von melodischen Formeln heraus ist beiden gemeinsam. (Der Tenor ist in beiden Fällen vom Cantus abgeleitet.) Und dies kann dann am besten verstanden werden, wenn man Beispiele von Garlandias Vorstellung von den *colores* in allen drei Quellen findet.

Garlandias Erklärung der *colores* umschließt sowohl die Vorstellung der Melodielinie selbst („*pulchritudo soni vel objectum auditus*“)⁶³, als auch die Arten, diese melodischen „Objekte“ miteinander durch Repetition, Variation, Sequenz und Austausch zu verbinden. „*Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni aut in repetitione ejusdem vocis vel diverse*“⁶⁴. Da Adler Garlandias Text ausführlich erklärt hat, halten wir es nur noch für notwendig, Beispiele auszuwählen, die diese Prinzipien erläutern. Wir denken, daß uns dies dann einen Einblick in die Vieldeutigkeit der Notre-Dame-Notation geben wird.

Der *sonus ordinatus* enthält zwei wichtige Elemente: Variation und Sequenz. Tabelle II bietet als 1. Beispiel das ordnende Prinzip der Alternierung einer einstimmigen mit einer absteigenden Skala . Beispiel 2, 3 und 4 enthalten Sequenzprinzipien, die durch Garlandias 2. Beispiel des *sonus ordinatus* beabsichtigt waren.  (CS I, 115b).

Die Sanctus- und Agnus-Kompositionen in *W* f. 185^v–191^v basieren tatsächlich auf Garlandias *sonus ordinatus*-Technik und zwar so sehr, daß man das Empfinden hat, der Engländer⁶⁵ müsse diese Stücke gekannt haben. Die Beispiele 5 und 6

⁶¹ Vatikan, Ottob. lat. 3025 (V), f. 46r Zeile 29–35.

⁶² Zaminer, op. cit., S. 49 f.

⁶³ CS I, 115b.

⁶⁴ *ibid.*

⁶⁵ Waite, *Johannes de Garlandia* . . . , doc. cit., S. 181 f.

illustrieren die Prinzipien der wiederholten Noten in drei Sequenzeinheiten (die *florificatio vocis*)⁶⁶, die, wie Garlandia uns mitteilt, in *Conductis simplicibus* auftreten. Der Zweck der Repetition ist der, eine Phrase gut bekannt zu machen, und damit dem Ohr Freude zu bereiten („... *per quam notitiam auditus suscipit placentiam*“)⁶⁷. Mit einem berühmten Beispiel beschreibt Garlandia die Repetition, wenn sie beim Austausch der *colores* angewandt wird. Er teilt uns mit, daß dieser Kunstgriff in *Tripla*, *Quadrupla*, *Conductus* und vielen anderen Formen angewandt werden kann: „*Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et multis aliis*“⁶⁸. Dieses Hilfsmittel (das Dittmer bei der Rekonstruktion vieler Worcester-Manuskriptfragmente benutzte) ist so häufig in den Werken der Notre-Dame-Epoche zu finden, daß es hier keiner Erklärung bedarf⁶⁹.

Wie sind nun diese Melodietypen in Beziehung zu setzen zum Problem der Vieldeutigkeit der Notation? Bieten sie ein Hilfsmittel an, die in Teil II erwähnten Alternativen auszuwählen und auszuschließen? Der Verfasser glaubt, die Frage bejahen zu können. Sie kann am besten im Licht der 343 Beispiele des Vatikanischen Traktats und seines *Organum* (f. 49^v–50^v) erfaßt werden.

Enthielte der Vatikanische Traktat nur eine Sammlung melodischer Formeln für den Gesang, wäre er schon höchst interessant. Der bemerkenswerteste Aspekt des Traktats liegt jedoch in der Tatsache, daß er diesen Melodiefundus in Beziehung zu einem *Cantus* und einem Text setzt. Hier können wir den Ursprung der polyphonen Notre-Dame-Notation finden⁷⁰. Obwohl die senkrechten Striche im Gregorianischen Gesang gebraucht wurden, ist ihre polyphone Anwendung hier neu. Das *finis punctorum* (Beispiel 7)⁷¹ erscheint achtmal in den Beispielen. Der Strich, der eine *pausatio* anzeigt, später in der Notre-Dame-Musik als *divisio modi* angewandt, ist in Beispiel 8 zu finden⁷². Die Wiederholung (eines Melodietyps), die einhundertzweimal in Beispielen der Vatikanischen Handschrift erscheint, ist gekennzeichnet durch einen senkrechten Strich, wie in Beispiel 9⁷³. Diese Art von Beispiel liefert uns den elementaren Grund für die Schöpfung eines festen Rhythmus. Repetition, um im polyphonen Zusammenhang korrekt zu sein, muß sowohl in ihren melodischen Intervallen als auch in rhythmischen proportionalen Werten bestimmt sein. Vom Entwicklungsstand der Polyphonie im Vatikanischen Traktat her wird augenscheinlich, daß Leonin schon einen Reichtum an Notationszeichen zur Verfügung hatte, auf dem die gesamte Modaltheorie (nicht nur der 1. und 5. Modus) angelegt werden kann⁷⁴. Und dieser Abschnitt der Entwicklung muß kurz vor 1170 begonnen haben, in einer Zeit, da wir den modalen *Conductus* schon existent finden. (Der „*Christi Miles*“ gedenkt des Todes von Thomas à Becket

66 CS I, 115b.

67 CS I, 116a.

68 *ibid.*

69 Vgl. meine Diss., S. 230–232. Ein faszinierendes Beispiel für einen zweistimmigen *Conductus* erscheint bei „*Ne*“ in „*Ave Maris Stella*“ (Ma f. 113–114).

70 Zaminer, *op. cit.*, S. 37–41.

71 *ibid.*, S. 37. Alle folgenden Beispiele beziehen sich auf Tabelle II.

72 *ibid.*, S. 37.

73 *ibid.*, S. 38.

74 Augustins und Guidos *Motus-Theorie* geben einen allgemeinen Hintergrund für die metrischen Schemata der *Modi* respektive eine Differenzierung in Notenwerten. Vgl. Waite, *The Rhythm . . .*, S. 8 und *Micrologus*, Kapitel XV: „*Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones loco versuum, utpote ista neumae dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurret . . .*“, GS II, 16b.

[1170]; in „*Rama sonat gemitus*“ wird auf das Exil von Thomas à Becket [1164 bis 1170] angespielt⁷⁵.)

Beispiel 10⁷⁶ zeigt die Anwendung des *suspirium*⁷⁷. Beispiel 11 erklärt den Gebrauch des Silbenstriches. Das Prinzip der Einrichtung von *ordines* im Discantus enthält Beispiel 12⁷⁸. Das Konzept, die gleiche Grundfigur zu variieren, bietet Beispiel 13⁷⁹. Beispiel 14 zeigt die Anwendung ein und derselben Formel innerhalb des Cantus über zwei Fortschreitungen hinweg⁸⁰.

Noch deutlicher kann der Ursprung des Komponierens von Verszeilen in der Polyphonie der Notre-Dame-Epoche im Organum, dem Traktat f. 49^v–50^v angefügt, wahrgenommen werden. Eine Analyse enthüllt Folgendes: der Gesang (im Cantus- und Notre-Dame-Tenor) ist in unabhängige Melodiegruppen auf der Basis von zwei- oder mehrsilbigen Worten geteilt. Erscheint ein einsilbiges Wort, so wird es zum folgenden hinzugefügt, das heißt es wird mit „*Fi-li-o*“ f. 49^v in der Einrichtung der *ordines soni* zusammengezogen. Jede Silbe, ausgenommen in Melismen und im Diskant, gehört zu einem (oder mehreren Tönen) des Gesanges (z. B. „*Sy-mo-io-han-nis di-li-gis*“ f. 50^v). Jeder dieser Serienabschnitte ist eine musikalisch unabhängige und geschlossene Struktur. Zamier würde sagen, daß es keine Übergänge oder Melismen zwischen diesen Abschnitten gibt. Aber das ist vom Manuskript her nicht erwiesen. Eine Copula existiert zwischen der begrenzenden Silbe „-nis“ des Diskantabschnitts von der Rückkehr zum melismatischen Stil über „*celestibus*“, Beispiel 15 (noch ein anderes zwischen „*Gloria*“ und „*Patri*“ f. 50^v, Beispiel 16). Der Diskantabschnitt über „*himnis*“ kann in Modalnotation übertragen werden (Beispiel 17). Hier kann man den Prototyp der Clausula, eingebettet in die Organa, sehen; er zeigt weiterhin die erste charakteristische Notation der *ternaria*⁸¹.

Melodietypen der Notre-Dame-Zeit

Es ist einfach, sich den Notre-Dame-Organa von einem so wesentlichen, instruktiven Prototyp her zuzuwenden. Hier gibt uns Schmidts Beitrag⁸² zum Verständnis der Organa tripla und quadrupla die erforderlichen Anhaltspunkte. Die reale Verbindung zwischen dem Vatikanischen Traktat und den eben erwähnten Notre-Dame-Werken ist die Stimmführung. In letzteren sind die Melodiezellen in ein sehr begrenztes harmonisches Gewebe eingeschlossen. Von diesem Punkt aus kann

⁷⁵ Handschin, op. cit., S. 107.

⁷⁶ Zaminer, S. 38.

⁷⁷ Für eine Erklärung des Unterschiedes zwischen *pausatio* und *suspirium* in einem praemodalen Traktat vgl. oben, Anm. 15.

⁷⁸ Zaminer, S. 40.

⁷⁹ *ibid.*, S. 65.

⁸⁰ *ibid.*, S. 67.

⁸¹ Für eine andere Ansicht vgl. M. Bukofzers Artikel *Discantus* in MGG. Zaminer erhebt viele Fragen bezüglich der Datierung von Notre-Dame-Kompositionen und des V-Manuskripts. Nach der Durcharbeitung des Traktats kam er zu diesem Schluß: „*Der paläographische Befund wies ziemlich eindeutig auf Anfang bis Mitte des 13. Jahrhunderts. Die engere Verwandtschaft mit den älteren Organum-Stücken des Magnus Liber Organi legte den Schluß nahe, daß der Vatikanische Traktat sachlich ins 12. Jahrhundert gehört, etwa in die Zeit der Entstehung des Magnus Liber Organi um 1170, und daß wir folglich eine späte Abschrift des Traktats besitzen.*“, op. cit., S. 159. Diese Ansicht wird von Ficker, op. cit., S. 70 und von E. Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg 1955, S. 39 nicht bestätigt. Die gestellten Fragen und Antworten in Bezug auf das Notre-Dame-Manuskript, die von Zaminer geboten werden, sind unrichtig. Modale Musik für die Krönung von König Philipp Augustus (1179) ist in „*Vera Pacis Aperit*“ zu finden, vgl. Anm. 10.

⁸² H. Schmidt, op. cit. S. 60f.

man mit Schmidt drei sukzessive Stadien, denen der Verfasser ein viertes beifügen wird, in der Entwicklung der *colores* herausarbeiten.

Das erste Stadium bildet den klassischen Typ; hier wird rhythmische Bewegung in steifen modalen Gruppen und in festgesetzten Akkordstrukturen gefesselt. Die oberen Stimmen schreiten über einem Stützentenor voran, die Diskantabschnitte sind kurz. Hier bemerkt man die modalen Formeln ihrer reinen Form am nächsten, relativ frei von Zersplitterung und Ausdehnung. Weiterhin zergliedern die Melodielinien in nervösen, flüchtigen, linearen Formeln das sich ständig wiederholende Tonarrangement mit monotoner Fortdauer. Organa dieser Art schließen ein: das „*Crucifixum in Carne*“, „*Alleluja Dies Sanctificatus*“, „*Stirps Jesse Virgo Dei*“, „*Benedicta Virgo Dei*“ und „*Sancte Germane O Sancte Germane*“. Der auffallende Unterschied zwischen diesen Organa und dem Organum duplum ist die Strenge, Sparsamkeit und Symmetrie der erstgenannten.

Das zweite Stadium ist durch „*Alleluja Nativitas*“ und „*Alleluja Posui*“ repräsentiert. Hier dehnen sich Diskantabschnitte durch einen großen Teil des Werkes hindurch aus. Die melodischen Linien sind hier beweglicher und unabhängiger. Dennoch herrschen die hauptsächlichlichen harmonischen Intervallverhältnisse und statische modale *ordines* noch vor.

Ein drittes Stadium wird im Charakter der *colores* wahrgenommen. Tanz- und folkloristische Elemente durchdringen die starre Struktur des „klassischen Typus“. Parallele Terzen und Dreiklänge erzeugen einen markanten Eindruck wie in „*Quindenis gradibus*“ (F f. 28). Beispiel 18 zeigt, wie Garlandias Idee von der Sequenz, der Variation und der Repetition gebraucht wird (*sonus ordinatus* und *florificatio vocis*). Das „*Terribilis est cumque evigi lasset Gloria*“ (F. f. 39–40) ist ein weiteres Beispiel für dieses Stadium in der Anwendung der *colores*.

Ein viertes Stadium, das man als virtuos oder mathematisch bezeichnen könnte, ist in den Tenores und Melismen der Clausulae, (die Doppel- und Tripelcursus-technik), im Begriff der *transmutatio modi*, exemplifiziert in der Clausula, im Conductus, in der Motette und im Hoquetus zu finden. Außerdem bemerkt man es in der subtilen rhythmischen Umsetzung (Permutation) einiger Melismen⁸³ des Conductus (z. B. „*Deus Creator omnium*“, W f. 131'–132'; F f. 266–267' und Ma f. 32'–35) und in verschiedenen stereotypen Ostinato-Kunstgriffen, die dazu bestimmt sind, den Fluß des Clausula-Tenors anzutreiben. Diese höchst verfeinerte Behandlung der *colores* im vierten Stadium mag durch Beispiel 19 erläutert werden, in dem der Gesang des Tenors im Duplum in kleinen imitativen Gruppen, die weiterhin mit dem Triplum abwechseln, gebraucht wird. („*Sed Sic*“ F f. 19, W₂ f. 15^v).

Es bleibt zu sagen, daß das 13. Jahrhundert eine Kompositionsform entwickelte, die nicht länger rein an der *colores*-Technik orientiert war, nämlich den Discantus – innerhalb der Geschichte der Komposition ein historisches Phänomen von außerordentlicher Bedeutung. Die allgemeine Kompositionsweise wurde auf fragmentarischem Wege von den meisten modalen Theoretikern und einigen ihrer Vorgänger erklärt⁸⁴. Die bedeutsamste Behauptung früher modaler Theoretiker

⁸³ Bukofzer, op. cit. S. 100–1.

⁸⁴ Meine Diss., S. 252.

kommt wiederum von Garlandia, der sagt, daß der Diskant eine Komposition sei, in der verschiedene Melodien miteinander verbunden werden und zwar in Übereinstimmung mit einem Modus. Die Melodien wurden durch äquivalente Werte zueinander in Beziehung gesetzt⁸⁵. Diese Ergänzung von Melodietypen war eine schwierige neue Sache. Sie mußten in symmetrischen, vertikalen *ordines*, die auf betonten Schlägen im Zusammenklang zusammentrafen, verbunden werden. Es nahm lange Zeit in Anspruch, bis der Kontrapunkt so gemeistert wurde, daß Polyphonie selbst der neue Ausgangspunkt war (nicht nur eine begrenzte Anzahl von Melodietypen als Ursprung der Musik).

IV

Resultate

Folgende Schlüsse sind aus der vorangegangenen Studie zu ziehen.

1. Ein großer Fundus von Melodietypen bildete die Basis und beeinflusste hauptsächlich die „Phantasie“ des Komponisten während der Notre-Dame-Periode. Dies stand in scharfem Kontrast zu seiner Behandlung des Tenors. (Eine Untersuchung dieses Gebietes liegt außerhalb dieser Arbeit. Die Tenor-Notation ist weit weniger vieldeutig und höchst vernunftgemäß mit Ausnahme des Conductus-Tenors. Jedoch stößt man auch hier auf weit geringere Schwierigkeiten bei der Bestimmung des Modus). Der Komponist hatte die Melodietypen ad infinitum gehört oder gesungen. Wahrscheinlich tendierte er zur Festsetzung einer Notationsformel, eines ständig wiederkehrenden Bildes für jeden Melodietyp. Oftmals schrieb er nur diese bekannte Folge von Ligaturen, *currentes* oder *notae simplices* nieder, ohne sich zu bemühen, den *color* in den betreffenden Modus, der den besonderen Abschnitt oder das Stück im Ganzen beherrschte, umzuwandeln⁸⁶. Während er den Tenor schrieb, baute er den Grundmodus auf. Die Oberstimmen, sehr oft eine Zusammensetzung von klug ergänzten Melodiefragmenten, wurden niedergeschrieben, und zwar in Übereinstimmung mit dem zuletzt notierten Eindruck, den der Komponist von dem besonderen, in Frage stehenden *color* hatte. Er schien nicht besonders durch die unterschiedlich notierte Darstellung der gleichen *colores* gestört zu sein. Es hätte einen enormen Aufwand an Mühe gefordert, alle Stimmen in einer fehlerlosen festen Ligaturennotation, die den herrschenden Modus ausgedrückt hätte, zu vervollkommen. Musikalische Komposition kann jedoch nicht auf so peinlich genaues Bestreben Rücksicht nehmen. Von hier aus entstand die Uneinheitlichkeit, die Anonymus IV so sorgfältig und korrekt aufzeigte.

Nähert man sich der Notation selbst, so ist es leicht, die Kompositionsweise zu vergessen. Jemand mußte einen Melodietyp auswählen oder neu schöpfen, um ihn dann in seinem Notationsäquivalent niederzuschreiben. Es existierte keine Tabelle aller Melodietypen, ein jeder aufgezeichnet in sechs verschiedenen modalen Ver-

⁸⁵ CS I, 106b: „*Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia secundum modum, et secundum equipollentiam equipollentiam etc.*“

⁸⁶ Tischler hat recht mit der Rückkehr zur Darstellung der grundlegenden Folgerichtigkeit der Modi, wenn auch Varianten innerhalb der Notation zu einzelnen anderen Entscheidungen führen können (*A propos the notation of the Parisian Organa* (I), JAMS XIV, 1961, S. 3). Dieses Problem der Folgerichtigkeit der Modi und die notwendige Sorgfalt für die Übertragung der *transmutatio modi*-Passagen brachte Schwierigkeiten in die sonst ausgezeichneten Transkriptionen und Kommentare E. Gröningers, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*, Regensburg 1939, S. 32.

sionen. Überdies konnte die gleiche Formel im gleichen Modus auf verschiedene Weise niedergeschrieben werden⁸⁷. Es gab unter den *colores* keine musikalischen Hapaxlegomena.

Im Labyrinth der Oberstimmen verlor der Komponist nie den Überblick über die musikalische Beständigkeit des Modus und über das harmonische Bild. Er konnte und wollte auch nicht einfach die melodischen Formeln immer den notierten Vorbildern anpassen, die von uns heute leicht wiedererkannt werden. Die verschiedenen Absichten und Anwendungen der Ligaturen waren für ihn alltäglich. Wahrscheinlich genöß er das freie Element der Auswahl, dem die Interpretation der verschiedenen Notationssymbole unterworfen war. Und gerade diese verschiedenen möglichen, alternativen Bedeutungen sind besondere Attribute der *notae currentes*, die wir zu erfassen versucht haben. Falls man nicht weiß, welche möglichen Interpretationen existieren, wird man nicht in der Lage sein, das Vorbild zu finden, das dann mit anderen Stimmen, und zwar sowohl harmonisch als auch rhythmisch, übereinstimmt.

2. Aber der Leser mag wohl fragen, auf welche Weise der zu Grunde liegende Modus in einem solchen Wirrwarr von mehrdeutigen Notationsvarianten bestimmt werden kann. Zum ersten muß man mit den verschiedenen, immer wiederkehrenden Formeln⁸⁸ tolerant sein, indem man sich klarmacht, daß sie in einigen Fällen in einem Modus erscheinen, der nicht mit der sich durchsetzenden, vorherrschenden Formel übereinstimmt. Zum zweiten muß man sich vergegenwärtigen, daß Ligaturen, *notae currentes*, *Maximae* und *notae simplices* mehr als nur eine enggefaßte Wiedergabe oder Darstellungsmöglichkeit haben, eine Tatsache, die Abschnitt II bewiesen hat. Zum dritten muß man einige Kenntnis von der Kategorie haben, die man überträgt, indem man sich darüber klar wird, daß *Clausula-Tenores* bis zu einem gewissen Grade ihre eigene Notation haben, die beim Auftreten in *Tripla* konsequent anders interpretiert würde. Zum vierten würde die Kenntnis der Notationsbilder gewisser, immer wieder auftauchender, wandernder Melodiefragmente — Fragmente, die ihre eigene, gesonderte Notation bewahren — in hohem Maße eine vollständige und künstlerische Übertragung erleichtern⁸⁹.

3. Bisher haben wir die äußeren Phänomene der Modalnotation und ihrer Vielfalt beschrieben. Die andere Seite der Münze, die gedankliche Folge all dieser Vieldeutigkeiten, liegt in der wunderbaren Symmetrie der *colores*. Repetition, Sequenz, Variation und Stimmtausch, die in Garlandias Erklärung als grundlegende Prinzipien der *colores* gezeigt werden, sind die großen, einigenden und ergänzenden Elemente der Komposition der Notre-Dame-Zeit; mit ihnen schuf der Komponist ein großes Kunstwerk. Der erste Eindruck, den man beim Hören von Perotins vierstimmigem „*Sederunt*“ empfängt, ist die zurückstrahlende, symmetrische Ordnung von *ordines* und *colores*. Hier gelangen wir in vollem Umfang, durch Unbe-

⁸⁷ In einem anderen Artikel, der demnächst erscheinen wird, habe ich variierende Notationen im Wiederauftreten einiger Motive aufgezeigt.

⁸⁸ Waite identifiziert richtig zwei wandernde, kadenzierende Formeln, gefunden in *Organa dupla*, *Ersatzclausulae* und *Organa tripla*; *The Rhythm . . .*, S. 124–125. Seine Übertragungen des *Magnus Liber* führten ihn dazu, die Bedeutung melodischer *formulae* zu erkennen. „One of the most striking features of *organum duplum* is the repetition of certain melodic clichés, a surprisingly limited stock of melodic formulas that are used over and over again throughout the compositions of the *Magnus Liber*.“ Seine Vorstellungen vom *modus rectus* und *modus non rectus* scheinen mir ganz angemessen.

⁸⁹ *ibid.*

rechenbarkeit der Notation, zur tiefsten Einfachheit und Ordnung der wahrgenommenen Formeln. Äußere graphische Gesamtheit führt auf den Weg zur inneren Einheit und zur warmen Begeisterung des Verstehens.

Der praktische Aspekt unserer dritten Schlußfolgerung liegt in vielen Anwendungen. Einmal kann die *divisio modi* auf der Basis der Gleichsetzung von *colores* und *ordines* vom *suspirium* unterschieden werden. Außerdem können Pausen innerhalb der *colores*, z. B. im Hoquetus symmetrisch geordnet werden. Das ist die einzige zuverlässige Basis für die Untersuchung von *pausatio* und *suspirium*. Zweitens wird man finden, daß *colores* häufig ganz unterschiedlich dargestellt erscheinen, aufgrund der oben geschilderten Variationstechnik. Dasselbe harmonische Gerüst bleibt jedoch bestehen. Und hier muß man die verschiedenen Manuskriptversionen miteinander vergleichen. Ein schreibtechnischer Irrtum, eine ausgelassene Pause wird den Fluß der ganzen Arbeit unterbrechen, wenn man ihn in unsere Übertragung hereinläßt. Das kann dann wirklich keine moderne Version sein, die auf der Basis einer Handschrift beruht. Künstlerisches Verantwortungsgefühl und wissenschaftliche Genauigkeit treffen in der Forderung zusammen, daß jedes benutzte Hilfsmittel auf der Entdeckung der richtigen Noten ruht. Zum dritten gab der Komponist der Notre-Dame-Epoche nicht nur in seinen Tenorstimmen, sondern auch am Anfang jedes neuen Abschnitts Anhaltspunkte für die Erkenntnis des Modus. In der Dissertation des Verfassers findet man eine Analyse der *Quadrupla-colores*⁹⁰. In einem weniger augenfälligen Ausmaß liegen die dort gefundenen Prinzipien der Notre-Dame-Komposition zu Grunde. Es ist immer ein überzeugender Schlüssel vorhanden, ob es sich um geliehenes Material, um schweifende Melodiefragmente oder nur um zwei wiederholte Noten im Tenor handelt. Es ist wohl kaum nötig, zu erwähnen, daß die künstlerische Wahrnehmung dieses Schlüssels das *sine qua non* der modalen Übertragung ist.

4. Prinzipien für die Übertragung der syllabischen Notation sind von Husmann beschrieben worden⁹¹. Die Dissertation des Verfassers trägt die Erkenntnisse der Forschung auf diesem Gebiet zusammen. Hier sei uns eine zusätzliche Bemerkung gestattet: dehnt sich eine blumenreiche, kurze Passage (etwa in einem syllabischen Abschnitt) über eine Perfektion hinaus aus, so muß man bereit sein, die Ligaturen und Noten in diesem kurzen Zwischenraum in *sine littera*-Notation zu lesen. Es kann kurze melismatische Fragmente im Conductus und in der Motette geben, die diese Interpretation erfordern.

Wie wir aus der Textfassung des Organum im Vatikanischen Traktat sahen, ist jedes Wort gesondert und unabhängig erdacht. Eine Übereinstimmung mit den Verszeilen des Conductus kann festgestellt werden. Während der Dichter reizvolle metrische Symmetrien und Zäsuren geschaffen haben mag, betrachtete der Komponist seinen Text nicht immer als Basis für den Aufbau symmetrischer und musikalischer Linien. Die Verszeile war gedacht als eine gesonderte musikalisch-poetische Gesamtheit. Während melodische Gesamtheit in beiden, im Melisma und in den syllabischen Abschnitten erhalten bleiben konnte, wurde die rhythmische Annäherung an den Text und die Länge der musikalischen Fassung mit jeder

⁹⁰ S. 229—234.

⁹¹ H. Husmann, *Das System der modalen Rhythmik*, AfMw XI, 1954, S. 29.

Linie neu begonnen. Nur der Modus, im Tenor aufgebaut, blieb im Melisma und im syllabischen Abschnitt fest.

Zwei Schlußbetrachtungen: verschieden von den melodischen Formeln des Vatikanischen Traktats, die, wie wir sahen, mit den harmonischen Regeln übereinstimmen, ist die Notre-Dame-Musik durch die Appoggiaturen. Man wird eine Dissonanz über der Arsis oder Thesis bemerken und findet sie in der nächsten Brevis oder Perfektion aufgelöst (vgl. im vierstimmigen „*Viderunt*“, nach der Silbe „*om-*“, einen ganzen Abschnitt zu höchster harmonisch-rhythmischer Spannung durch sukzessive Appoggiaturen gesteigert). Asymmetrische, in die Struktur der *colores* hineingewobene Motive sind zu erwarten. Sie sind eingeführt, um die Monotonie zu unterbrechen und können nur insoweit recht verstanden werden, als sie im Kontrast zu den symmetrischen *ordines* und *colores* stehen. Der „pausenüberbrückende“ Stil⁹² muß in diesem Sinne verstanden werden.

Zusammenfassend darf der Autor den Leser einladen, noch einmal den Blick auf die drei am Anfang des dritten Abschnitts stehenden Zitate zu werfen. Der Verfasser hofft, sie in ihrer allgemeinen Aussage mit neuer Bedeutung erfüllt zu haben und fügt ihnen diese vierte Definition zu, die vom Autor des *Libellus cantus mensurabilis* stammt: „*Color in musica vocatur similitudo figurarum unius processus pluries repetita positio in eodem cantu*“⁹³.

⁹² H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa*, Leipzig 1940, Einleitung, S. 30, und das Mittelmelisma in meinem Aufsatz *Eine modale Fassung des Pater Noster*, in Vorbereitung.

⁹³ CS III, 58b, Johannes de Muris.

TABELLE I

			Mo		F		W ₁		W ₂	
1			17 ^v B II		37 ^r A II					
2			17 ^v A I		37 ^r A I					
3			9 ^v B II		31 ^v A II					
4			19 ^v A III		37 ^r D III					
5			18 ^r A II-B		37 ^r C II					
6a			12 ^v B III		32 ^v B III		11 ^v A III		17 ^v B III 19 ^v A III 21 ^r C III	
b			12 ^v B II		32 ^v B II		11 ^v A II		17 ^v B II 19 ^v A II 21 ^r C II	
7			10 ^r A-B III		12 ^r A III 31 ^v B III		10 ^v B III		16 ^v A III 18 ^r B III 20 ^r A III	
8			9 ^r B II		31 ^r C II		10 ^r D II		16 ^r A II 17 ^v B II 19 ^v B II	
9			9 ^r B III-9 ^v		31 ^r D III		10 ^r D III		16 ^r B III 17 ^v C III 19 ^v B III	
10			16 ^v A III		36 ^r D III					
11			10 ^r A I III		12 ^v A I III 31 ^v A I III		10 ^v B I III		16 ^r C I 18 ^r B I 20 ^r A I I I III	
12			10 ^r B I		12 ^r A I 31 ^v B I		10 ^v B I		16 ^v A I 18 ^r B I 20 ^r B I I I	
13			10 ^r A II		12 ^r A II 31 ^v B II		10 ^v B II		16 ^v A II 18 ^r B II 20 ^r A II I I	
14			9 ^v B III		31 ^v A II III		10 ^v B III		16 ^r C III 18 ^r A III 20 ^r A III I I I	
15			16 ^v A II		36 ^r D II					

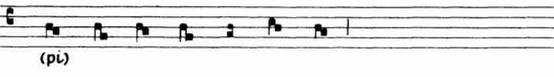
	Mo			F		
16			20 ^r A II			37 ^v A II
17			17 ^v A III			37 ^r A III
18			Mo 11 ^r A II (Organa)			F 32 ^r A II (Organa)
			Ba 15 ^v II (Motette)			W ₂ 146 ^v G (Motette)
			Mo 4, 62 (Motette)			W ₂ 136 ^r B (Motette)
						W ₂ 247 ^r D (Motette)
						W ₂ 233 ^v D (Motette)
						F 129 ^v C-D II (Organa)
						F 168 ^r E (Clausula)
						W ₁ 11 ^r A II (Organa)
						W ₂ 16 ^v C II (Organa)
						W ₂ 18 ^v B II (Organa)
					W ₂ 20 ^v A II (Organa)	
					F 12 ^r C-D II (Clausula)	

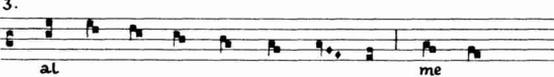
mensurale Notation

modale Notation

TABELLE II

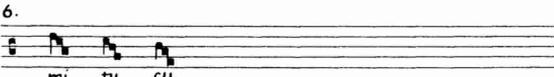
1.  $W_1^{186^V}$, G. Sanctus-Tropus
„Rex qui cuncta“

2.  $W_1^{185^V}$, I. Sanctus-Tropus
„Christe hyerarchia“

3.  $W_1^{188^r}$, E. Sanctus-Tropus
„Cunctorum dōminans“

4.  $W_1^{186^V}$, D. Sanctus-Tropus
„Christe hyerarchia“

5.  $W_1^{186^r}$, F. Sanctus-Tropus
„Christe hyerarchia“

6.  $W_1^{189^r}$, I. Agnus-Tropus
„Archetipi“

7.  $V 49^r G$
-bus

8.  $V 49^r C$

9.  $V 49^r A$

10.  $V 49^r B$

11.  $V 49^r E$
in gre

12.  $V 49^r D$
et

13.

Sol V 48^r I
re (o.)

14. a

V 46^r G

b

V 47^r B+C

c

V 47^v B

15.

V 49^r F
- his ce

16.

Discantus und Melisma etc. V 50^v E, F
- a pa-

17.

hūm- - nis

18.

gra-
„Quindenis gradibus“, F 28^v, A.

19.

„Exit Sermo“, XI „Sed Sic“ F 19^r - 19^v (D-A)
W₂ 15^v (A-B)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Répertoire International des Sources Musicales (RISM)

Seit im Jahre 1952 die *Internationale Gesellschaft für Musikforschung* und die *Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken* gemeinsam RISM ins Leben gerufen haben, sind die Schicksale dieses Unternehmens wechselnd gewesen. Konstant ist seitdem die Leitung des Unternehmens durch eine Gemischte Kommission geblieben, die aus Mitgliedern der beiden Gesellschaften besteht. Dieser Kommission gehören heute an:

H. Anglès, Roma
F. Blume, Schlüchtern (Vorsitzender)
V. Fédorov, Paris (Generalsekretär)
D. J. Grout, Ithaca
H. Heckmann, Kassel (Schriftführer)
A. Hyatt King, London (Stellvertretender Vorsitzender)
P. H. Lang, New York
R. B. Lenaerts, Leuven
F. Lesure, Paris
W. Rehm, Kassel (Schatzmeister)
Cl. Sartori, Milano

Konstant ist seit den Anfängen die Gliederung des RISM in zwei Hauptabteilungen A und B geblieben. Abteilung A ist der große alphabetische Katalog, der diejenigen musikalischen Quellen in den Bibliotheken und Archiven der Welt umfassen soll, die unter den Namen von Verfassern (Komponisten, Schriftstellern, Theoretikern usw.) zu verzeichnen sind, im engeren Sinne also der Ersatz für Eitners Quellenlexikon. Abteilung B umfaßt alle diejenigen Kataloge musikalischer Quellen, die sich unter irgendwelchen Gesichtspunkten systematisch oder chronologisch ordnen lassen. Die Buchstaben A und B werden in allen zukünftig erscheinenden Bänden als Sigl für die beiden Abteilungen verwendet und mit römischen (und, wo erforderlich, arabischen) Ordnungszahlen verbunden werden.

Konstant geblieben ist seit 1953 das Zentralsekretariat des RISM, das in Paris errichtet wurde und seitdem unter der Leitung von F. Lesure steht. Seine Aufgabe besteht (etwas vereinfacht ausgedrückt) in der Sammlung und Ordnung des Materials für die Abteilung B und in der Vorbereitung der Manuskripte, bzw. in der Herausgabe der Druckbände dieser Abteilung. Zu dem Pariser Sekretariat ist seit 1960 ein zweites Zentralsekretariat des RISM getreten, das in Kassel errichtet worden ist und seitdem unter der Leitung von F. W. Riedel steht. Seine Aufgabe besteht in der Sammlung und Ordnung des Materials für die Abteilung A und wird zukünftig in der Vorbereitung der Manuskripte sowie in der Herausgabe der Druckbände dieser Abteilung bestehen.

Während die Bände der Abteilung B je nach Fertigstellung erscheinen können, kann die Abteilung A naturgemäß erst dann mit den ersten Druckbänden ans Licht treten, wenn das gesamte, weltweite Material zu dem alphabetischen Quellenkatalog so vollständig wie möglich erschöpft worden ist. Einige Bände der Abteilung B werden unter der Leitung von F. Lesure verfaßt und herausgegeben; andere Bände sind individuelle Arbeiten einzelner Forscher. Die Bände der Abteilung A hingegen werden nach Abschluß der gesamten Materialsammlung unter der Leitung von F. W. Riedel herausgegeben werden. In die verlegerische Arbeit teilen sich dankenswerterweise zwei deutsche Verlagsfirmen. Der G. Henle Verlag, München—Duisburg, hat die Reihe B, der Bärenreiter-Verlag, Kassel—Basel—Paris—London—New York, hat die Reihe A übernommen.

Wenn auch die Zahl der bisher erschienenen Katalogbände bescheiden ist, so ist daraus nicht zu schließen, daß die Arbeiten eines der beiden Sekretariate gestockt hätten. Trotz aller Schwierigkeiten und Behinderungen sind die Arbeiten ständig weitergelaufen. Das Zentralsekretariat Paris hat die von ihm zu bearbeitenden Bände größtenteils abgeschlossen. Das Zentralsekretariat Kassel sammelt laufend das Titelmateriale, das ihm von nationalen Arbeitsgruppen und individuellen Mitarbeitern (etwa 50 Mitarbeiter in etwa 25 Ländern der Erde) geliefert wird, und hat bisher seine Titelsammlung auf etwa 150 000 bringen können. Die Tätigkeit des Zentralsekretariats Paris dürfte in einigen Jahren auslaufen. Das Zentralsekretariat Kassel hofft, die Sammelarbeit für die Drucke etwa im Jahre 1970 abschließen und dann mit der Publikation der Abteilung A beginnen zu können.

Da die Gesamtarbeit des RISM sich auf zwei getrennten Ebenen vollzieht (einesteils die internationale Arbeit der beiden Zentralsekretariate und der einzelnen Verfasser der Abteilung B; anderenteils die Tätigkeit der nationalen Arbeitsgruppen und einzelner Mitarbeiter in den Ländern), bilden einesteils internationale, anderenteils nationale Geldmittel die finanzielle Grundlage des Unternehmens. Über die letzteren ist hier nicht zu berichten. Die Länder arbeiten selbständig und empfangen und verwalten ihre Geldmittel selbständig. Die internationalen Geldmittel wurden bisher von der Commission Mixte verwaltet. Da das Schatzmeisteramt sich in Kassel befindet, mußte zur Anpassung an das deutsche Vereins- und Steuerrecht im Frühjahr 1964 ein Verein *Internationales Quellenlexikon der Musik* gegründet und gerichtlich in das Vereinsregister eingetragen werden. Der Vorstand und die Mitglieder des Vereins sind identisch mit dem Vorstand und den Mitgliedern der Gemischten Kommission. Der Verein verwaltet die für die internationale Arbeit zur Verfügung stehenden Mittel; er erfüllt lediglich rechtliche und administrative Zwecke. Die wissenschaftliche Leitung liegt nach wie vor bei der Gemischten Kommission.

Die Schwierigkeiten, die bisher bei der Arbeit an RISM aufgetreten sind und die zeitweise zu einer Verlangsamung des Tempos geführt haben, lagen ausschließlich in der mangelnden Konstanz der internationalen Geldmittel. Die beiden internationalen Gesellschaften und die Gemischte Kommission sind zahlreichen Geldgebern zu aufrichtigem Dank verpflichtet, insbesondere

dem Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (UNESCO),
dem Conseil International de la Musique (UNESCO),
der Bibliothèque Nationale Paris,
dem Council on Library Resources,
der Martha Baird Rockefeller Foundation,
der American Musicological Society,
der Gesellschaft für Musikforschung,
der Stadt Kassel.

Die Bereitwilligkeit, mit der diese Geldgeber die internationale Arbeit an RISM gefördert haben, hat nicht verhindern können, daß die Mittel unregelmäßig flossen oder zeitweilig ganz ausblieben und damit den Fortgang der Arbeit zeitweilig in Frage gestellt haben.

Anfang des Jahres 1964 hat nunmehr die Ford Foundation eine großzügige Subvention für die gesamte internationale Arbeit an RISM bewilligt, die sogleich in Kraft getreten ist, und fast gleichzeitig hat die Stiftung Volkswagenwerk eine nicht minder großzügige Subvention speziell für die Unterhaltung des Zentralsekretariats Kassel bewilligt, die Anfang 1965 in Kraft tritt. Diese beiden Subventionen haben der Gemischten Kommission gestattet, die Gesamtarbeit an RISM innerhalb eines festen zeitlichen und finanziellen Rahmens zu disponieren, und werden ihr aller Voraussicht nach gestatten, diese Gesamtarbeit bis zu dem geplanten Abschluß durchzuführen.

Der Vorstand der Gemischten Kommission hat im April 1964 die gesamte wissenschaftliche, finanzielle und zeitliche Planung von RISM einer Revision unterzogen und gibt im folgenden das Ergebnis bekannt:

Abteilung A

Folgende Länder liefern, teils durch ihre Arbeitsgruppen, teils durch einzelne Mitarbeiter laufend Titelmateriale an das Zentralsekretariat Kassel (nach der dort gebräuchlichen alphabetischen Ordnung):

Australien	Niederland
Belgique	New Zealand
Brasília	Norge
Canada	Österreich
Czechoslovakia	Polska
Danmark	Portugal
Deutschland	Romania
Eire	Schweiz
España	Suomi
France	Sverige
Great Britain	U.S.A.
Italia	Yugoslavia
Magyarország	

Einige Länder haben ihre Titelaufnahmen bereits abgeschlossen. Einige Länder beschäftigen mehrere Arbeitsgruppen, die das Material, getrennt nach Landschaften, inventarisieren und liefern. Einige Länder fehlen noch in der Liste, so zum Bedauern der Gemischten Kommission insbesondere die UdSSR. Die Bestände der lateinamerikanischen Länder werden voraussichtlich in Kürze katalogisiert werden. Die meisten Länder nehmen gleichzeitig Drucke und Handschriften auf; einige haben mit den Drucken angefangen und werden die Handschriften nachliefern. Zur Drucklegung wird der alphabetische Katalog voraussichtlich in zwei Reihen (1. Drucke, 2. Handschriften) geteilt werden. Es ist damit zu rechnen, daß bis zum Jahre 1970 die Sammlung des Titelmateriale für die erste Reihe der Abteilung A abgeschlossen und daß anschließend mit der Redaktion für die Drucklegung begonnen werden kann.

Abteilung B

Die folgenden Bände sind bereits erschienen oder sind in absehbarer Zeit zu erwarten:
F. Lesure:

Recueils imprimés XVIe—XVIIe siècles

↖ I. Liste chronologique

erschienen 1960

II. Liste der Incipits, Textanfänge, Verleger usw.

in Vorbereitung

F. Lesure:

Recueils imprimés XVIIIe siècle

erschienen 1964

F. Lesure:

Gedruckte Schriften über Musik von den Anfängen bis 1800

in Vorbereitung

- J. Smits van Waesberghe, Peter Fischer und Christian Maas:
The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, I
 erschienen 1961
- P. Fischer:
 dasselbe, II
 in Vorbereitung
- H. Husmann:
Tropen- und Sequenzenhandschriften
 erschienen 1964
- G. Reaney:
Manuscripts of Polyphonic Music XIII.—XIV. century
 erscheint 1965
- K. von Fischer und G. Reaney:
Mehrstimmige Musikhandschriften XIV. Jh.
 in Vorbereitung
- N. Bridgman:
Manuscripts de la musique polyphonique XVe—XVIe siècles
 in Vorbereitung
- O. Strunk:
Byzantinische Musikhandschriften (voraussichtlich 2 Bände)
 in Vorbereitung

Die folgenden Bände befinden sich in Vorbereitung und sind für die folgenden Jahre (bis etwa 1970) zu erwarten:

- Die Väter von Solesmes: *Gradualhandschriften*
 M. Huglo: *Processionalhandschriften*
 K. Ameln, W. Jenny und W. Lipphardt: *Katalog der deutschsprachigen Gesangbücher*
 N. N.: *Katalog der Gesangbücher in anderen Sprachen*
 A. Lang: *Handschriften einstimmiger mittelalterlicher weltlicher oder nichtliturgischer Musik*
 W. Boetticher: *Katalog der Musik für Laute*
 F. W. Riedel: *Katalog der Musik für Tasteninstrumente*
 Cl. Sartori: *Katalog der italienischen Opernlibretti des 17.—18. Jh.*
 F. Lesure: *Katalog der französischen Opern- und Oratorienlibretti des 17.—18. Jh.*
 N. N.: *Katalog der deutschen Opern-, Oratorien- und Kantatenlibretti des 17.—18. Jh.*
 N. N.: *Katalog der musikalischen Zeitschriften des 18. Jh.*

Ob jeder dieser Kataloge einen oder mehrere Bände umfassen wird, ist heute noch nicht abzusehen.

Juni 1964

Die Gemischte Kommission des RISM
 Friedrich Blume
 Vorsitzender

Neue Methoden der Verarbeitung musikalischer Daten

VON HARALD HECKMANN, KASSEL

Beim Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, der vom 30. September bis 4. Oktober 1962 in Kassel stattfand, bekam der Verfasser den Auftrag, in der Arbeitsgruppe Musikdokumentation ein Referat *Zur Dokumentation musikalischer Quellen*

des 16. und 17. Jahrhunderts zu halten¹. Er beschäftigte sich dabei mit der Frage nach der Möglichkeit, rein musikalische Sachverhalte katalogarisch festzuhalten. Die angeregte Diskussion und die Korrespondenz, die sich an das Referat anschlossen, legten den Gedanken nahe, die hier aufgeworfenen Fragen einmal unter Experten gründlich durchzusprechen.

Bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, die vom 12. bis 14. Oktober 1963 in Tübingen stattfand, galt ein öffentlicher Vortrag von Wilhelm Fucks der Frage nach mathematischen Methoden in der Musikforschung. Die rege kritische Diskussion ließ auch hier das Bedürfnis nach weiteren Gesprächen über dieses Thema wach werden.

Da sich beide Fragestellungen zwar nicht in ihrer Zielsetzung, wohl aber im Methodischen, nämlich der Verarbeitung einer sehr großen Menge von musikalischen Daten, berührten, empfahl es sich, eine Tagung über derartige moderne Methoden der Verarbeitung musikalischer Daten zu veranstalten, zu der die Thyssen-Stiftung großzügigweise die Mittel zur Verfügung stellte.

Die Tagung fand am 2. und 3. März 1964 im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel statt; neben einer Reihe von Fachkolleginnen und -kollegen nahmen an ihr als Experten und Berater für moderne Methoden der Datenverarbeitung die Herren Dr. M. Cremer und K. H. Herrlich (Institut für Dokumentationswesen, Frankfurt), P. Kreis (Hochheim-Main) und F. Schulte-Tigges (Deutsches Rechenzentrum, Darmstadt) sowie von kunstwissenschaftlicher Seite Dr. H. J. Tümmers (Wallraf-Richartz-Museum, Köln) teil.

Einem Grundsatzreferat von Hans-Peter Reinecke über Grundlagen und allgemeine Probleme quantitativer Verfahren folgte, gewissermaßen als musikpsychologische Probe aufs Exempel, ein Referat von Volker Rahlfs über Methode und Ergebnis quantitativer Bearbeitung musikwissenschaftlicher Probleme. Imogen Fellingner berichtete über den Einsatz von Handlochkarten bei ihrer Dokumentation der Literatur zur Musik des 19. Jahrhunderts. Der Rest der Tagung blieb der eingehenden Diskussion der Verschlüsselung und Katalogisierung rein musikalischer Daten vorbehalten.

Das konkrete Ziel dieser Überlegungen sollte eine Incipit-Kartei sein, die die musikgeschichtlichen Quellen verzeichnen soll, wobei zweckmäßig vom Fundus der Filmsammlung des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs auszugehen wäre. Mit anderen Worten: es galt die Frage zu lösen, wie und mit welchen Mitteln man Melodien bzw. Melodien-Incipienten katalogmäßig erfassen könne. Die Diskussion der verschiedenen schon vorgeschlagenen Möglichkeiten² ergab, daß es prinzipiell keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bereitet, nicht nur Melodien, sondern auch rhythmische und klangliche Vorgänge zu verschlüsseln und zu katalogisieren. Aber besondere Schwierigkeiten wurden darin gesehen, daß es für diese Katalogisierung von Musik notwendig ist, auch mehr oder weniger leicht veränderte Melodien als im Grunde gleich zu erkennen. Es schien so, daß beim Einsatz von elektronischen Datenspeichern verhältnismäßig leicht eine Lösung dieser Schwierigkeiten gefunden werden könnte, vorausgesetzt allerdings, daß es gelänge, dasjenige, was nicht ganz gleiche Melodien als im musikalischen Sinne gleiche erscheinen läßt, begrifflich-logisch zu fassen. Beim Einsatz dieser Maschinen könne man den musikalischen Sachverhalt ziemlich real verschlüsseln und speichern und später durch sehr variable Arten der kombinierten Befragung wieder zu gleichen und ähnlichen zueinander ordnen. Diese Methode legt es sogar nahe, nicht nur das Incipit einer Melodie, sondern das ganze Stück mit allen seinen musikalischen Einzelkomponenten aufzunehmen. Auf diese Weise könnte man wissenschaftliches Material für Fragestellungen gewinnen, die bisher kaum geahnt werden

¹ Gesellschaft für Musikforschung. Kongreßbericht Kassel 1962, S. 342 ff.

² Vgl. die in dem Anm. 1 zitierten Referat genannten Arbeiten von Koller, Krohn, Zahn, Bartók, Barlow-Morgenstern, Bridgman und Gofferje. Ferner die Studien von J. LaRue in: *Fontes Artis Musicae* 1959, S. 18 ff. und 1962, S. 72 ff. (zusammen mit M. Rasmussen).

können. Ein so gigantisches Unternehmen aber ließe sich in absehbarer Zeit für eine größere Menge von Musik nur mit Hilfe einer sehr großen Zahl von Mitarbeitern zu einem brauchbaren Ergebnis führen. Praktisch ist es nicht realisierbar. Man wird also gut tun, sich auf die Verkartung von tatsächlichen Incipits zu beschränken, wobei innerhalb polyphoner Musik im strengen Sinne ohnehin die Incipits aller Stimmen verzeichnet werden müssen.

Da man aus den Incipits ohnehin nur in ganz bescheidenem Umfang mehr als Identitäten und Konkordanzen entnehmen kann, bietet es sich an, schon bei der Verschlüsselung ein Verfahren anzuwenden, bei dem musikalisch Ähnliches als im Code Gleiches verzeichnet wird. Das wäre z. B. die Aufzeichnung nur der melodischen Ecktöne oder die Aufzeichnung nur der melodisch-rhythmischen Schwerpunkte.

Eine interessante Methode ist die von Harald Kümmerling vorgeschlagene, die statistisch die wiederkehrenden Töne einer Melodie unter dem numerischen Stellenwert ihres ersten Auftretens verzeichnet. Kümmerling untersucht zur Zeit die Möglichkeit, ob diese wegen ihrer einfachen Ziffern so besonders für die Katalogisierung geeignete Methode auch dazu taugt, „Ähnlichkeiten“ in dem beschriebenen Sinne zu erfassen.

All diese Verkartungsmethoden lassen sich prinzipiell auch durch Handlochkarten (Schlitzlochkarten) aufnehmen. Die große Zahl der zu erwartenden Karten (mehr als 300 000) schränkt diese Möglichkeit allerdings wieder ein. Andererseits aber wird man eine festzustellende Melodie ohnehin nur in einem chronologisch und systematisch begrenzten Raum zu suchen haben. Mit anderen Worten: die große Anzahl der Karten schrumpft dadurch erheblich zusammen, daß man sie in kleinere, in sich sinnvoll geschlossene Gruppen aufteilt.

Die Verwendung von Handlochkarten hätte den Vorteil, daß man den zunächst langsam wachsenden Kartenbestand von Anfang an im Hause benutzen könnte, und daß die Erprobung des geeignetsten Systems der Verkartung mit geringerem Aufwand geschehen könnte. Der weitere große Vorteil liegt darin, daß die Handlochkarte noch genügend Raum für das Incipit in der Notenschrift und manche Vermerke im Klartext bietet. Die Möglichkeit, diese Handlochkarten später auf Maschinenlochkarten zu übertragen, bleibt dabei immer noch offen.

Durch unsere Tagung angeregt, erörtert das Deutsche Rechenzentrum in Darmstadt gegenwärtig die Möglichkeit, die gestellten Fragen mit Hilfe von Rechenmaschinen zu lösen. Zunächst versucht man dort, auf dem Drucker die Erstellung eines konventionellen Notenbildes zu simulieren. Unabhängig davon, ob die Ergebnisse für unsere speziellen Aufgaben nützlich sind oder nicht, sind sie ganz gewiß für die Musikwissenschaft von Interesse.

Den Teilnehmern des Gespräches wurde angekündigt, daß sie in absehbarer Zeit einen Fragebogen zugesandt bekommen, auf dem die Ergebnisse ihrer Überlegungen zu den technischen Einzelheiten der Katalogisierung eingetragen werden können.

Bemerkungen zur Fermate

VON FRITS NOSKE, AMSTERDAM

Die Geschichte der Fermate ist bisher so gut wie unerforscht geblieben. Das Thema verlangt eine derartig umfangreiche Kenntnis musikalischer und theoretischer Quellen, daß es auch den mutigsten Forscher abschrecken muß. Die folgenden flüchtigen Bemerkungen erheben denn auch am allerwenigsten den Anspruch, ein historisches Bild geben zu wollen. Sie sollen nur ein bescheidenes Licht auf die Problematik werfen.

Die Schwierigkeiten, welche die Darstellung der historischen Entwicklung für uns bieten, ergeben sich schon aus den stets wechselnden Namen, Symbolen und Bedeutungen. Zwar hat das Zeichen der Corona im Laufe der Zeit allgemeine Gültigkeit erlangt, aber ihr Sinn war in keiner einzigen Periode der Musikgeschichte eindeutig. Noch heutzutage geben führende theoretische und lexikographische Handbücher abweichende, ja sogar sich widersprechende Definitionen.

Coussemakers Anonymus V (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) gilt als die älteste Quelle für eine klare Umschreibung des Fermatebegriffs. Der Autor nennt ihn „*quietantia*“. Beim Anonymus X (Beginn des 15. Jahrhunderts) heißt die Fermate „*cardinalis*“* und wird hier zum erstenmal durch die Corona angedeutet¹. Aus der Praxis findet man unter anderem Beispiele bei Dufay (z. B. am Anfang des fragmentarisch überlieferten „*Iuvenis qui puellam*“² sowie in den letzten Takten von „*Flos fororum*“ und von „*Alma redemptoris mater*“³).

Eine merkwürdige Doppelbedeutung hat die Corona in der Motette „*Ave Sanctissima Maria*“ von Pierre de la Rue aus der Handschrift der Margaretha von Österreich⁴. Den Anfang bildet ein Tripelkanon in epidiatesseron:

A - ve san - ctis - si - ma Ma - ri - a, Ma - ter de - i

A - ve san - ctis - si - ma Ma - ri - a, Ma - ter

A - ve san - ctis - si - ma Ma - ri - a, Ma - ter de - i

Aus der *resolutio* wird deutlich, daß alle Stimmen mit dem *tactus*, der die Corona trägt, abschließen, ohne die Werte der betreffenden Noten dabei zu beachten. Die Folge hiervon ist, daß in vier der sechs Stimmen der Notenwert verlängert wird (der abgeleitete Superius mit einer Minima, der abgeleitete Tenor mit einer punktierten Semibrevis, der notierte Tenor mit einer Semibrevis und der abgeleitete Bassus mit einer Minima). Das Corona-Zeichen hat aber hier nicht nur eine „mathematische“, sondern außerdem noch eine Ausdrucks-Bedeutung. Es besteht kein Zweifel, daß alle Stimmen länger als die Dauer eines normalen Taktes ausgehalten werden müssen. In der untenstehenden Transskription deutet die Corona denn auch eine „moderne“ Fermate an:

* Ein Kardinalshut?

¹ Vgl. J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460*, Leipzig 1904, I, S. 90—91.

² München, Mus. Ms. 3224. Vgl. J. Wolf, a. a. O., II, S. 56 und III, S. 86 (Übertragung).

³ NA in *Das Chorwerk*, Heft 19, hrsg. v. H. Besseler.

⁴ Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 228, fol. 1v—2.

A musical score for the hymn "Ave sanctissima Maria". It consists of six staves. The top five staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) and the bottom staff is the basso continuo. The lyrics are: "A - ve san - ctis - si - ma Ma - ri - a, usw." The score includes various musical notations such as notes, rests, and fermatas. There are also some markings like "8" and "b" above the notes.

Bis jetzt hatte die Corona meist die Bedeutung einer unbestimmten Verlängerung. Es scheint, daß im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts ihre Verwendung sich mehr und mehr auf die Schlußnote eines Abschnittes oder einer vollständigen Komposition beschränkt. Hierdurch verändert sich ihre Bedeutung in die von unbestimmter Dauer. Zwar schließt das in vielen Fällen eine Verlängerung mit ein, aber die Stellen, an denen die letzte Textsilbe eine Verkürzung verlangt, sind nicht selten. Besonders im französischen Chanson-Repertoire findet sich manches Beispiel hierzu:

A musical fragment showing a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "En ces bas lieux je n'en a - do - re qu'u - ne." The fragment ends with a fermata over the final note.

In diesem (homophonen) Schlußfragment aus „*Les mariniers adorent un beau jour*“ von Didier le Blanc verträgt die letzte Note kaum mehr als die Länge einer Semiminima⁵.

Instrumentale Choralbearbeitungen aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert enthalten häufig Fermaten, die sich nicht auf die Struktur der Musik beziehen, sondern auf den Text des Cantus firmus. In dem folgenden Fragment aus Bachs Choralvorspiel „*Liebster*

⁵ Didier le Blanc, *Airs de plusieurs musiciens réduits à quatre parties*, Paris, 1579 (2. Ausgabe 1582). NA v. H. Expert in *Monuments de la musique française au temps de la Renaissance*, Paris 1925, S. 69 (Nr. XXXIV).

„*Jesu, wir sind hier*“ (BWV 730)⁶ besteht für einen musikalischen Ruhepunkt nicht die geringste Möglichkeit, da die Harmonie fortwährend dissoniert:



Die Corona über einer Pause ist am wenigsten von allen Fermate-Typen für eine eindeutige Interpretation geeignet. Takt 28 aus Mozarts Klavier-Phantasie in *d*-moll (KV 397) ist hierfür ein gutes Beispiel:



Unstreitig schreibt hier die Fermate eine Verkürzung der Zeitdauer vor. Selbst wenn man das „*ausgeschriebene Rubato*“⁷ der vorangehenden Takte durch ein *Accelerando* unterstreicht und bei Takt 28 ein *Andante*- oder *Allegretto*-Tempo erreicht, würde eine Verlängerung der Pause die Spannung herabsetzen. Das ist aber gerade das Gegenteil von dem, was Mozart beabsichtigte⁸.

Aber schrieb Mozart überhaupt diese Fermate? Das Autograph von KV 397 ist verlorengegangen, und die älteste Quelle ist die fragmentarische Erstausgabe, die 1804 unter dem Titel *Fantasie d'Introduction* erschien⁹. Die Frage, ob Mozart eine andere Notierung für die Generalpause benutzt hat, ist also nicht von vornherein unberechtigt, doch ist das ganz unwahrscheinlich. Es gibt nur zwei Möglichkeiten: entweder ein eingefügter $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt, oder eine Corona über dem Taktstrich, wodurch Takt 28 wegfällt. Weder die erste, noch die zweite Hypothese werden von analogen Stellen aus Mozarts Werk gestützt. Ein Taktwechsel kommt nie bei Generalpausen vor, und Fermatenzeichen über Taktstrichen finden wir nur am Schluß von Kompositionen oder Teilen davon, z. B.

⁶ Neue Bach-Ausgabe IV, 3, hrsg. v. H. Klotz (S. 60).

⁷ Vgl. Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien—Stuttgart 1957, S. 57—60.

⁸ Um diese Behauptung zu überprüfen, ließ ich mir die Passage von 10 Pianisten (5 Berufsmusikern und 5 Dilettanten) vorspielen. Alle spielten Takt 28 bedeutend kürzer als Takt 27. Auffällig war, daß nur ein einziger der Spieler (ein Dilettant!) das bewußt tat.

⁹ Wien, Bureau des Arts et d'Industrie. Vgl. P. Hirsch, *A Mozart Problem*, Music & Letters XXV, 1944.

in den Variationen über „*Ah vous dirai-je Maman*“, KV 265. Solange nicht das Gegenteil bewiesen ist, können wir wohl die Notierung als authentisch ansehen.

Bildet nun Mozarts Verwendung der Fermate als Verkürzungszeichen nur eine Ausnahme, oder stützt sie sich auf eine ältere Überlieferung? Fast alle wichtigen theoretischen und lexikographischen Werke des achtzehnten Jahrhunderts sprechen von einer Verlängerung der Zeitdauer. Sogar Autoren, die die Fermate ziemlich ausführlich behandeln, wie Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Türk, geben keine abweichende Interpretation für die Corona über einer Pause. Die einzige Ausnahme bildet die *Violinschule* von Leopold Mozart. In der ersten Ausgabe (Augsburg 1756), die 1922 als Faksimile-Druck erschien, wird die Fermate nur „*ein Zeichen des Aushaltens*“ genannt. In späteren Ausgaben (1770, 1778 und 1800) ist jedoch hinzugefügt: „*Wenn aber dieses Zeichen (welches die Italiäner la Corona nennen) über oder unter einer Sospir und Pause steht; so wird bey der Sospir etwas mehr, als es die Ausrechnung im Tacte erforderte, stillgeschwiegen: hingegen wird eine Pause, über welcher man dieses Zeichen sieht, nicht so lang ausgehalten; sondern mandmal so vorbegegangen, als wenn sie fast nicht zugegen wäre*“¹⁰.

Es folgen hierzu zwei Beispiele:

Two musical staves illustrating fermatas. The first staff shows a note with a fermata above it, followed by a longer note, with the text "„Hier wird länger still gehalten“". The second staff shows a note with a fermata above it, followed by a shorter note, with the text "„Diese Pause wird nicht ausgehalten“".

Hier wird deutlich, daß Mozart in seiner Klavier-Phantasie eine Vorschrift aus dem Buche seines Vaters befolgt hat. Auf Grund des Fehlens von analogen Passagen in anderen Lehrbüchern des achtzehnten Jahrhunderts könnte man vermuten, daß Leopold Mozart eine Interpretation der Fermate benutzte, die von der allgemeingültigen abwich. Doch ist eine derartige Eigenwilligkeit nicht mit der gediegenen Absicht, die er mit seinem Werk verfolgte, zu vereinbaren. Außerdem lehrt uns die Geschichte, daß Interpretations-Veränderungen von Notierungs-Symbolen im allgemeinen in der Musik selbst entstanden; der Theoretiker kodifiziert oder verwirft sie, tritt jedoch selten als Neuerer auf. Das gilt auch für Theoretiker, die wie Leopold Mozart zugleich Komponist sind und Elementar-Lehrbücher schreiben, die sich an einen verhältnismäßig großen Leserkreis wenden.

Den Beweis, daß hier wirklich von einer Tradition und nicht von einer zufälligen Ausnahme die Rede ist, finden wir in einer Quelle des siebzehnten Jahrhunderts. Im Jahre 1682, genau 100 Jahre vor dem Entstehen der Klavier-Phantasie KV 397, veröffentlichte Georg Muffat seine Sammlung *Armonico Tributo*¹¹. Diese Sonaten wimmeln von Generalpausen, die mit Fermate-Zeichen versehen sind. Das Vorwort des Komponisten gibt über die Interpretation Aufschluß: „. . . *dove si troveranno pause communi segnati di sopra in questo modo ☉ non s'osserveranno secondo il rigore del tempo, ma a discrezione, e un poco più breve del solito.*“

Also auch hier wird ausdrücklich eine Verkürzung vorgeschrieben. Muffat ist in seinen Anweisungen stets detailliert und exakt. In diesem Fall besteht daher auch über seine Ab-

¹⁰ S. 45 in den Ausgaben von 1770, 1787 und 1800.

¹¹ Salzburg 1682. NA v. E. Luntz in DTOe XI/2 (Anhang). Wien 1904 und v. E. Schenk in DTOe LXXXIX, Wien 1953.

sicht keinerlei Zweifel. Ebenso sicher steht fest, daß der Anfang der dritten Sonate aus dem *Armonico Tributo* genau im Takt gespielt werden muß, da hier die Fermaten über den Generalpausen fehlen.

Sowohl Muffat als auch Leopold Mozart wirkten am erzbischöflichen Hof zu Salzburg. Nehmen wir daher an, daß die Fermate als Verkürzungszeichen nur auf lokaler Tradition beruht, so erklärt sich das Schweigen von Autoren wie Mattheson, Carl Philipp Emanuel Bach, Quantz, Türk, Walther und Rousseau. Doch befriedigt eine derartige Erklärung nicht. Auch im neunzehnten Jahrhundert beachten die theoretischen Handbücher und Lexika diesen Aspekt der Fermate nicht, obwohl Beispiele aus der Praxis weder selten noch lokalbedingt sind (so in Schumanns *Allegro* op. 8 und *Kreisleriana*, Nr. 4; auch bei Granados, *Goyescas*). Erst Riemann zitiert Leopold Mozart von der dritten Auflage seines *Musik-Lexikons* an¹². Obwohl verschiedene Lexikographen seine Bemerkung in veränderter Formulierung übernommen haben (z. B. Grove und Thomson), findet man anderweitig (z. B. im *Harvard Dictionary of Music*¹³) die Fermate noch immer ausschließlich als Verlängerungszeichen interpretiert.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß die Fermate in sechs verschiedenen Bedeutungen anzutreffen war: als unbestimmte Verlängerung, als „mathematische“ Verlängerung (in einem Kanon), als unbestimmte Dauer, als Schlußandeutung einer Verszeile (ohne Einfluß auf die Zeitdauer), als Schlußandeutung (über dem letzten Taktstrich) und als Verkürzung (über einer längeren Pause). In dieser Reihe kann noch ein siebenter Fermaten-Typ, der in diesem kurzen Artikel nicht erwähnt wurde, hinzugefügt werden: Andeutung einer zu improvisierenden Kadenz.

Es ist zu erwarten, daß eine genauere Untersuchung dieses Themas noch weitere Aspekte des Fermaten-Begriffes ans Licht bringen wird.

Gregor der Große als Musiker

VON ANTONIN BURDA, PRAG

In einer Besprechung der erweiterten Fassung meiner 1947 von der Karls-Universität Prag angenommenen Dissertation *T. B. Janowka, Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* wurde mir vorgeworfen, daß ich in meinem Kommentar zum gregorianischen Gesang auf die Ausführungen Helmut Huckes¹ keine Rücksicht genommen habe. Daher sah ich mich gezwungen, mich mit der Frage neuerlich zu beschäftigen.

Bruno Stäbleins Artikel in MGG faßt in zwei Sätzen zusammen, was Hucke in der „Musikforschung“ gesagt hatte. Hucke arbeitet vor allem mit Vermutungen, und nach den Arbeiten Gevaerts bringt seine Studie die entschiedenste Ablehnung der Ansicht, Gregor der Große sei musikalisch tätig gewesen. Hatte Gevaert Gregors musikalische Tätigkeit nur angezweifelt², so bestreitet Hucke sie offen³. Beiden Autoren ist jedoch gemeinsam, daß sie den Quellen vorwerfen, nicht das zu bringen, was sie gern in ihnen finden möchten. Es bedarf nicht der Erörterung, daß auf einer solchen Argumentation nicht gebaut werden kann. Wir

¹² Leipzig 1887. In der zweiten Auflage (Leipzig 1884) wird nur über Verlängerung gesprochen.

¹³ 13. Auflage, Cambridge/Mass. 1961, s. v. *Pause*.

¹ Mf. VIII, 1955, S. 259–264.

² In Riemanns Übertragung: „Ich wüßte aber nicht, daß man in dieser Masse von Schriften [d. h. Gregors des Großen] bis jetzt nur eine Zeile gefunden hätte, in welcher auf Arbeiten oder Beschäftigungen betreffs des Kirchengesanges hingedeutet wäre“. Vgl. *Der Ursprung des römischen Kirchengesanges*, Leipzig 1891, S. 17.

³ „Wir dürfen also nicht Belege für eine musikalische Tätigkeit Gregors des Großen dort registrieren, wo ihm eine liturgische Ordnung zugesprochen wird“ (S. 259).

können nur feststellen, daß ein zeitgenössischer Schriftsteller über eine Sache schweigt, und wir können durch sorgfältiges Studium der Zeit und aller ihrer Umstände Gründe für dieses Schweigen suchen.

Gevaert hat letzten Endes seine Zweifel nur deshalb ausgesprochen, weil Johannes Diaconus, als er auf Gebot des Papstes Johann VIII. (872—882) das Leben Gregor des Großen beschrieb, etwas verwechselt habe. Offenbar hat Gevaert den Johannes Diaconus nicht sehr gründlich gelesen, denn sonst hätte er feststellen müssen, daß es sich um eine in den Grenzen der Zeit nahezu wissenschaftlich genaue, auf Zitate gegründete Arbeit handelt. Wo keine Daten zur Verfügung standen, benutzte Johannes Diaconus eine Tradition, die durchaus nicht zu unterschätzen ist: die Tradition des Benediktinerklosters Monte Cassino, in dem er lebte, bevor er nach Rom kam, und in dem vor ihm auch der frühere Biograph Gregors, Paulus Diaconus, gelebt hatte. Auch Gregor der Große war Benediktiner, und bekanntlich teilen sich die Klöster eines Ordens die wichtigsten Tatsachen aus dem Leben ihrer verstorbenen Mitglieder mit. Es ist kaum zu bezweifeln, daß eine so entstandene Tradition glaubwürdig ist, besonders, da die Benediktiner von Monte Cassino vor den Langobarden nach Rom flohen, wo sie, durch Pelagius II. (578—590) bei der Lateran-Kirche angesiedelt, den Offiziumsdienst besorgten; nachdem sie Rom zur Zeit Gregors III. (731 bis 741) wieder verlassen hatten, übernehmen andere Mönche ihre Pflichten⁴.

Abgesehen hiervon bezeugt Johannes Diaconus zweimal, daß er wahrheitsgetreu berichtet; einmal am Anfang der Biographie und zum anderen im vierten Buche in Form einer Traumschilderung. Ein Teufel erscheint ihm und wirft ihm vor, er schreibe über Tote, die er im Leben niemals gesehen habe. Johannes erwidert ihm, er schreibe darum nur um so wahrheitsgetreuer, da ihm Gregor aus der Lektüre nicht unbekannt sei und da seine Darstellung weder durch Gunst noch durch Mißgunst verzerrt werden könne. Übrigens heißt es in einem an Karl den Kahlen (840—877) gerichteten Brief, Johannes Diaconus sei „*peritissimo et scientiae claritate notissimo*“ gewesen. Andere positive Zeugnisse über die Glaubwürdigkeit des Schriftstellers finden sich bei Migne.

Gevaert hat dagegen zuerst in einem Vortrag, später in einer Broschüre seine eigene Auffassung über gregorianische Tradition vorgetragen; nach ihm ist erst „im 9. Jahrhundert die Meinung (aufgekommen), man verdanke die Organisation des Kirchengesanges dem den Beinamen des Großen tragenden heiligen Gregor“⁵. Morin hat darauf erwidert⁶ und Gevaert nicht nur historische Irrtümer, sondern auch die Unkenntnis wichtiger liturgischer Einzelheiten nachgewiesen. Auch Hücke bestreitet nicht, daß Morin in seinem Streit mit Gevaert im ganzen Recht hatte, und greift Morins Beweisführung nur in einem Punkt an⁷.

Im Grunde stützt sich Hücke von neuem auf den Lyoner Erzbischof Agobard und auf dessen Kritik von Amalars Schrift *De ordine antiphonarii*. Der Streit zwischen Agobard und Amalar von Metz geht jedoch grundsätzlich um den Wortinhalt der Gesänge, nicht um den Kirchengesang als solchen. Agobard sagt:

„. . . *Antiphonarium pro viribus nostris magna ex parte correximus, amputatis his quae vel superflua, vel levia, vel mendacia aut blasphemia videbantur.*“

„. . . *Das Antiphonarium haben wir nach unseren Kräften in einem großen Teil verbessert, indem wir das, was entweder überflüssig, oder lügenhaft, oder lästerlich schien, ausschließen.*“

⁴ G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York (1940), S. 119.

⁵ F. A. Gevaert, *Der Ursprung des römischen Kirchengesanges*. Deutsch von H. Riemann, Leipzig 1891, S. 5.

⁶ G. Morin, *Eine Antwort auf Gevaerts Abhandlung über den Ursprung . . .* Deutsch von Th. Elsässer, 1892.

⁷ „Die von Morin a. a. O. zitierten Zeugnisse des Amalar über Gregors des Großen liturgische bzw. musikalische Tätigkeit sind unecht. Vgl. die sieben zitierte Amalarausgabe von J. M. Hanssens“ (S. 261). Morin beschäftigt sich mit Amalar auf sieben Seiten, so daß es schwer zu sagen ist, was eigentlich Hücke meinte. Übrigens: Amalars Zeugnis bildet bei Morin nur eines unter vielen.

Und weil

*Gregorii praesulis nomen titulus praefati libelli praetendit et hinc opinione sumpta putant eum quidam a beato Gregorio Romano pontifice et illustrissimo doctore compositum, videamus quod sanctus ille vir de cantu ecclesiastico ordinaverit, vel quid ejus tempore Romana Ecclesia decantaverit*⁸.

der Titel des erwähnten Büchleins [trügerisch] den Namen des Bischofs Gregor vorgibt, und darauf ihre Ansicht bauend etliche Menschen meinen, daß es von dem seligen Gregor, dem römischen Bischof und glänzendsten Lehrer zusammengestellt worden war, laß uns sehen, was der heilige Mann über den Kirchengesang angeordnet oder was zu dessen Zeit die römische Kirche gesungen hatte.“

Hucke scheint diese Sätze nicht aufmerksam genug gelesen zu haben. Aus dem ersten Satz Agobards geht klar hervor, daß er, ob zu Recht oder zu Unrecht (und eher zu Unrecht, wie die bei Migne von Étien Baluze, der 1666 Agobards Schriften erscheinen ließ, übernommenen Bemerkungen bezeugen) nicht die Gesänge, sondern deren Texte als lügenhaft und lästerlich bezeichnet. Im zweiten Satz sagt Agobard aus den im ersten Satz genannten Gründen, daß Amalar sein eigenes Antiphonarium für dasjenige Gregors ausgibt; das ist die richtige Deutung des verwendeten Zeitwortes „*praetendit*“. Hugo Riemann hat in seiner Übersetzung des Zitates aus Agobard bei Gevaert „*praetendit*“ falsch und farblos mit „*hat*“ und Elsässer dasselbe bei Morin mit dem ebenso falschen „*trägt*“ übersetzt. Es ist aber klar, daß Agobard mit dem affektiven „*praetendit*“⁹ nicht auf Gregor den Großen, sondern auf Amalar zielt.

Ein weiterer und grundsätzlicher Fehler Huckes ist seine irrtümlische Auslegung der Anordnung Gregors des Großen über den Kirchengesang (595), die Agobard zitiert. Hucke sagt (S. 263), daß Gregor dem Großen „*der Kirchengesang Textvortrag, nichts mehr und keine Beschäftigung für den höheren Klerus*“ sei. Dies entnimmt er den Worten Gregors „*psalmos vero ac reliquas lectiones censeo per subdiaconos, vel . . . minores ordines exhiberi . . .*“¹⁰. Gregor der Große sagt aber etwas anderes:

„*In sancta hac Romana Ecclesia cui divina dispensatio praesse me voluit, dudum consuetudo est valde reprehensibilis exorta, ut quidam ad sacri altaris ministerium cantores eligantur, et in diaconatus ordine constituti modulationi vocis inserviant, quos ad praedicationem officii eleemosynarumque studium vacare congruebat. Unde fit plerumque, ut ad sacrum ministerium, dum blanda vox quaeritur, quaeri congrua vita negligatur, et cantor minister Domini moribus stimulat, dum populum vocibus delectat. Qua de re praesenti decreto constituo, ut in sede hac sacri altaris*

„*In dieser heiligen römischen Kirche, wo mich ein göttlicher Beschluß als Vorstand haben wollte, ist seit langer Zeit eine sehr tadelhafte Gewohnheit erschienen, daß etliche Sänger zum heiligen Altardienste ausgewählt seien, und in Diaconatstufe eingesetzt, die Stimmmodulation pflegen, obwohl es sich ziemte, daß sie sich dem Kanzleidienste und Almoseneifer widmeten. So geschieht meistens, daß die Forderung eines geziemenden Lebens unterlassen wird, wenn eine schmeichelnde Stimme erfordert wird, und das Benehmen des Sängers — eines Dieners des Herrn — das Volk reizt, unter-*

⁸ Migne, PL CIV, 330.

⁹ S. z. B. K. E. Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Leipzig 1879: „*praetendere I: hervorstrecken, II: vorstellen, verwenden, vorgeben, zum Vorwand machen*“. Oder Ae. Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, Prati 1868: „*ad 6/1: In malam partem frequenter ponitur pro afferre cursum aut praetextum faciendi quippiam, praesertim si minus vera causa sit, et alia lateat, qua revera ad agendum moveamur.*“

¹⁰ Migne, PL CIV, 336.

ministri cantare non debeant, solumque evangelicae lectionis officium inter missarum solemniam exsolvant; psalmsque vero ac reliquas lectiones censeo per subdiaconos, vel si necessitas exigit, per minores ordines exhiberi . . .“

dessen der Sänger mit seinen Stimmen¹¹ einen Genuß gewährt. Aus diesem Grunde verordne ich durch den gegenwärtigen Erlaß, daß die Diener des heiligen Altars in diesem Sitze nicht singen sollen, und nur zwischen den Meßfeiern den Evangelienlesedienst leisten; die Psalmen aber, ebenso wie andere Vorlesungen, meine ich durch Subdiaconi, oder, wenn es ein Notfall verlangt, durch die niedrigen Stufen ausführen zu lassen . . .“

Gregor der Große spricht also nicht allgemein über die Kirchenmusik, sondern konkret nur über das Meß-Offizium. Und in Festmessen, um die es sich hier handelt, gibt es ungesungene stille Rezitative (z. B. die Stufengebete), antiphonale Chorgesänge (z. B. das Kyrie), Sologesänge des Zelebranten (z. B. die Praefation), Sologesänge im Chor (z. B. Graduale und Alleluja) und laute Solorezitationen der Epistel durch die Subdiaconi und des Evangeliums durch die Diaconi. Gregor der Große spricht hier ausdrücklich von den Sängern, die die Diacons-Weihe empfangen haben, und schreibt diesen für die Zukunft vor, das Evangelium vor dem Volke nur laut zu rezitieren und nicht zu singen, weil ihnen offenbar daran gelegen war, mehr mit ihrer Stimme zu prunken als den Inhalt des Evangeliums zu verkünden.

Gregors Verbot berührt also weder den Gesang der Zelebranten, noch ist er gegen den Kirchengesang als solchen gerichtet, noch sagt er, daß „der Kirchengesang Textvortrag und keine Beschäftigung für den höheren Klerus“ sei, wie Hucke meint. Gregor hat sich mit dieser gegen die Eitelkeit der zu Sängern gewordenen Diaconi gerichteten Vorschrift ganz im Sinne seines Ausspruchs verhalten:

„Qui saecularem habitum deserens, ad ecclesiastica officia venire festinat, non relinquere cupit sacculum, sed mutare“¹².

„Wer, die Welttracht ablegend, eilends in die Kirchendienste eintreten will, der will nicht die Welt verlassen, sondern vertauschen.“

Damit fällt Huckes aus einer falschen Interpretation abgeleitete Beweisführung (S. 264) in sich zusammen. Wir müssen also zunächst zu Gevaert zurückkehren, der seine Replik zur vorläufigen Kritik Morins¹³ mit den Worten schließt: „. . . in einem so ausgedehnten und so vollständigen Schatze von Briefen . . . zeigt sich Gregor I. von allen Seiten: als Pontifex, Bischof, Stadtoberhaupt, Verwaltungsbeamter, Staatsmann und Privatmann. Ist es menschenmöglich, daß er in dreizehn Jahren nicht ein einziges Mal Veranlassung gefunden hätte, sich mit irgendjemand über das Thema zu unterhalten, das ihm vorgeblich so am Herzen lag, über einen Teil des Gottesdienstes, den er doch der ganzen Sorgfalt der Bischöfe und Priester, seiner täglichen Korrespondenten hätte empfehlen müssen? Ist dieses völlige Schweigen nicht erdrückend für meine Gegner und wahrhaft entscheidend? Damit erscheint mir die ‚gregorianische Frage‘ zur Genüge geklärt.“

Gevaert hat sich jedoch auch in diesem Falle geirrt. Wie die Abhandlung Huckes zeigt, ist die „gregorianische Frage“ bei weitem noch nicht erledigt. Auch ich versuche, einen Beitrag zu ihr zu liefern, und ich habe versucht, über die bekannten Stellen hinaus weitere Belege

¹¹ d. h. vielleicht mit seiner Stimmenregistertechnik.

¹² Johannes Diaconus, Lib. III, Num. 33. Migne, PL LXXV, 93.

¹³ Gevaert, a. a. O., S. 82 f.

aus den Schriften Gregors des Großen zu finden. Dabei glaube ich gefunden zu haben, was Gevaert suchte und was zu Huckes Mißfallen Johannes Diaconus nicht verzeichnet hatte, weil die glänzende staatskirchliche und kirchenlehrerische Tätigkeit Gregors des Großen noch im 9. Jahrhundert seine musikalische Aktivität überschattete.

Wenn Johannes Diaconus eine musikalische Ausbildung Gregors nicht erwähnt, so kann das auch daran liegen, daß man sie für eine Selbstverständlichkeit hielt, die keiner weiteren Erwähnung bedurfte. Immerhin war Gregor der Große ein Ordenspriester, und einen Ordenspriester ohne Gesangsausbildung kann man sich kaum vorstellen. Wenn er in Grammatik, Dialektik und Rhetorik so ausgebildet war, daß ihn, wie Gregor von Tours¹⁴ feststellt, in Rom niemand auf diesem Gebiete übertraf, wenn er außerdem ein ausgezeichneter Jurist war, so kann man wohl annehmen, daß er auch musiktheoretisch gebildet war, vor allem bei der üblichen engen Verbindung von Grammatik, Rhetorik und Musiktheorie. Abgesehen davon war Gregor auch ein Dichter; niemand bestreitet heute noch ernsthaft (wie es Gevaert tat) die Echtheit seiner Offiziumshymne. Viele Homilien Gregors erwecken den Eindruck, als seien sie in metrischer Prosa geschrieben, denn manche Stellen sind auf der Form A-non A oder A-B aufgebaut, die stark an die kleine Liedform erinnert. Ist es wirklich so ungewöhnlich, daß ein Genie wie Gregor der Große mehrere wissenschaftliche und künstlerische Bereiche bestellte? Immerhin sind uns aus der neueren Musikgeschichte Gestalten wie Mersenne und Kircher bekannt, beide Ordensleute wie Gregor, die keine Existenzsorgen kannten und sich vollkommen auf ihre Studien konzentrieren konnten, so daß es ihnen leichter als anderen möglich war, auf höchstem Niveau von einem wissenschaftlichen Bereich in den anderen zu wechseln.

Das wichtigste ist jedoch, daß Gregor selbst eine Andeutung gibt, die auf seine theoretischen und praktischen musikalischen Kenntnisse schließen läßt. Als er dem Erzbischof Leander von Sevilla seine *Expositio in librum beati Job*¹⁵ zur Besprechung sendet, schreibt er in der Vorrede:

„... *Quam videlicet expositionem recensendam tuae beatitudini, non quia velut dignam, sed quia te petente meminisse promississe, transmissi. Et fortasse hoc divinae providentiae consilium fuit, ut percussum Job percussus exponerem et flagellati mentem melius per flagella sentirem. Sed tamen recte considerantibus liquet, quia adversitate non modica laboris mei studiis in hoc molestia corporalis obsistit, quod carnis virtus cum locutionis ministerium exhibere vix sufficit, mens digne non potest intimare quod sentit. Quid namque est officium corporis, nisi organum cordis? Et quamlibet peritus sit cantandi artifex, explere artem non valet, nisi ad hanc sibi et ministeria exteriora concordent: Quia canticum, quod docta manus imperat, quassata organa proprie non resultant; nec artem flatus exprimit, si scissa rimis fistula stridet. Quanto itaque gravius expositionis meae*

„... *Ich habe Deiner Seligkeit die Exposition gesandt, nicht weil ich sie als eine würdige senden sollte, sondern weil ich mich erinnere, daß ich es dir auf deinen Wunsch versprochen habe. Und vielleicht war es ein Beschluß der göttlichen Vorsehung, daß ich Geschlagener den geschlagenen Hiob auslege und die Gesinnung des Gepeitschten besser durch die Peitsche verstehe. Doch wird es denen, die recht denken, klar sein, daß sich meine Körperbedrängnisse nicht unbedeutend meinem Arbeitseifer widersetzen, wenn die Körperkraft kaum für die Rede ausreicht; die Denkkraft nicht gehörig andeuten kann, was sie fühlt. Denn was ist der Körperdienst, wenn nicht ein Herzenswerkzeug? Und obwohl der Künstler gesangeskundig ist, kann er die Kunst vollkommen nicht ausüben, wenn seine äußerlichen Fähigkeiten nicht mit derselben ebenfalls übereinstimmen: weil die erschütterten Glic-*

¹⁴ Migne, PL LXXV, 247.

¹⁵ Migne, PL LXXV, 615.

qualitas premitur, in qua dicendi gratiam sic fractura organi dissipat, ut hanc peritiam ars nulla componat?"

der einen Gesang, den die gelehrte Hand befiehlt, nicht gehörig wiedergeben, der Atem die Kunst nicht ausdrücken kann, wenn die durch Ritzen gespaltene Fistel zischt. Und wieviel schwerer drückt mich demnach die Qualität meiner Auslegung, in welcher das zerbrochene Instrument die Sprachfähigkeit so zerstreut, daß keine Kunst diese Erfahrung ersetzt?"

Die weiteren Ausführungen gehören in die Rhetorik:

... non metacismi allisionem . . . fugio, non barbarismi confusionem devito . . ."

„ich entgehe nicht dem Anstoß der Transposition, ich vermeide nicht die Verworrenheit der Barbarismen . . ."

Daß sich dies alles auf Gregor selbst bezieht, ist aus dem Zusammenhang klar. Er sagt also über sich selbst, daß er den Gesang kenne, d. h. die Kirchenmusik beherrsche; daß seine Hand eine gelehrte sei, d. h., daß er wohl auch imstande war, Gesänge schriftlich aufzuzeichnen; daß er ein guter Sänger sei; daß er ein Blasinstrument oder die damalige Orgel zu spielen wisse, zusammenfassend also, daß er ein Musiker sowohl in der Praxis als auch in der Theorie sei. Johannes Diaconus steht demnach keineswegs im Widerspruch zur Wahrheit, wie Hucce es vermutet, und die gregorianische Tradition ist keine Erfindung des 9. Jahrhunderts, wie Gevaert es behauptete. Die Art und Weise, wie Gregor der Große die Beziehung seines Gesundheitszustandes zur Möglichkeit künstlerischen Gesangsausdrucks darstellt, ist bemerkenswert, und ihr Niveau bestätigt meine obigen Ausführungen¹⁶.

Landinis „*Questa fanciulla*“ bei Oswald von Wolkenstein

VON THEODOR GÖLLNER, MÜNCHEN

Die Ballata „*Questa fanciulla*“ von Francesco Landini, die in drei Trecentohandschriften überliefert ist¹, liegt bekanntlich auch in einer Bearbeitung für Tasteninstrumente² und in einer Kontrafaktur als Kyrie vor³. Man darf somit annehmen, daß Landinis Vertonung weite Verbreitung fand und auch in Deutschland, wo die Kontrafaktur im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts aufgezeichnet wurde, nicht unbekannt war.

¹⁶ Nach der Biographie Gregors des Großen, die dem Paulus Diaconus zugeschrieben wird, litt Gregor an einer Krankheit, die griechisch Synkopia genannt wird, dem Celsus nach *animae defectio*; es war eine Ohnmacht, die entweder durch Gehirnblutarmut oder durch schlechte Blutzirkulation oder durch beides zusammen verursacht wurde. Gregor hat sich die Krankheit durch hartes Fasten seit der Jugendzeit zugezogen. Vgl. Migne, PL LXXV, 43.

¹ Vgl. K. v. Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956, 68 f. (Nr. 355). Die dort verwendeten Hss.-Sigel werden hier übernommen. Vgl. auch L. Schrade (Hrsg.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Vol. IV, *The Works of Francesco Landini*, S. 116, u. *Commentary to Vol. IV*, 98 ff.

² J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde II*, Leipzig 1919, 253 ff. L. Schrade, *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, Lahr 1931, 75 f.

³ K. Dézes, *Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg*, in: *ZfMW X*, 1927/28, S. 86, Nr. 110. Auch in der verbrannten Straßburger Hs. 222 C 22 war auf fol. 18 eine dreistimmige Fassung des Landinischen Stückes notiert. Ob es sich dabei ebenfalls um eine Kontrafaktur handelte, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Vgl. Ch. van den Borren, *Le Manuscrit Musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XVe siècle)*, in: *Annales de l'Acad. Royale d'Archéologie de Belgique LXXII, 7e Série, Tome II*, Anvers 1924, 300 f., Nr. 27. Vgl. ferner K. v. Fischer, *Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, in: *Annales musicologiques V*, 1957, 46.

Kontrafakturen von italienischer, französischer und niederländischer Musik tauchen in dieser Zeit besonders häufig in Deutschland auf. Allein im St. Emmeram-Codex, der auch die Kontrafaktur nach Landinis Vorlage enthält, lassen sich 21 derartige Stücke nachweisen⁴. Aber schon bei Oswald von Wolkenstein⁵, dessen Lieder überwiegend aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts stammen, kennt man unter den mehrstimmigen Sätzen bis jetzt sechs Kontrafakturen, von denen fünf auf französische Vorlagen zurückgehen und ein Stück in italienischen Quellen vorkommt⁶.

Ich konnte nun noch eine weitere Kontrafaktur bei Wolkenstein feststellen, die aus der Musik des italienischen Trecento übernommen ist. Es handelt sich um eben jene bekannte Ballata Landinis „*Questa fanciulla*“, die wir hier wiederfinden, ohne daß dies von der Forschung bisher bemerkt wurde⁷. Der in der Wolkenstein-Ausgabe in DTÖ IX/1, S. 193, Nr. 101, veröffentlichte zweistimmige Satz besteht nämlich aus dem nur wenig veränderten Cantus und Tenor Landinis. In dieser Vertonung werden die beiden Gedichte „*Mein herz das ist versert*“ (Nr. 101) und „*Weiss, rot, mit prawn verleucht*“ (Nr. 111)⁸ vorgetragen. Wir haben es also sogar mit zwei verschiedenen Kontrafakturen zu tun. Jedoch ist nur Nr. 101 zusammen mit der Musik in den beiden Wolkenstein-Handschriften Wien, ÖNB, Cod. 2777 (A), fol. 30 und Innsbruck, Universitätsbibliothek (B), fol. 27v–28 überliefert, während von Nr. 111 nur der Text, und zwar lediglich in der Hs. B und in der davon kopierten Texthandschrift Innsbruck, Museum Ferdinandeum (C) notiert ist. Dieses Gedicht folgt in der handschriftlichen Überlieferung unmittelbar auf Nr. 101. Über seine Vertonung klärt uns der Zusatz am Schluß auf: „*Nota diss obgescriben lied Weyss rot mit prawn etc. singet sich jnn der melody Mein Hertz etc.*“ Es ist also anzunehmen, daß die Hs. A, die älteste der drei Wolkenstein-Handschriften, die Nr. 101 allein überliefert, auch die ursprüngliche Kontrafaktur enthält. Diese wurde dann bis auf wenige Änderungen vom Schreiber der im Jahre 1432 entstandenen Hs. B übernommen und durch ein weiteres Gedicht ergänzt. Der Strophenbau des hinzugefügten Gedichts weicht jedoch von demjenigen des unterlegten Textes ab, wodurch sich an einigen Stellen das Verhältnis zwischen Melodiegliedern und Text ändert.

In den beiden Wolkenstein-Handschriften, die die Musik Landinis überliefern, fehlt die dritte Stimme, der Kontratenor. Diese Stimme ist sonst nur in der Instrumentalbearbeitung im Codex Reina ausgelassen⁹, wogegen sie in der zunächst ebenfalls zweistimmig notierten Kontrafaktur aus St. Emmeram nachträglich eingetragen wurde¹⁰. Die bei Wolkenstein vorliegende Fassung zeigt in der Hs. B nur wenige Veränderungen gegenüber der um etwa sieben Jahre älteren Niederschrift in der Hs. A. Die Textunterlegung in B ist aufgrund der Einfügung von Ligaturen eindeutiger als in der überwiegend unligierten Schreibweise von A. An zwei Stellen steht B der italienischen Ballata-Überlieferung näher als die Fassung A¹¹. Es ist möglich, daß ein Zurückgreifen auf das Landinische Original diese Korrektur

⁴ Vgl. ZfMW X, 70. Vgl. auch L. Finscher, *Parodie und Kontrafaktur*, MGG X, Sp. 820.

⁵ DTÖ IX/1. *Oswald von Wolkenstein. Geistliche und weltliche Lieder*. Bearbeitet von J. Schatz u. O. Koller, Wien 1902, 177 ff.

⁶ Vgl. F. Ludwig, *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, Bd. II, Leipzig 1928, 36b–37a, Anm. 3.

⁷ Die Anregung, die mich zu dieser Entdeckung führte, kam von meinem Münchner Kollegen, dem Germanisten Dr. B. Wachinger. Ihm und Herrn Dr. Chr. Petzsch, der mir bei der Klärung weiterer Fragen behilflich war, möchte ich auch an dieser Stelle herzlich danken.

⁸ Die Texte finden sich außer in DTÖ IX/1, S. 25, Nr. 29 u. 30 und älteren Ausgaben neuerdings auch in der Textausgabe von K. K. Klein, *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, in: *Altdeutsche Textbibliothek* Nr. 55, Tübingen 1962, 182 ff., Nr. 65 u. 66.

⁹ Paris, Bibl. Nat. n. a. fr. 6771, fol. 85.

¹⁰ München, Bayer. Staatsbibl., Cod. lat. 14274, fol. 58v–59.

¹¹ Vgl. DTÖ IX/1, S. 193, Nr. 101. Diskant T. 11, letzte Minima fehlt in A, die drei Trecentohss. und Em haben Min. auf d'. Tenor T. 25, letzte Min. d' entspricht Pit u. Sq; der textlose bzw. melismatische Tenor in FP und Em hat ungeteilte Semibreven. Die Fotos der Wolkenstein-Hss. stellen mir freundlicherweise Dr. Wachinger u. Dr. Petzsch zur Verfügung.

veranlaßt hat. Änderungen gegenüber den Trecento-Handschriften betreffen vor allem die Oberstimme, die bei Wolkenstein ausdrücklich als „*Discantus*“ bezeichnet wird¹².

Vergleicht man den deutschen Text von Nr. 101 mit der Ballata, so zeigt sich zunächst eine inhaltliche Abhängigkeit. Hier wie dort handelt es sich um die Klage des Liebhabers, dessen verwundetes Herz nach Trost verlangt. Besonders am Anfang wird die Anlehnung des deutschen Gedichts an den Ballatertext deutlich, ohne daß dabei von einer wörtlichen Übersetzung gesprochen werden kann:

<i>Questa fanciull'amor fallami pia Che m'a ferito 'l cor nella tuo via</i>	<i>Mein herz das ist versert und gifftklichen wunt mit einem scharpffen swert zwier durdt bis an den grund</i>
<i>Tu m'a fanciulla si d'amor percosso</i>	<i>Und lebt kain arzt auf erd der mich verhalten kan</i>
<i>Che solo 'n te pensando truovo posa</i>	<i>Neur ain mentzsch das mir den schaden hat getan</i>

Aber nicht nur inhaltlich läßt sich Wolkenstein von Landini anregen. Auch der Strophenbau knüpft an das italienische Vorbild an. Nur von hier aus ist er überhaupt zu verstehen. Es ist der italienische Elfsilbler, der Endecasillabo, der in die deutsche Versform und Strophe hineinwirkt. Wolkenstein übernimmt die beiden Elfsilbler der Ripresa, indem er die schon bei Landini vorhandene Unterteilung in zwei Halbverse mit Binnenreim in eine Folge von vier gleichgebauten Sechssilblern mit dem Reimschema abab abwandelt. Darauf bringt er zwei ungeteilte Verse, die den ebenfalls nicht unterteilten Pieder-versen der Ballata entsprechen. Die ursprünglichen Halbverse der Ripresa mit sechs bzw. fünf Silben haben sich also zu dreihebigen deutschen Sechssilblern verselbständigt. Nun wurde auch der erste der Piederverse zum Zwölfsilbler erweitert (Vers 5), der zwischen sechs (Str. I. III) und weiblich ausgehenden fünf Hebungen (Str. II) schwankt. Nur der Schlußvers behält die ursprünglichen elf Silben, die aber in den Strophen I und III wiederum sechs Hebungen aufweisen, da sie mit Betonung beginnen.

Die Musik Landinis geht von der Struktur des italienischen Endecasillabo aus, dessen charakteristisches Merkmal die Hervorhebung der vorletzten, stets betonten Silbe ist¹³. Diese allein wird auch bei Landini jeweils durch ein längeres Melisma ausgezeichnet, während die ihr vorausgehenden Silben durchweg syllabisch, den Wert einer Semibrevis oder Minima ausfüllend, vertont werden. Sie verhalten sich indifferent gegenüber jedem Betonungsschema, denn sie sind alle zusammen dem Gewicht der Penultima untergeordnet.

Der Text Wolkensteins dagegen bringt eine geregelte Folge von Hebungen mit jeweiligem Gewicht, weshalb die dem italienischen Vers adäquate Vertonung Landinis hier oft unbeholfen oder künstlich modifiziert erscheint. Man vergleiche daraufhin die beiden Tenorfassungen:

¹² Vgl. Nr. 101, T. 4, e' c' c' h'; T. 5, Semibrevis d', zwei Minima-Pausen, Min. a'; T. 8, Sem. a', 2 Min.-Pausen, Min. f'; T. 9, g' e' e' d'; T. 10, Min. d' c' h' c' Sem. d' (FP); T. 11, Sem. e', 2 Min.-Pausen, Min. d'; T. 15, Sem. a, Min. h, Sem. c', Min. h; T. 16, Sem. d', 2 Min.-Pausen, Min. d'; T. 17, Sem. e', Min. f', Sem. g'; T. 18, Sem. a', 2 Min.-Pausen, Min. g'; T. 24, Sem. h, 2 Min.-Pausen, Min. a; T. 28, Min. d' c' h' c', Sem. d' (nur in Pit); T. 30, Sem. e', Min. d', Sem. d', Min. c'; T. 33, Sem. a, Min. a, Sem. h, Min. c'; T. 35, Sem. e', Min. f', Sem. g'; T. 36, Sem. a', 2 Min.-Pausen, Min. h'.

¹³ Vgl. auch M. L. Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 9, Tutzing 1963, 16 ff.

Landini
(Pit)
Tenor
Que - sta fanciull' a - mor fallami pi - a.

Wolkenstein
(B)
Tenor
Nr. 101 (Beginn des Discantus)
Nr. 111
Mein herz das ist versert und gifftikli - chen wunt
Weiss rot mit brawn verleucht in ai nem run - den veld

Landini
Che mià fe - ri to 'l cor nella tuo vi - a.

Wolkenstein
Nr. 101 mit ai nem scharpfen swert zwierdurch bis an den grund.
Nr. 111 schüff mir vil manig teucht hertlich der ich nicht meld gar eng ward mir die wert.

Landini
Tu m'a fan - ciu - lla si d'a mor per - cos - so.

Wolkenstein
Nr. 101 Und lebt kain aret auf erd der mich ver hai - len kan.
Nr. 111 Do sich zu fleiss mein oug gier - lich dorin verschoss. (A)

Landini
Che so - lo 'nte pen sando truow po - sa.

Wolkenstein
Nr. 101 Neur ain mensch das mir den scha den hat ge tan.
Nr. 111 von krankheit ward ich plag der zeit mich nicht verdross mein anmacht die was gross.

Das Melisma auf der vorletzten Silbe des Endecasillabo läßt sich nur in veränderter Funktion mit dem deutschen Text verbinden. Es wird entweder stark reduziert (Verse 2 und 5) oder aber an den Schluß des Textes auf die letzte Silbe verlagert (Verse 4 und 6). An einer Stelle wird der melodische Fluß des Tenors bei Wolkenstein unterbrochen: Auf der abschließenden Hebung des vierten Verses („grund“) bleibt die Bewegung auf der Brevis

g stehen, während Landini hier mit einer Semibrevis bis zur folgenden Breviszäsur auf *d* weiterschreitet¹⁴.

Von der ursprünglichen Ballatastruktur wirkt nur die Zweiteiligkeit bei Wolkenstein nach. Die Ripresa bildet den ersten Teil (vier Verse = zwei Elfsilbler der Ballata), der Piede den zweiten¹⁵ (zwei Verse = zwei Elfsilbler). Die so zusammengesetzte Strophe stellt eine neue Einheit dar, die sich von der alten Refrainform mit ihrer Folge Ripresa, 2 Piedi, Volta, Ripresa (musikalisch: ABBA) gelöst hat.

Von der Zweiteiligkeit wird auch die Strophe des zweiten nach der Vertonung Landinis vorzutragenden Gedichts bestimmt. Die beiden Teile von „Weiss, rot, mit prauu verleudt“ (Nr. 111) enthalten allerdings je einen weiteren dreihebigem Sechssilbler, der zusätzlich unterzubringen ist. Im übrigen verläuft die ganze Strophe in regelmäßigen Sechssilblern, von denen jetzt je fünf einen Teil bilden. Das Reimschema knüpft wieder an die Ripresa-Halbverse der Ballata an: abab (b), cdcd (d). Auch die ungeteilten Verse des Piedeabschnitts sind hier in selbständige Sechssilbler aufgespalten. Durch die Hinzufügung je eines Verses am Schluß des ersten und zweiten Teils (Ripresa und Piede) wird das ursprüngliche Melisma vollends in eine syllabische Partie verwandelt (s. oben Notenbeispiel).

Obwohl die Verse des zweiten Gedichts sich ganz mit den Melodiegliedern Landinis decken und das wie ein Anhängsel wirkende Schlußmelisma hier fortfällt, scheint doch die erste Kontrafaktur die ursprünglichere zu sein. Dies geht nicht nur aus der handschriftlichen Überlieferung hervor, in der nur das erste Gedicht (Nr. 101) mit Noten versehen ist, sondern auch aus den engeren inhaltlichen und formalen Beziehungen zu der Ballata Landinis. Die Abhängigkeit des Vers- und Strophenbaues von der Vorlage ist dort stärker als bei dem zweiten Text (Nr. 111), der ganz in der Art eines deutschen Gedichtes gebaut ist. Dieser Gesichtspunkt müßte auch bei der Datierung der beiden Gedichte erwogen werden. Es ist somit anzunehmen, daß Nr. 111 später als Nr. 101 entstanden ist. Eine mutmaßliche Datierung aufgrund des Inhalts dürfte ohnehin nur bei Nr. 101 möglich sein. Wieso nun gerade dieses Gedicht im Jahre 1410 und das andere sogar früher zwischen 1402 und 1408, entstanden sein soll, ist mir nicht klar¹⁶. Man könnte ebensogut annehmen, daß Nr. 101 erst in die Zeit der Gefangenschaft Wolkensteins, also in die Jahre von 1421 bis 1425 fällt. In diesem Falle wäre die Klage des Liebhabers nicht als ein landläufiger Topos, sondern als erfahrene Wirklichkeit zu verstehen¹⁷.

Durch diese Tatsachen widerlegt ist ferner die These Salmens, daß der musikalische Satz, der den beiden Gedichten zugrundeliegt, als Beispiel für die ältere Zweistimmigkeit in „germanischen Rückzugsgebieten“ zu gelten habe, da bei Stücken dieser Art „in der Melodie- und Tenorerfindung noch die nötige Reife fehlte, um den Erfordernissen mehrstimmiger Satzkunst zu genügen“¹⁸. Daß es sich vielmehr um ein Werk des größten italienischen Trecentomusikers handelt, dürfte ein neues Licht auf das Schaffen Oswalds von Wolkenstein werfen. Auch ist jetzt die Annahme nicht mehr haltbar, wonach sich Wolkenstein erst verhältnismäßig spät, nämlich 1432, mit der oberitalienischen Kunstmusik auseinandergesetzt habe¹⁹. Sollte es sich gar um Jugendgedichte handeln, wie man allgemein glaubt, so wäre der italienische Einfluß schon sehr früh anzusetzen. Somit würde aber die von

¹⁴ In der Übertragung von Koller, DTÖ IX/1, Nr. 101, T. 16 sind die der Brevis vorausgehenden Töne in beiden Stimmen in ihrem metrischen Wert gefälscht, um dadurch den 6/2 Takt zu erhalten. Im Original Wolkensteins ergibt sich eindeutig eine zusätzliche Semibreviseneinheit.

¹⁵ In A, fol. 30, auch als „2a pars“ bezeichnet.

¹⁶ W. Marold, *Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein* (Teildruck), Göttingen 1927, 20. Vgl. auch W. Salmen, *Werdengang und Lebensfülle des Oswald von Wolkenstein*, in: *Musica Disciplina* VII, 1953, 155.

¹⁷ Vgl. besonders die plötzliche Schlußwendung (Z. 17,18): „Vil besser ist mit cren kurz gestorben zwar. wani mit schanden hie gelebt zwai hundert jar.“

¹⁸ W. Salmen, *Das Lodiener Liederbuch*, Leipzig 1951, 46.

¹⁹ *Musica Disciplina* VII, 160.

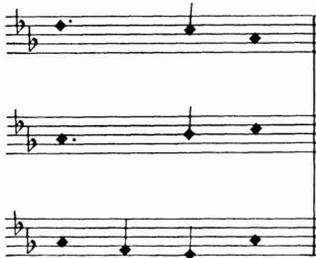
Koller vertretene These, die die Abhängigkeit Wolkensteins von Italien betont²⁰, eine Bekräftigung erhalten.

Es bleibt noch auf ein weiteres wesentliches Merkmal der neu entdeckten Kontrafaktur hinzuweisen. In den beiden Handschriften ist nämlich nur der Tenor des Stückes textiert, was auch sonst bei Wolkenstein häufig anzutreffen ist. In *A* findet man im Discantus lediglich einige Textmarken, während in *B* jegliche Wörter unter dieser Stimme fehlen. Dies steht aber in auffallendem Gegensatz zu der ältesten italienischen Quelle *FP*, in der gerade nur die Oberstimme textiert ist, während Tenor sowie Kontratenor ohne Text und stark ligiert notiert sind. Es ist die Niederschrift von einer gesungenen, den Text vortragenden Diskantstimme und von zwei begleitenden Instrumentalstimmen. Bei Wolkenstein aber spiegelt die Niederschrift ein genau umgekehrtes Verfahren: Der Tenor allein wurde gesungen, ihm fiel der Textvortrag zu, und dazu bildete der Diskant eine instrumentale Oberstimme. Zwar kennt man aus den anderen italienischen Handschriften (*Pit*, *Sq*) auch die zusätzliche Textierung des Tenors, was auf eine Beteiligung dieser Stimme am Textvortrag schließen läßt. Die ausschließliche Übertragung des Textes auf den Tenor aber und eine rein instrumentale Oberstimme finden wir nur in Deutschland. Es ist die Struktur des Tenorliedes, die uns in dieser Kontrafaktur begegnet. Die Ballata Landinis, deren instrumentaler Tenor einst zur Stütze des Gesanges diente, hat sich auf deutschem Boden in ein Lied verwandelt, in dem der gesungene Tenor durch eine instrumentale Oberstimme ergänzt wird. Man weiß, daß diese Gattung zum ersten Male bei Wolkenstein auftaucht. Sie tritt uns dort als etwas Neues, mit eigenem Sinn Erfülltes, entgegen. Die jetzt aufgedeckten Zusammenhänge zeigen aber, daß dieses Neue auch auf Vorhandenes, Bekanntes zurückgriff, es in sich aufnahm und verwandelte.

Zu einer Chanson von Binchois

VON CARL DAHLHAUS, KIEL

Die Chanson „*Mon seul et souverain desir*“ von Gilles Binchois ist im Codex Escorial¹ in einer Niederschrift überliefert, die auf „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten“ beruht und zu Mißverständnissen herausfordert. Die drei Stimmen, Cantus, Tenor und Contratenor, sind ohne Schlüssel und mit *b*-Vorzeichen auf der zweiten und vierten Linie notiert.



Wolfgang Rehm nahm in seiner Edition der Chansons von Binchois an², daß im Cantus der C 1-Schlüssel, im Tenor und Contratenor der C 3-Schlüssel zu ergänzen sei; das untere

²⁰ DTÖ IX/1, 136.

¹ Biblioteca del Monasterio, Ms. V. III. 24.

² *Die Chansons von Gilles Binchois (1400–1460)*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Musikalische Denkmäler II, Mainz 1957, S. 27.

b müsse im Tenor und Contratenor im zweiten Zwischenraum stehen und sei durch einen Schreibfehler auf die zweite Linie geraten. Doch ist der Ton *as*, den Rehm durch die Versetzung des unteren b vermeidet, kontrapunktisch notwendig; wo *as* zu *a* alteriert werden soll, ist ein # vorgeschrieben³.

Es scheint also, als sei nicht *as* durch *b* zu ersetzen, sondern *b* als drittes Vorzeichen, das durch *es'* und *as* impliziert wird, zu ergänzen. Die Verwendung von drei Vorzeichen aber wäre im 15. Jahrhundert ein singulärer Fall; und es ist wahrscheinlicher, daß das b nicht als Alterations-, sondern als Hexachordzeichen gemeint ist. Es bedeutet nichts anderes, als daß die Stufen, vor denen es steht, als *Fa* gelten sollen.

Das untere *Fa* des Cantus und das obere des Tenors und Contratenors sind der gleiche Ton. Der Tonraum ist also in drei Hexachorde in Quintabständen gegliedert. Die Lokalisierung des Drei-Hexachord-Schemas aber ist offen gelassen. Man kann das obere, mittlere und untere *Fa* als *c''* (Hexachord *g'-e''*), *f'* (Hexachord *c'-a'*) und *b* (Hexachord *f-d'*) oder als *f'* (Hexachord *c'-a'*), *b* (Hexachord *f-d'*) und *es* (Hexachord *B-g*) bestimmen. Sowohl der hohe Ambitus (Cantus *c'-e''*, Tenor und Contratenor *f-a'*) als auch der tiefe (Cantus *f-a'*, Tenor und Contratenor *B-d'*) waren im frühen 15. Jahrhundert gebräuchlich⁴.

Die Versetzbarkeit durch doppelte Schlüsselung der Stimmen anzudeuten, war nicht möglich; denn der Ton *c'* erscheint bei hohem Ambitus unter der ersten Linie (Cantus) und im zweiten Zwischenraum (Tenor und Contratenor), bei tiefem Ambitus im zweiten (Cantus) und vierten Zwischenraum (Tenor und Contratenor). Daß im Codex Escorial die Chanson ohne Schlüssel überliefert ist, beruht also nicht auf Irrtum oder Zufall, sondern ist im Wesen der Hexachordnotation begründet.

Daß ein b das Zeichen einer *Fa*-Stufe sein konnte, ohne eine Alteration zu bewirken oder aufzuheben, ist von einer Notationsmanier ablesbar, die Binchois in der Chanson „*Jamais tant*“ anwandte: Dem hohen *f''* ist an zwei Stellen ein als Alterationszeichen widersinniges, als Auflösungszeichen überflüssiges b vorgezeichnet⁵. Das scheinbar nichtsagende b ist als Rechtfertigung einer „exterritorialen“ Stufe zu verstehen. Das *f''* bedeutet eine Überschreitung des Tonsystems, dessen obere Grenze die *La*-Stufe *e''* des Hexachords *g'-e''* bildete. Durch das b aber wurde das *f''* als *Fa* charakterisiert und als „Nota supra *La*“ in das Tonsystem einbezogen⁶.

Die Grabstätte Orlando di Lasso

VON HANS SCHMID, EMMERING

Wie bei manchem anderen großen Meister ist auch bei Orlando di Lasso zwar der Friedhof, auf dem er zur letzten Ruhe gebettet wurde, bekannt, die genaue Lage der Grabstätte aber war, zumindest seit der Aufhebung des den Südwestteil des heutigen Max-Joseph-Platzes zu München einnehmenden Franziskanerfriedhofes vor nunmehr bald 200 Jahren, nicht mehr feststellbar¹. Einzig eine Nachricht über die Stelle an der das heute im Nationalmuseum zu München aufbewahrte Epitaph in der Kirchenmauer der 1803

³ Tenor Takt 6.

⁴ Daß Binchois an eine dritte Möglichkeit der Ausführung, an eine Lokalisierung des oberen, mittleren und unteren *Fa* auf den Stufen *b'*, *es'* und *as* dachte, ist, wenn nicht ausgeschlossen, so doch unwahrscheinlich.

⁵ W. Rehm, a. a. O., S. 15, Takt 11 und 33.

⁶ Dieselbe Notationsmanier wandte Dufay in der Chanson „*Je donne à tous*“ an. Der Herausgeber des Codex Oxford Bodl. can. misc. 213, J. F. R. Stainer, bezog das b auf die folgende Note und las *es'* statt *e''* (Dufay and his Contemporaries, London 1898, S. 150, Takt 10 und 25).

¹ W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 668: Die Gebeine, auch die der am 5. VI. 1600 verstorbenen Gattin, gingen mit Einebnung des Franziskaner-Friedhofes im 18. Jahrhundert verloren.

abgebrochenen Franziskanerkirche eingelassen war, konnte von Wolfgang Boetticher eruiert werden²: „*Bey denen P. P. Franciscanern auf dem Freythof ist gesambt Delassische Begräbnuß, daß Fenster ober dem Epitaphio wirfft das liedt auf den Creüzaltar hinein*“. Doch war auch mit dieser Nachricht keine genaue Ortsbestimmung der Grabstätte gegeben, da es sich bei dem Epitaph nicht um den auf dem Grabe selbst angebrachten Grabstein, sondern um den in der Kirchenmauer eingemauerten Gedenkstein handelt und außerdem auch die Lage der Franziskanerkirche seit ihrem Abbruch im Zuge der Säkularisation nur mehr ungefähr, keinesfalls aber mit der für die Lokalisierung eines einzelnen Grabes nötigen Genauigkeit bekannt war.

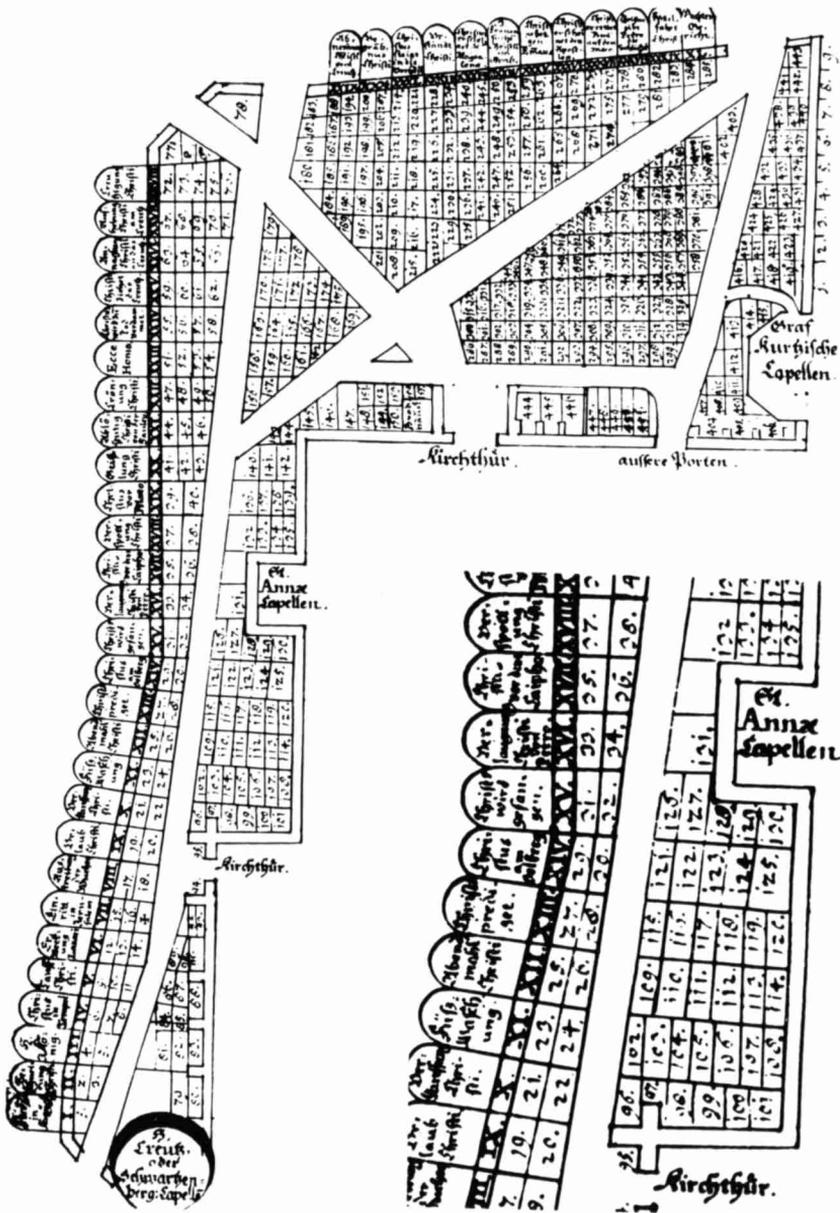
Eine unlängst erschienene Arbeit über die Baugeschichte des ehemaligen Franziskanerklosters³ hat nun unerwartete und kaum mehr erhoffte Hilfe gebracht: Der Lageplan des Klosters ist dort mit recht großer Genauigkeit rekonstruiert. Durch Mauerfunde, die bei der Anlage einer Tiefgarage im Frühjahr 1963 und einer Fußgängerunterführung im Juni 1964 gemacht wurden, war es möglich, die Lage der Klosterbauten noch in weiteren Einzelheiten näher festzulegen, so daß es jetzt möglich ist, den Ort, an dem Lassos Epitaph angebracht war, genauestens anzugeben. Darüberhinaus aber wurden vom Verfasser dieser baugeschichtlichen Studie ein von der Lasso-Forschung bisher nicht ausgewerteter Plan der Grabstellen des Franziskanerfriedhofes sowie ein Verzeichnis der Grabstätten und Begräbnisse aus dem Ende des 17. Jahrh. nachgewiesen. Beide geben uns nun zusammen mit der Grundrißkonstruktion die Möglichkeit, jetzt auch die Lage des Lassoschen Familiengrabes zu bestimmen.

Der Titel des Friedhofsverzeichnisses⁴ lautet: „*Beschreibung des Freythofs oder Verzeichniss aller deren Personen, welche auf vñßerem Freythof Begräbnuß haben. NB. Die Buechstaben A, B, C zaigen an den Platz oder Thail des Freythofs. Die Erste Jahrzahl daß Jahr, in welchem die Begräbnuß ist verlichen worden. Die Ander Jahrzahl, wan die Person gestorben. Die Römische Zahl zeigt an die Figur oder Epitaphium. Die klaine Zahl die Begräbnus von der Figur gezehlt. A.º MDCLXXXII.*“ Unter F 375 finden wir dort eingetragen: „1679 13. Dezemb. Der Edl Vnd Gestrenge Herr Georgius Franciscus de Lasso churfyrstl. Cammer Secretarius vnd sein Frau Maria Caecilia seine Frau Muetter Maria sambt seinen Zway Schwestern Maria Francisca vnd Maria Anna. + 1692 den 5. April. + 1688. 2. Novb. + 1698 den 5. Oct. + 1688 8. Xbris. + 1703. 8. May.“ Es folgen noch zwei 1711 und 1712 im Alter von jeweils einem Jahr verstorbene Kinder der Familie von Delling, also Enkel des Georg Franz de Lasso, weiterhin — in der nächsten Rubrik — die Namen der für die Eintragung zeichnenden Patres des Franziskanerklosters, endlich die für die Lagebestimmung des Grabes wichtige Angabe: „*Fig. XIV. Num. 5. 6.*“ — nach der Erklärung auf dem oben zitierten Titelblatt des Verzeichnisses also das 5. und 6. Grab (somit ein Doppelgrab) von der Figur XIV aus gezählt. Mit diesen Figuren verhält es sich folgendermaßen: Wie auch aus dem Friedhofplan hervorgeht, waren in der Friedhofmauer 40 Darstellungen aus dem Leben Christi, darunter auch die heute noch als Kreuzweg in katholischen Kirchen abgebildeten Leidensszenen, angebracht. Die von der 14. dieser Figuren oder Epitaphien ausgehende Gräberreihe führt direkt unter das Kirchenfenster, das „*das liedt auf den Creüzaltar hineinwirfft!*“ Wir haben es also bei dem 5. und 6. Grab dieser Reihe — zwischen ihm und der Kirchenmauer lag noch eine weitere 7. Grabstelle — tatsächlich mit dem „*gesambt Delassischen Begräbnuß*“ zu tun. Orlando di Lasso und alle vor der Anfertigung des Friedhofsverzeichnisses verstorbenen Personen sind allerdings nicht aufgeführt, da das Verzeichnis offensichtlich die schon früher begrabenen

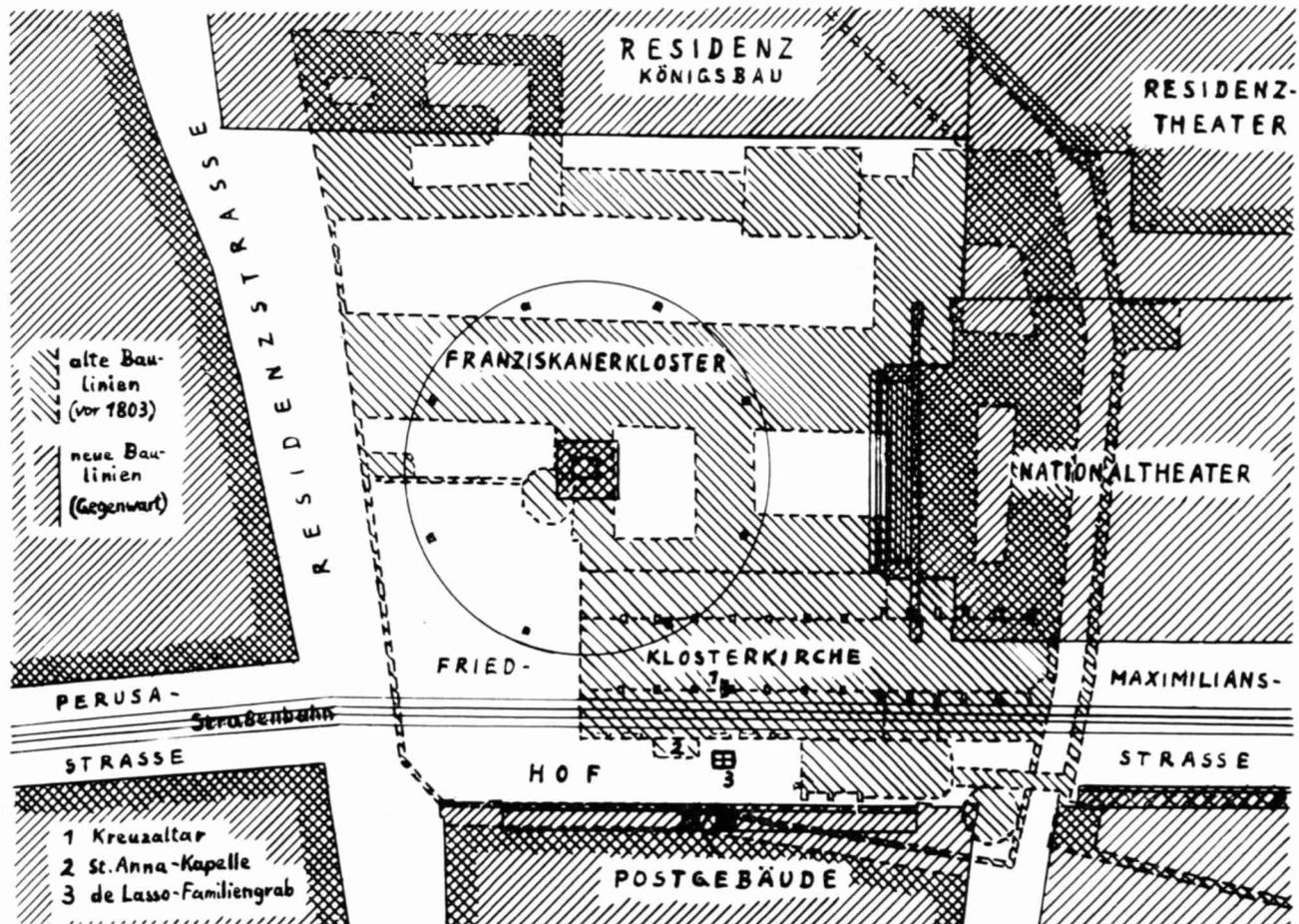
² Grabbeschreibung vom September 1749 des Philipp Carl von Delling, Sohn der Joh. Euphrosina von Delling, geb. de Lasso † 1744 (Diözesanarchiv München Hs. B 1740). Vgl. W. Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, Kassel 1963, S. 157.

³ W. Kückler, *Das alte Franziskanerkloster in München* (Oberbayerisches Archiv 86, 1963).

⁴ Hauptstaatsarchiv München. Allgem. Staatsarch. Bayer. Franzisk. Prov. Lit. 323.



Plan des Friedhofes des Münchener Franziskanerklosters. Rechts unten Ausschnitts-Vergrößerung mit dem Begräbnis der Familie di Lasso.



Lageplan des Münchener Franziskanerklosters.

Personen nicht anführt; das Datum „1679 13. Decemb.“ bezieht sich wohl darauf, daß an diesem Zeitpunkt das Grab auf Georg Franz de Lasso überschrieben wurde, der ja auch als „Inhaber der Begrebnuß“ — keineswegs als der Erstverstorbene unter den angegebenen Personen — an erster Stelle aufgeführt ist.

Daß das Grab noch durch eine weitere Grabstätte von der Kirchenmauer und damit von dem Epitaph Lassos getrennt war, erklärt es auch, daß neben dem Epitaph noch ein eigener Grabstein mit anderer Aufschrift für Lasso und seine Ehefrau vorhanden war⁵. Wenn man nun den Grabstellenplan⁶ — seine Numerierung der einzelnen Gräber hat mit dem obengenannten Verzeichnis nichts zu tun und bezieht sich wohl auf ein verlorenes anderes Verzeichnis — in den rekonstruierten Lageplan des Franziskanerklosters⁷ überträgt, so läßt sich die Lage von Lassos Grab mit einer wohl kaum noch erhofften Genauigkeit festlegen.

Bei dem bereits erwähnten Bau eines Fußgängertunnels im Juni 1964, der nur wenige Meter an der Grabstätte vorbeiführt, wurden im fraglichen Bereich zahlreiche Knochenfunde gemacht. Es ist also mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß durch eine gezielte Grabung heute noch Gebeine der Familie Lasso geborgen werden könnten, darunter — wenn auch kaum mehr identifizierbar — die Orlando di Lassos, seiner Frau und seiner Söhne. Hoffen wir, daß es nicht an der Kostenfrage scheitern wird, die irdischen Reste eines der Größten der Musikgeschichte vor der endgültigen Zerstreung zu bewahren.

Randnotizen zu zwei kleinen Bach-Beiträgen

VON HANS-JOACHIM SCHULZE, LEIPZIG

I

Völlig zu Recht verweist Richard Schaal in einem kurzen Bericht (Mf XVII, 1964, S. 45) auf ein in München erhaltenes Exemplar des Textdruckes zur Thomasschulkantate BWV Anh. 18. Daß „dieser Textdruck . . . im Bandkatalog der Bibliothek verzeichnet und daher (sic!) nicht unbekannt“ sei, nimmt man gern zur Kenntnis. Unerklärlich bleibt jedoch, warum Schaal nicht auch den für seine Libretto-Bibliographie (vgl. Mf X, 1957, S. 388) benutzten *Deutschen Gesamtkatalog* herangezogen hat. Dort hätte er (in Bd. IX, Berlin 1936, Spalte 157) feststellen können, daß neben dem noch mit der alten Signatur zitierten Münchener Exemplar noch zwei weitere Exemplare nachgewiesen werden — in der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle/Saale, und in der Landesbibliothek Oldenburg. Der Hallenser Textdruck trägt die Signatur *1 au Ca 180*, der Oldenburger befindet sich mit der Signatur *Spr VII/255, Vol. 30, Nr. 21* unter den philologischen Abhandlungen. Leider ist das im BWV aufgeführte Exemplar des Thomasschularchivs, dessen Titelseite im Bach-Jahrbuch 1913, S. 75, sowie in allen darauf fußenden Veröffentlichungen unzureichend faksimiliert ist (infolge Randbeschneidung oder Heftung fehlen ein Buchstabe und ein Satzzeichen), im Kriege verlorengegangen, doch liegt ein anderes, am unteren Rande stark beschnittenes Exemplar im Museum für Geschichte der Stadt Leipzig. Hinsichtlich des in Paris liegenden Exemplars *Yh 571* sei noch verwiesen auf den *Catalogue Général des Livres Imprimés de la Bibliothèque Nationale, Auteurs, Tome VI*, Paris 1901 (Spalte 130).

⁵ W. Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, S. 158.

⁶ Hauptstaatsarch. München, Allg. Staatsarchiv. Bayer. Franz. Prov. Lit. 323 1/2.

⁷ Durch besonderes Entgegenkommen Herrn Kückers ist es mir möglich, dieser Übertragung einen bisher noch unveröffentlichten, nach den letzten Grabungsergebnissen in verschiedenen Einzelheiten verbesserten Lageplan zugrundelegen.

II

„J. J. N. H.“ überschrieb Hans Joachim Moser einen amüsanten Versuch (Mf XIV, 1961, S. 323), mit dem er dem wirklichen Autor des unglückseligen „Kleinen Magnificats“ (BWV Anh. 21) auf die Spur zu kommen hoffte, damit dieses Werk, das der findige W. G. Whittaker nach fast hundertjähriger Vergessenheit wieder ans Licht gezogen hat, nicht in alle Ewigkeit den Bestand unechter Bach-Werke „bereichern“ muß. Da die von A. Dürr mit verdientem Spott überhäufte Paccagnella-Ausgabe (vgl. Mf XIV, 1961, S. 124–126) leider nicht die einzige geblieben ist, scheint nachträglich S. W. Dehns Versuch um so mehr gerechtfertigt, die Handschrift durch Verschenken dem Zugriff der Forschung zu entziehen. Ernst Otto Lindner berichtet hierüber (*Zur Tonkunst*, Berlin 1864, S. 161): „Manches ist auch spurlos verschwunden, so z. B. ein einstimmiges Magnificat, welches vor mehreren Jahren Herr Prof. Dehn besitzen wollte, und von welchem er, damals auf gespanntem Fusse mit der Bachgesellschaft, in meiner Gegenwart es zeigend, bemerkte: ‚Das soll die Bachgesellschaft aber nicht in die Hände kriegen.‘“

„Jesu Juva Nikolaus Hanff“ will Moser die seltsame Buchstabengruppe über der ersten Akkolade der Handschrift auflösen und das Werk somit dem aus Wechmar gebürtigen Lehrer Matthesons zuschreiben. Leider liegt diesem löblichen Vorhaben ein Lesefehler zugrunde, der sich durch die neuere Literatur fortgeschleppt hat: die Buchstaben sind vielmehr zu lesen J. J. N. A! — „In Jesu Namen Amen!“

Ähnliche Überschriften finden wir übrigens in den Partituren von Joh. Seb. Bachs Kantate 16 und Joh. Nikolaus Bachs e-Moll-Messe (BWV Anh. 166) — in beiden Fällen J. N. J. A. —, doch bleibt zu hoffen, daß diese Tatsache nicht als Beweis für die „Echtheit“ des „Kleinen Magnificats“ gewertet werden möge.

Johann Hübners Text zu einer unbekanntem Festmusik Telemanns

VON JOACHIM BIRKE, ANN ARBOR/MICHIGAN

In seiner Autobiographie¹ spricht Telemann von drei anlässlich der Jubiläen „der evangelischen Reformation, der Hrn. Oberalten, und der Admiralität“ in Hamburg entstandenen Kompositionen. Zwei dieser Werke sind bekannt: die Festmusik zur Zweihundertjahrfeier der Augsburger Konfession am 25. und 26. Juni 1730² und die Serenade zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Admiralitätskollegiums, die erstmals am 6. April 1723 aufgeführt wurde³. Zwar erwähnt Menke⁴ auch Telemanns Oratorium zum zweihundertsten Jahrestag der Einführung der Reformation in Hamburg und der Stiftung des Oberalten-Kollegiums⁵, dessen Text Johann Hübner, der derzeitige Rektor des Johanneums, verfaßt hatte. Angaben über die Musik und den Text fehlen jedoch.

¹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neuauflage v. Max Schneider, Lpzg. 1910, S. 368.

² Vgl. Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*, Altona und Leipzig 1890, S. 39 f.; ferner Werner Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns's*, Kassel 1942 (Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), S. 58 f., 88 f. u. Anhang A, S. 17 f. Auf S. 88 sind als Daten fälschlich der 25. und 26. Juli angegeben.

³ Vgl. Menke, S. 117 f. u. Anhang A, S. 3 ff., ferner Heinz Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in: *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte*, hrsg. v. Heinrich Husmann, Hamburg 1956, S. 26.

⁴ a. a. O., S. 102. Er verweist auf Edmund Kelter, *Hamburg und sein Johanneum im Wandel der Jahrhunderte 1529–1929*, Hamburg 1928, S. 69. Als Aufführungsdatum gibt Kelter korrekt den 27. Mai 1728 an, was Menke übersehen haben muß, denn diese Angabe fehlt in seiner Konzertzchronik (Anhang A). Bei Claude H. Rhea, *The Sacred Oratorios of Georg Philipp Telemann (1681–1767)*, 2 Bde., Ed. D. Diss., Florida State University 1958, wird das Werk nicht erwähnt.

⁵ Die Einführung der Reformation in Hamburg brachte eine Neuordnung des Armenwesens mit sich. Die Verwaltung des Gotteskastens wurde am 16. August 1527 zwölf gewählten evangelischen Diakonen (Oberalten) übertragen. Die Bürgerschaft gab ihnen 1528 das Recht, zusammen mit dem Rat über Kirchen- und Stadtangelegenheiten zu beraten und zu beschließen. Bis ins 18. Jahrhundert hinein übte dieses Gremium einen bedeutenden Einfluß aus. Vgl. J. G. Gallois, *Geschichte der Stadt Hamburg* [1. Bd.], 1853, S. 273.

Über die Musik dieses Werkes ließ sich nichts in Erfahrung bringen. Einen kurzen Hinweis auf den Text gibt jedoch schon Kelter⁶, ohne freilich seine Quelle zu nennen. Diese hatte er offensichtlich bei Friedrich Brachmann⁷ gefunden, dessen Aufsatz er in einem anderen Zusammenhang zitiert. Die Quelle ist Johann Hübners Poetik^{7a}, über die neuere Literaturgeschichten keine Auskunft mehr erteilen. Ihr Titel lautet: *Johann Hübners Neu-vermehrtes Poetisches Hand-Buch, Das ist, eine kurzgefaste Anleitung zur Deutschen Poesie . . . Leipzig 1731. Bey Joh. Friedr. Gleditschens secl. Sohn.* Es handelt sich um die vierte Auflage des Werkes, die mit der fünften (bzw. sechsten; siehe Anm. 8) von 1743 identisch ist. Die erste erschien 1696 unter dem Titel *Johann Hübners / . . . Poetisches Handbuch / Das ist / Ein vollständiges Reim-Register [!] Nebst Einem ausführlichen Unterricht von den Deutschen Reimen . . .* Der knappen Einleitung über Metrik folgt ein umfangreiches Reimregister. Es muß sich großer Beliebtheit erfreut haben, da das Buch bereits 1712 als *Neu-vermehrtes Poetisches Hand-Buch* eine zweite Auflage erlebte, und zwar mit einem wesentlich erweiterten Reimregister und einer umfangreicheren Einleitung, in der auch poetische Gattungen behandelt werden, die ausschließlich zur Vertonung bestimmt sind (Kantate, Oratorium etc.). Ein unveränderter Nachdruck erfolgte 1720⁸. In der 4. (und 5.) Auflage findet sich auf S. 221 als Abschluß des Kapitels über das Oratorium als Beispiel Hübners Text, dem folgende Einleitung vorausgeht:

„Das von den Herren Ober-Altan der Stadt Hamburg, in danckbarer Erkenntniß der Göttlichen Gnade und Wahrheit, am 27. May 1728. angestellte Christ-löbliche Jubel-Fest, nachdem Zwey Hundert Jahre, so wohl nach der heilsamen Reformation, als auch seit der Stiftung ihres Hochlöblichen Collegii, verlossen waren; solte dem grossen GOTT zum Preise, und den Herren Ober-Altan zu Ehren, bey dem angestellten Jubel-Mahle besungen werden, in einem Poetischen Oratorio von Johann Hübner, Rectore der Johannis-Schule, und in einer Musicalischen Composition von Georg Philipp Telemann, Directore des Chori Musici.“

Eine weitere Quelle, die meines Wissens von der Musikwissenschaft bisher noch nicht ausgewertet wurde, bestätigt diese Angaben und vermittelt gleichzeitig ein anschauliches Bild von einer Festmusik zu Telemanns Zeit. Diese Quelle ist der *Beschluß des Versuchs einer Zuverlässigen Nachricht von dem Kirchlichen und Politischen Zustande Der Stadt*

⁶ a. a. O., S. 69.

⁷ Johann Hübner, *Johannei Rector 1711–1731*, in [Programm der] Gelehrtenschule des Johanneums, Hamburg 1899.

^{7a} Eine weitere Quelle ist MEMORIAM HAMBURGENSIIUM VOLUMEN SEXTUM . . . EDIDIT JO. ALBERTUS FABRICIUS . . . HAMBURGI . . . A. C. MDCCXXX, S. 87–108.

⁸ Über die Zahl der Auflagen herrscht weitgehend Unklarheit. Kelter S. 68, spricht von fünf, deren letzte 1742 erschienen sein soll. Diese Auflage konnte ich nicht einsehen. Sie wird aber im Katalog des British Museum verzeichnet. Curt von Faber du Faur (*German Baroque Literature*, New Haven, Yale University Press, 1958), der die 1. Auflage zitiert (Nr. 1525b, S. 389), verweist auf Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2. Aufl., 3. Bd., Dresden 1887, der nur Auflagen von 1731, 1742 und 1743 aufführt (S. 26, Nr. 62). Auf der gleichen Seite verzeichnet Goedeke eine *Anleitung zur deutschen Poesie* Hübners (Nr. 57), die natürlich nichts anderes als die 3. Auflage des *Poetischen Handbuchs* ist. Der Untertitel der 2. Auflage von 1712 lautete bereits *Das ist, eine kurzgefaste Anleitung zur Deutschen Poesie*. Merkwürdigerweise gibt Goedeke in der 1. und 2. Aufl. (2. Bd., Hannover 1859, S. 536; Dresden 1862, S. 536) die Auflagen von 1696, 1712, 1731 und 1743 an. Noch größere Verwirrung herrscht bei Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. I, 2¹⁹⁵⁸ (*Grundriß der germanischen Philologie*, 13/1). Auf S. 331 behauptet er, daß Hübner sein *Poetisches Handbuch* 1696 erneut vorlegte, was durch die Vorrede zur 2. Aufl. (1712) klar widerlegt wird. Weiter erwähnt er Auflagen von 1712, 1731 und 1742/43. Die 3. Auflage von 1720 (unveränderter Nachdruck der 2.) erscheint bei ihm, offensichtlich Goedeke folgend, als *Anleitung zur deutschen Poesie* (S. 331). Über dergleichen Fehler mag man hinwegsehen. Bedenklich wird es jedoch, wenn zwei Personen gleichen Namens im Register als eine Person erscheinen. Der Johann Hübner (Markwardt I, S. 151), auf den sich Balthasar Kindermann beruft (*Der Deutsche Poët . . . Wittenberg / . . . 1664*, S. 136), kann unmöglich der Verf. des *Poetischen Handbuchs* sein, da dessen Autor erst 1668 geboren wurde (ADB)!

Von Hübners *Poetischem Handbuch* habe ich die Auflagen von 1696, 1712, 1720, 1731 und 1743 eingesehen. Eine Auflage von 1742, die wahrscheinlich ein unveränderter Nachdruck der 4. von 1731 ist, ließ sich nur im Katalog des British Museum nachweisen.

Hamburg . . . von Käyser Josephs des I. biß auf die Zeiten Käyser Carls des VI. Zweyte Abtheilung, Anno 1739⁹. Dort heißt es auf S. 112 f. (unter 1728):

„Die Ehrb. Ober-Alten begiengen am 27. Maji auffen Marien Magdalenen Kloster Ihr Jubiläum, nachdem dieses Collegium vor 200. Jahren war aufgerichtet worden. Sie kamen des Mittags in der Marien Magdalenen Kirche zusammen, giengen von dar paar weise auf das Kloster in den grossen Saal, der überaus fein mit Tapeten, Oranien-Bäumen, Spiegeln und gläsernen Cronen-Leuchtern ausgeputzet war.

Sie satzten sich an eine längliche Ovale Tafel, auf weldier in der Mitten eine schöne Piramide von Zucker, mit Citronen und Blumen ausgeziehret, stund.

Für die Music war eine Verhöhung aufgerichtet. Der Hl. Rector Hübner hatte ein Oratorium verfertigt, und Hl. Telemann solches componiret. Das Oratorium wurde zu erst aufgeföhret. Und als dieses vorbey, wurden die Speisen aufgetragen.“

Hier folgen die Namen der anwesenden Oberalten. Dann heißt es weiter:

„Als einige Stunden vorbey, und die Musici waren gespeiset worden, führete Hl. Telemann die Serenate auf.“

Die Festmusik bestand also aus zwei Teilen. Wie der am Schluß wiedergegebene Text zeigt, wurde vor dem Essen das christliche Oratorium musiziert. Nachdem die würdigen Herren sich die Bäuche gefüllt hatten, konnte die heidnisch-weltliche Serenate erklingen. Dem zweiten Teil durften Zuschauer beiwohnen, für die eigens Bänke aufgestellt worden waren, „darauf man sitzen oder stehen [!] konnte“. Schließlich fühlt sich der Berichtstatter genötigt festzustellen: „Es gieng alles sehr ordentlich zu.“

Über Hübner scheinen mir hier einige Bemerkungen angebracht zu sein, da sein Name in den neueren Literaturgeschichten nicht erwähnt wird¹⁰, obgleich sein *Poetisches Handbuch* innerhalb von knapp fünfzig Jahren fünf (bzw. sechs) Auflagen erlebte, also ein beliebtes Lehrbuch gewesen sein muß. Diese Tatsache wiegt um so schwerer, als Johann Christoph Gottscheds *Critische Dichtkunst*, die 1729 erschien¹¹, während der folgenden zwanzig Jahre die literarische Szene Mittel- und Norddeutschlands beherrschte.

Johann Hübner (1668—1731) wurde 1711 zum Rektor des Johanneums in Hamburg ernannt. Dieses damals bedeutende Amt hatte er bis zu seinem Tode inne. Sein Interesse galt vornehmlich der Geschichte, der Geographie, der Genealogie und der Poesie. In jedem dieser Gebiete veröffentlichte er bedeutende Arbeiten, die seinen Namen in ganz Deutschland, ja, wie die zahlreichen Übersetzungen seiner Lehrbücher beweisen, in ganz Europa bekannt machten.

Sogar Goethe kannte sein *Poetisches Handbuch*, wie aus dem Brief an den Verleger Cotta vom 18. August 1806 hervorgeht. Dort heißt es: „Ein dem Pakete beygelegtes Buch: Hübners Reimlexikon ist für Herrn [Wilhelm] von Humboldt bestimmt. Möchten Sie wohl die Gefälligkeit haben, ihm solches mit Gelegenheit zu übersenden“¹². Hübner muß eine besondere Leidenschaft für Bücher gehabt haben, denn bei seinem Tode hinterließ er eine für damalige Verhältnisse riesige Bibliothek, die rund 7600 Bände umfaßte¹³. Regen Anteil nahm er am literarischen Leben Hamburgs. So gehörte er neben Männern wie Johann Ulrich König, dem Operndichter und späteren Dresdener Hofpoeten, Michael Richey, Johann

⁹ Es handelt sich um den zweiten Halbband des 5. Bandes von Michael Gottlieb Steltzners anonym erschienenem *Versuch einer zuverlässigen Nachricht Von dem Kirchlichen und Politischen Zustand Der Stadt Hamburg . . .*, An. 1731 (Titel des 1. Bandes).

¹⁰ Mit Ausnahme des fehlerhaften Markwardt (Anm. 8).

¹¹ Auf dem Titelblatt steht 1730; 2. Aufl. 1737, 3. Aufl. 1742, 4. Aufl. 1751.

¹² Goethes Werke, IV. Abtheilung, 19. Bd., Weimar 1895, S. 176. Eckige Klammern vom Verf.

¹³ Der Auktionskatalog von Hübners Bibliothek ist bisher noch nicht wissenschaftlich ausgewertet worden. Der verkürzte Titel lautet *BIBLIOTHECA HÜBNERIANA SIVE CATALOGUS LIBRORUM, A JOHANNNE HÜBNERO. . . IN OMNI DISCIPLINARUM GENERE RELICTORUM. . . QUI SEQUENTI ANNO MDCCXXXII, DIE 25. MENSIS FEBRUARII, SOLITA AUCTIONIS LEGE . . . PUBLICE DIVENDENTUR. HAMBURGI, TYPIS KÖNIGIANIS*. Gottscheds Bibliothek, ebenfalls eine der bedeutenden Büchersammlungen des 18. Jahrhunderts, die 1767 versteigert wurde, enthielt nur rund 5000 Bände.

Albert Fabricius und Barthold Hinrich Brockes zu den Gründern der *Teutsch-übenden Gesellschaft* in Hamburg¹⁴.

Absichtlich nehmen die bibliographischen Angaben in dieser Arbeit gemessen an ihrem Ergebnis einen verhältnismäßig breiten Raum ein, weil es mir wichtig erschien, auf die Bedeutung der Literatur und der Literaturtheorie des Spätbarock und der Aufklärung für die Lösung musikwissenschaftlicher Probleme hinzuweisen. Die Produkte der unzähligen Dichter und dichtenden Liebhaber jener Zeit, in der man glaubte, daß die Dichtkunst erlernbar sei, sind wegen ihrer nach heutigen Maßstäben überwiegend geringen künstlerischen Qualität kaum noch Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß man nicht einmal den Namen Hübners in den Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts findet. Man muß schon auf Goedekes Grundriß (siehe Anm. 8) oder Gervinus' *Geschichte der deutschen Dichtung*¹⁵ zurückgreifen, um etwas über die kleineren Poeten der Bachzeit in Erfahrung zu bringen. Die geringe Qualität der Literatur, über die eine spätere Generation vielleicht anders urteilen wird als wir, disqualifiziert sie keineswegs als wissenschaftliches Objekt.

Es würde zu weit führen, hier den vollständigen Text von Oratorium und Serenate wiederzugeben, wie er sich in der 4. Auflage von Hübners *Poetischem Handbuch* auf S. 221 bis 236 findet. Daher werden nur die Textanfänge der einzelnen Nummern angedeutet. Die Rezitative sind im Original nicht gesondert gekennzeichnet; man darf jedoch annehmen, daß der Kleindruck im Text auf rezitativische Partien verweist. Die Orthographie wurde mit Ausnahme des kleinen *e* über *a*, *o* und *u*, das diese Vokale umlautet, durchweg beibehalten. Kursivdruck steht für lateinische Typen des sonst in Fraktur gedruckten Originals.

S. 221

Personen in dem
ORATORIO.

I.

Die Zeit.

II.

Die drey Land-Verderber.

1. Die Heucheley.
2. Der Mißbrauch.
3. Die Zwietracht.

III.

Die drey Schutz-Engel.

1. Die Frömmigkeit.
2. Die Weisheit
3. Der Frieden.

IV.

Hamburg mit seinen Bürgern.

S. 222

[Hier folgen die Namen der derzeitigen Oberalten.]

[Widmung]

Ihr Ober-Alten dieser Stadt,
Die ich allzeit verehren werde,
So lang ich noch bin auf der Erde,
Nehmt an von meiner Hand vier wohlgemeinte Bogen.
Und bleibet dem gewogen,
Der sie geschrieben hat.

¹⁴ Vgl. Christian Petersen, *Die Teutsch-übende Gesellschaft in Hamburg*, in: Zeitschrift des Vereines für hamburgische Geschichte, 2. Bd., Hamburg 1847, S. 533—564. Weitere Angaben über Hübner dort auf S. 544—548. Hier sei noch erwähnt *Christ-Comoedia, ein Weihnachtsspiel von Johann Hübner*, hrsg. v. Friedrich Brachmann, Berlin 1899 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. v. August Sauer, Nr. 82, Neue Folge Nr. 32).

¹⁵ 5 Bände, 5. Aufl. Leipzig 1871—1874.

S. 223

Der gantze Chor.
 FREuet Euch, Ihr Ober-Alten,
 GOTT hat diese Stadt erhalten! . . .

Die Zeit.

ARIA.

Alles liegt an der Zeit
 Alle Dinge kan ich ändern,
 In den Städten und in Ländern, . . .

Hamburg.

[Rez.]

Das hab ich seit zwey hundert Jahren,
 Zu meinem grossen Glück erfahren . . .

S. 224

ARIA.

Allein GOTT in der Höh sey Ehr,
 Und Danck für seine Gnade! . .

Die Zeit.

[Rez.]

So recht geliebte Stadt! . . .

Die drey Land-Verderber zusammen.

[Aria]

Hamburg soll nicht länger stehen,
 Sondern bald zu Grunde gehen . . .

S. 225

1.

Die Heucheley.

[Rez.]

Es rühmt sich diese Stadt,
 Daß sie die reine Lehre hat, . . .

S. 226

Die drey Zeit-Verderber.
 Es bleibt darbey
 Hamburg soll nicht länger stehen . . .

2.

Der Mißbrauch.

[Rez.]

Auf Hamburg ruht ein grosser Seegen, . . .
 Alle drey zusammen.

[Aria]

S. 227

Es bleibt darbey
 Hamburg soll nicht länger stehen . . .

3.

Die Zwietracht.

[Rez.]

Ich lasse mir in allen
Den Anschlag wohl gefallen, . . .

S. 228

Alle drey zusammen.

[Aria]

Es bleibt darbey
Hamburg soll nicht länger stehen . . .

Hamburg mit seinen Bürgern,
welche unter einander schreyen:
Verdammtes Pack!
Was ist das für ein Schnack? . . .
Die Zeit.

[Rez.]

Ich habe zugesehn,
Was ietzund ist allhier geschehn, . . .

ARIA

Liebt ihr das gemeine Beste,
So verbannet die drey Gäste . . .

S. 229

Hamburg

[Aria]

Du liebe Zeit.
Dein Wille soll geschehen, . . .

Die Zeit.

[Rez.]

Es sind hier drey Personen,
Die wolten gern in Hamburg wohnen, . . .

Hamburg

[Aria]

Kommt nur getrost herein.
Ihr sollt uns angenehme Gäste sein.

Die drey Schutz-Engel.

I.

Die Frömmigkeit.

[Rez.]

Wollt ihr nach meinen Nahmen fragen,
So muß ich euch zur Antwort sagen, . . .

S. 230

ARIA.

Fromme Leute
Liebet GOtt! . . .

II.

Die Weißheit.

[Rez.]

Die Weißheit ist mein Nahme,

Ich aber und mein Saame . .

ARIA.

Auf die Klugheit kömmt es an,

Daß ein Staat bestehen kan . . .

S. 231

III.

Der Frieden.

[Rez.]

PAX VOBIS! darff ich ja nur sagen,

So wird mich niemand weiter fragen: . . .

ARIA.

Hamburg liegt in Canaan

Und behält den Preiß für allen: . . .

Hamburg.

[Aria]

Wir nehmen euch mit Freuden ein,

Das Bürger-Recht soll euch geschenket seyn.

Die Zeit.

[Aria]

Beglückte Stadt!

Die solche Bürger hat.

Die drey Schutz-Engel.

[Aria]

1.

Die Frömmigkeit wird für Euch bethen, . . .

2.

Die Weißheit wird am Ruder sitzen, . . .

3.

Der Frieden wird viel tausend Segen . . .

Die Zeit.

[Aria]

Beglückte Stadt!

Die solche Bürger hat.

S. 232

Der gantze Chor.

Da Capo.

Freuet euch ihr Ober-Alten,

GOTT hat diese Stadt erhalten, . . .

SERENATA.

Personen:

1. FLORA 2. MERCURIUS.

3. EUSEBIE. 4. IRENE.

5. CHORUS MUSICUS.

I.

Die Göttin der Blumen

FLORA.

[Rez.]

Das angenehme Nieder-Sachsen

Trägt ietzt ein buntes Kleid . . .

ARIA.

Salomon der weise König

Hatte seines gleichen wenig, . . .

S. 233

[Rez.]

Doch Hamburg hat das *Præ,*

ARIA.

Hamburg an dem Elben-Strande,

Als die Crone von dem Lande, . . .

II.

Der Patron der Kauffleute

MERCURIUS.

[Rez.]

Auf Blumen kömmts nicht an.

Wir werden bald vermissen, . . .

ARIA.

Kein Körper kan sich regen,

Kein Glied kan sich bewegen, . . .

S. 234

[Rez.]

Auf kluger Kauffmannschafft

Beruhet Hamburgs Safft und Krafft: . . .

ARIA.

Keine Stadt muß Hamburg heissen,

Sondern eine kleine Welt, . . .

III.

Die Mutter der Gottseligkeit

EUSEBIE.

[Rez.]

Der Reichthum machts nicht aus,

Das stolze *Tyrus* hats zu seiner Zeit erfahren, . . .

ARIA.

Die Menschen sind nicht darum in der Welt,

Daß sie nur sollen Schätze haben,

Darnach die Diebe können graben: . . .

[Rez.]

Mit diesem Segen kanst Du, werthes Hamburg, prangen,

Seit dem das Lutherthum . . .

S. 235

ARIA.

Gott hat dich wissen lassen,

Sein heilig Recht und sein Gericht:

O liebe Stadt vergiß das nicht . . .

IV.

Die Friedens-Göttin

IRENE.

[Rez.]

Vergeßt auch meiner nicht,

Wie leider! oft geschicht; . . .

ARIA.

Krieg verzehrt!

Fried ernährt . . .

[Rez.]

Zu Zeugen ruff ich an die werthen Ober-Alten,

Die ietzt in Frölichkeit ihr JUBILÆUM halten, . . .

CHORUS MUSICUS.

1.

Halleluja! Preiß und Ehre

Sey dir HErr der Herrlichkeit!

Daß bey uns die reine Lehre

Hat geblüht so lange Zeit . . .

Eine Jubiläumsfeier des Augsburger Religionsfriedens

VON WALTER HÜTTEL, GLAUCHAU

Die ernsten konfessionellen Auseinandersetzungen um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatten auch das Territorium der Herren von Schönburg im südwestlichen Sachsen nicht verschont, so daß die Chronik von manchen Leiden der Einheimischen zu berichten weiß. Die vorläufige Beendung dieser Misere durch die Verkündung des Religionsfriedens auf dem Reichstage zu Augsburg 1555 ließ denn auch die Schönburgischen Lande befreit aufatmen.

Die Freude ist noch deutlich erkennbar an der Art, wie man zwei Jahrhunderte später dieses bedeutsamen Ereignisses gedachte. Der Oberpfarrer Mag. Johann Christian Rungius in Meerane vermittelt eine ausführliche und interessante „*Nachricht, wie das wegen des den 25^{sten} Sept. 1555. zu Augspurg geschlossenen Religions Friedens angeordnete Iubilaeum am hiesigen Orthe gefeyert worden*“¹. Wengleich laut nochmaliger Anmerkung das Konsistorium in Dresden² eine solche Gedenkfeier allgemein angeordnet hatte, so wurde diese von den Meeranern mit einer inneren Begeisterung durchgeführt, die über den Charakter des Unumgänglichen weit hinausgreift und deswegen um so schwerer wiegt, weil das Landstädtchen völlig am Rande des politischen Geschehens lag.

Nachdem der tüchtige Pastor primarius schon einige Zeit vorher die Gemeindeglieder auf das Fest vorbereitet und seine „*meditationes*“ bekanntgemacht hatte, die in „*Redtschaffner Lutheraner Heiligung*“ gipfelten, wurde die Jubelfeier am Michaelistage des Jahres 1755 gehalten. Da „*ließen sich früh um 4 Uhr Trompeten und Pauken vom Thurm hören*“. Und nun berichtet Magister Rungius aufs eingehendste von allen Erscheinungsformen der Gottesdienste dieses Tages, wobei er verdienstlicherweise auch der Texte zur Kirchenmusik gedenkt. Bereits hinsichtlich der Ordnung der um 5 Uhr beginnenden Mette heißt es, daß zweimal „*ein Stück musicirt*“ worden sei.

¹ *Kirchen Buch zu Merana, 1744 ff.* Rungius starb am 1. Mai 1774 im siebzigsten Lebensjahre als „*in die 30. Jahr wohl u. treu verdienter Pastor allhier*“.

² Seit dem Rezeß von 1740 war das ius circa sacra dem kurfürstlichen Kirchenrate zugefallen.

Zentralpunkt des Ganzen war „die Haupt Predigt“, der höchst feierliche Vormittagsgottesdienst. Um sieben Uhr erfolgte das Vorgeläut, „und der H. Cantor begab sich mit dem Choro musico auff den Thurm, allwo die Motete Gloria in excelsis deo mit Trompeten und Pauken musicirt, ingl. das Lied: Allein Gott in der Höh sey Ehr, figuraliter abgesungen worden“³. Der allgemeinverbindliche Charakter dieses Gedenkens und seiner feierlichen Begehung dokumentiert sich in der Beteiligung aller Gesellschaftskreise; denn nach dem zweiten Läuten um acht Uhr versammelten sich „der hiesige Wohl Ehrenveste und Wohlweise Rath, nebst gesamter Bürgerschaft in schwarzer Kleidung und Mänteln, nicht weniger die hier arbeitenden Handwercks Gesellen, besonders deren Zeugmacher, auff dem Rath Hause“. Nach einer Ansprache des Bürgermeisters Maurer begaben sich die Teilnehmer unter erneutem Glockenzeichen zur Kirche. Nicht ohne einen gewissen Stolz und noch sichtlich unter dem Eindruck der festlichen Stimmung jenes Tages stehend, erzählt der Oberpfarrer weiter: „Ich gieng Ihnen mit der gesamten Schule und dem Choro musico unter dem Liede: Ach bleib mit deiner Gnade etc. auff den halben Weeg entgegen, und als wir wieder umkehrten, und nach der Kirche zugiengen, wurde das Lied: Kom heil. Geist, Herre Gott etc. angestimmt, und auff dem Kirch Hoffe ganz ausgesungen, der Glöckner muste auch so lange lauten, biß die völlige große Procession in der Kirche war.“ Das Gotteshaus vermochte den Zustrom der Gäste nicht zu fassen: „Der Zulauff vom Volck, so einheimischen, als frembden, war sehr groß, in der Kirche war kein Räumchen mehr, und der Kirch Hoff noch mit vielen Leuten angefüllt.“ Nach dem Gesang des Hauptliedes, zu dem Luthers machtvoller Cantus von der festen Burg diente, führte man eine Kantate auf, „so ausdrückl. dazu verfertigt und gedruckt worden“. Das umfangreiche, achtteilige Werk ist in Rezitative, Arien, Choralabschnitte und Tutti aufgliedert, deren erstes auf dem 150. Psalm basiert, während im abschließenden der Text „Gott hat alles wohl gemacht“ mit dem Choral „Nun lob meine Seele den Herren“ kombiniert wird. Es sind kräftige Texte, mit denen unzweideutig Stellung genommen wird; so heißt es etwa im zweiten Rezitativ (Nr. 5):

„Zweyhundert Jahr sind izt verflossen,
 Da Gott die Freyheits Pforten auffgeschloßen;
 Nachdem vorher verkehrte Menschen Lehren,
 Durch Geitz und Eigen Nutz,
 Und pharisäisches Bethören,
 Der Christen zagende Gewissen
 Zu abergläubschen Tand so hatten hingerissen.
 Gott Lob! Der Zauber Strick ist nun entzwey,
 Und wir sind evangelisch frey.
 Ach! Gott erhalt uns diese Lehre!
 Und was den theuren Frieden stöhren will,
 Dem steuere und wehre!
 Wir wollen dir mit Andachts vollen Singen
 Ein Lob und danckbar Opffer bringen.“

Von den mannigfachen Einzelheiten dieses Hauptgottesdienstes interessiert noch die Musik zur Abendmahlsfeier; während der Kommunion sang man „das Te Deum laudamus figuraliter, mit Trompeten und Pauken“.

Indessen wurden die Möglichkeiten repräsentativer Musikausübung bis zum letzten genutzt: „Sobald der Vormittags Gottes Dienst geendet, ließen sich Trompeten und Pauken

³ Der Meeraner Adjuvantenchor ist seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar.

wieder vom Thurm hören . . .“. Der Stadtmusicus mit seinen Gehilfen und die Kantorei hatten also alle Hände voll zu tun. Und mit dem Vorgeläut um ein Uhr geht es weiter zu dem eine Stunde später beginnenden, vom Diaconus betreuten Nachmittagsgottesdienst. „Von der expresse darauff verfertigten und gedruckten music wurde wieder ein Stück musicirt, und zwar vor der Predigt.“ Es war dies die zweite eigens für den in Betracht stehenden Festtag geschaffene Kantate, die, vom 50. Psalm ausgehend, den Anschluß an ihre Vorgängerin wahrte und mit einer schwungvollen Doxologie ausklingt. Zu den sieben Sätzen gehören diesmal auch „Aria duetto“ und Arioso. Nach Predigt und Jubelgebet wurde „so dann das letztere Stück von der Music auffgeführt“, nämlich ein dritte Kantate mit folgender Gliederung:

„Tutti. Ps. C. v. 4. Gehet zu seinen Thoren ein mit Danken . . .

Recitat. So komst du denn, zum Danck berufene Gemeine . . .

Aria. Last uns Gott ein thönend Lob Lied bereiten . . .

Recitat. Ja, ja Du bist, Du Gott des Friedens . . .

Aria. Muntre Saiten, regt euch doch . . .

Choral. Es dancke Gott und lobe Dich . . .“

Die drei Kantaten bilden, wie immer wieder betont wird, eine „music“ und sind speziell für den Meeraner Michaelistag von 1755 geschrieben worden. Ihre Texte beziehen sich konsequent auf das zugrundeliegende geschichtliche Ereignis, dessen Bedeutung sie nach der Seite christlichen Lobens und Dankens hin verallgemeinern. Diese sattelfeste, echt barocke Dichtung, in der manches greifbare Bild zu finden ist, enträt noch jeglicher rationalistischen Banalität oder Sentimentalität und berührt darum recht sympathisch. Ihr entspricht die großartige formale Anlage des Ganzen. Leider ist die Musik nicht erhalten⁴. Der Bericht verschweigt auch die Namen der Schöpfer. Man darf annehmen, daß Oberpfarrer Rungius selbst, der ein schreibgewandter Theologe war, den Text verfaßt hat, wobei es dahingestellt bleiben muß, ob und inwieweit ihm sein Diaconus, Christian Gottlob Härtel⁵, dabei geholfen haben mag. Der Komponist war vermutlich der damalige Kantor der Sankt-Martin-Kirche, Christian Gotthilf Sensenschmidt⁶. Jedenfalls stellt nicht nur der Vollzug der Feierlichkeiten an sich, sondern vor allem diese Meeraner Festmusik den Fähigkeiten der zu jener Zeit dort wirkenden Theologen und Musiker das beste Zeugnis aus.

Aber damit war die Jubelfeier noch nicht zum Ende gekommen. Es wurde noch eine Abendveranstaltung arrangiert, die den allgemeingültigen Charakter und die kommunale Funktion des Gedenkens an die Aufrichtung des Religionsfriedens wiederum unterstrich. „Abends um 7 Uhr versamlete sich die junge Bürgerschaft mit Ober und unter Gewehr auff hiesigen Markte bey Fackeln, welche E. WohlEhrenvester Rath angeschafft, und schloß einen Creyß vor dem Rathause. In diesem Creyß waren Tische gesetzt, und Trompeten und Paucken hinein geschafft. Gegen acht Uhr wurde die Schule und sämtl. Chorus musicus in Procession mit Fackeln abgehohlt, welche denn von der Schule aus unter dem Gesange: Nun lob meine Seel den Herren etc. in schöner Ordnung, sich in den gemachten Creyß verfügete, und nachdem das Lied geendigt, etliche Stücke musicirete, und endlich mit dem Liede: Nun dancket alle Gott etc. welches ebenfals figurliter mit Trompeten und Paucken abgesungen wurde, die gantze feyerliche Handlung beschloß.“ So beschwor man auch am Abend die Aura des Feierlichen und Erhabenen. Vielleicht hat Kantor Sensenschmidt auch die Motette vom Morgen und die übrigen zum Vortrag gelangten Stücke, von denen gleichfalls nicht das geringste erhalten ist, selbst komponiert.

⁴ Die Musik der heimatbezogenen Festkantate von 1809 zum Jubiläum des hundertjährigen Bestehens des Meeraner „Collegium musico-chiradelphicum“ ist ebenfalls verschollen.

⁵ der 37 Jahre lang Diaconus in Meerane war und daselbst am 11. September 1776 verstarb.

⁶ Verstorben nach vierundvierzigjähriger Amtstätigkeit in Meerane am 20. September 1778.

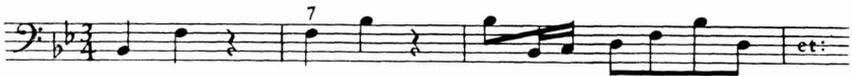
Schließlich hatte man auch nicht vergessen, das Notwendige zu organisieren: „Wegen der Fackeln war die Veranstaltung getroffen, daß allezeit zu zweyen ein Mann mit einem gefüllten Wasser Eimer gestellt worden, damit des wegen um so weniger Gefahr zu besorgen.“ Endlich setzt eine harmlose Volksbelustigung den Schlußpunkt des großen Tages: „Zu allerlezt, da alles aus, marchirte die Bürgerschaft hinaus auff den rothen Berg, und gab aus ihrem Gewehr eine dreyfache Salve. Und wiewohl der Zulauff vom Volck den gantzen Tag aus der gantzen umliegenden Gegend, sonderlich des Abends, sehr groß gewesen: so ist doch alles ohne die geringste Unordnung abgegangen.“

Johann Christian Rungius hat diesen Mitteilungen ein längeres, intensives Gebet angefügt, in dem er nochmals des Ereignisses von 1555 gedenkt und damit gleichzeitig einen Ausblick auf die Zukunft verbindet. Das Gebet gipfelt in dem innigen Wunsche, seine Meeraner möchten „das Andencken dieses frohen Tages, und der vor zwey hundert Jahren erlangten, und biß hieher erhaltenen großen Wolthat des Religions Friedens nimmermehr vergessen, sondern dasselbe auff die Nachkommen fort pflantzen“. Indem er sich gewissermaßen vom Leser verabschiedet, macht er den Inhalt des Berichts zu einer persönlichen Angelegenheit. Damit vollendet er harmonisch seine Ausführungen, die ein Stück lebendiger Geschichte bieten und die Erinnerung an die Meeraner Jubelfeier des Jahres 1755 und an ihren wackeren Historicus wachhalten.

Wiederaufgefundene Kirchenmusikwerke Joseph Haydns

VON IRMGARD BECKER-GLAUCH, KÖLN

In seinem thematischen Werkverzeichnis, dem sog. Entwurf-Katalog¹, hat Haydn auf Seite 8 *Quatuor Responsoria de Venerabili* vermerkt und zu dem ersten, dem „*Lauda Syon*“, folgendes Incipit notiert:



nicht völlig kongruent mit Haydns Eintragung. Nehmen wir aber den Vokalbaß hinzu, wird sofort klar, welche Einzelheiten in Haydns Erinnerung haften geblieben waren, als er das Incipit notierte:

Lau - da, lau - da, lau - - da

Haydn hat seinen Kompositionen die Verse 1–5, 7, 9 und 10 der 24strophigen Sequenz des hl. Thomas von Aquin zugrunde gelegt, die bis heute Bestandteil der Liturgie des Fronleichnamfestes ist. Die stets gleichbleibende und einfache Besetzung umfaßt 4 Solostimmen, 2 Corni, 2 Violini, Organo con Violone. Ein Vorabdruck zur Reihe XXIV der Haydn-Gesamtausgabe ist in Vorbereitung. Der G. Henle Verlag, München-Duisburg, wird außer den Partituren auch die Stimmen herausbringen.

Die vier Hymnen stellen eine bedeutende Bereicherung zu Haydns kirchenmusikalischem Schaffen dar. Stilistisch fügen sie sich in das bekannte Bild, etwa der *Stabat Mater*-Zeit, also der Jahre um 1767, ein.

In dieser Hinsicht ist ein weiteres bisher verschollenes Werk, eine *Cantilena pro adventu* in D-dur, die Haydn auf Seite 2 des Entwurf-Kataloges notiert hat und die jetzt ebenfalls in einer Stimmenkopie des 18. Jahrhunderts wiedergefunden werden konnte⁵, fast überraschender. Es handelt sich um eine Pastorella für Solosopran, 2 Hörner, 2 Violinen, Orgel und Baß (Text: „*Jesu Redemptor*“) mit köstlichen Reminiszenzen aus der Volksmusik, wie sie bis jetzt aus Haydns kirchenmusikalischem Schaffen noch kaum bekannt waren. Die kleinen instrumentalen Zwischenspiele sind eine Vorahnung mancher Trios aus Haydns späten Sinfonien. Es folgen die Anfangsnoten von Violine I und Organo⁶:

Zum Formempfinden in der indischen Musik

VON JOSEF KÜCKERTZ, KÖLN

Unter einer Reihe südindischer Kompositionen, die Frau Meenakshi Puri aus Tirunelveli, Provinz Madras, von Juli bis September 1963 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln auf der Vina vortrug, befand sich auch ein Tanzstück (ind.: Svarajati), das wegen seiner Form besonders auffiel. Es steht im Raga Shankarābharanam, dessen Material-

⁶ Die Eintragung im Entwurf-Katalog zeigt kleine Varianten — Gedächtnisfehler, wie sie Haydn in seinem Werkverzeichnis mehrfach unterlaufen sind.

leiter etwa unserem Dur entspricht (alle Töne der siebenstufigen Leiter sind gleichmäßig herangezogen). Das Tala des Stückes ist Rupakam, ein $\frac{3}{4}$ -Takt im Tempo $J \approx 92$.

Ein Tanzstück soll, wie Frau Puri bemerkte, nie gespielt werden, ohne daß wenigstens die Tanzfiguren angegeben worden sind. Aus diesen ergibt sich die Anlage der Komposition. Für europäisches Verständnis muß jedoch hinzugefügt werden, daß auch die Einteilung des Raumes, in dem der Tanz stattfindet, auf den Bau der Komposition entscheidend einwirkt.

Dieser Raum besteht nicht, wie in Europa, aus erhöht liegender Bühne und Zuschauerraum. Vielmehr nimmt das Publikum rechts und links im Raume Platz, zur Rechten der Tänzerin der Fürst mit Gefolge, so daß sich die Tänzerin in einem breiten Gang auf Fußbodenebene bewegt. Die Folge dieser Raumaufteilung ist, daß jede Periode des Tanzes zweimal vorgeführt werden muß, einmal für die Zuschauer auf der rechten, dann für die auf der linken Seite. Da die Musik eng an die Tanzfiguren gelehnt ist, wird also jede tänzerisch bedingte musikalische Periode zweimal gespielt. Auf diese Weise entstehen in dem vorliegenden Stück die einander gleichen Abschnitte Zeile 3—4 und 5—6, Zeile 7—8 und 9—10, Zeile 11—14 und 15—18.

Der erste der angegebenen Abschnitte (Zeile 3—4 = 5—6) zählt 8, der zweite (Zeile 7—8 = 9—10) zählt 10, der dritte (Zeile 11—14 = 15—18) zählt 17 bzw. 18 Takte. Es findet also eine progressive Verlängerung der Abschnitte statt, die aus der Vergrößerung der choreographischen Figuren zu erklären ist.

Zu Beginn der Musik, während der ersten viertaktigen Phrase, schreitet die Tänzerin in den Tanzraum hinein und auf einen Punkt zu, auf den sie später nach jeder Tanzfigur zurückkehren wird. Je nach Belieben kann sie auch bereits auf diesem Punkt stehen, bevor die Musik anhebt, doch bewegt sie sich in diesem Fall während der ersten vier Takte nicht. Bei der Wiederholung der Phrase (Zeile 2 der Abschrift) bleibt sie an ihrem Standort, doch trippelt sie ein wenig mit den Füßen. Darauf (Zeile 3) schreitet sie vor und wendet sich auf die rechte Seite, zugleich ihre Zuschauer begrüßend; dann wieder (Zeile 4) zurück auf ihren Ausgangspunkt. Der Vorgang wiederholt sich für die Zuschauer auf der linken Seite (Zeile 5—6). Die zweite Tanzfigur (Zeile 7 für die rechte, Zeile 9 für die linke Seite) fügt zu den Schritten kleine Sprünge, deren musikalisches Korrelativ die Sechzehntelbewegung ist. Hauptsächlich aus Sprüngen besteht die dritte Tanzfigur, bei welcher sich die Tänzerin sehr weit von ihrem Ausgangspunkt entfernt. Sie geht hierbei während acht Takten etwa geradlinig vorwärts (Zeile 11—12 und 15—16), und beschreibt anschließend einen Kreis, dessen Linie sie durch große Seitenschritte zwischen kleinen Sprüngen zu einem Ornamentbande ausweitet (Zeile 13 und 17). Wie schon in der ersten Tanzfigur wird auch in der zweiten und dritten die jeweils folgende viertaktige Periode (Zeile 8 und 10, 14 und 18), der „Hauptgedanke“ der Musik, während der Rückkehr der Tänzerin auf den Ausgangspunkt gespielt.

Versteht man die Form dieser Komposition rein aus dem Tanz, so wird man schließen, daß eine einfache Reihung melodischer und formaler Varianten vorliegt, wobei jede neue Variante die vorhergehende überwölbt. Die Frage, ob und wie weit die Reihung im Banne einer Gesamtform steht, bleibt jedoch von hierher unbeantwortet.

Unabhängig von — vielleicht sogar vor — irgendeiner Formauffassung tritt schon beim ersten Hören des Stückes der Hauptgedanke durch die Häufigkeit seiner Wiederkehr besonders in den Vordergrund. Da er in der ersten Zeile bereits vollständig enthalten ist, liegt es nahe, von ihm aus eine Gliederung des ganzen Stückes vorzunehmen — ohne die Reihung, namentlich der gleichen Phrasen (Zeile 3 und 5, 7 und 9, 11 bis 13 und 15 bis 17), außer acht zu lassen.

Unter diesem Gesichtspunkt, daß also der Hauptgedanke stets als eine erste Zeile aufzufassen ist, beginnt mit der 6. Zeile der zweite Teil innerhalb der Großform, mit der 10. Zeile der dritte Teil. Zeile 1—5 besteht dann aus 20 Takten, aufgeteilt in 5×4 .

Raga Sthanikarabharanam

Südländisches Tanzstück

Tala Rupakam (4)

$\text{♩} = 92$

orig. eine kleine Sexte tiefer

1 Bordunig, etc.

2

3

4

5

6

7

8

9

The image displays a musical score consisting of nine staves, numbered 10 through 18. Each staff contains musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is written on a five-line staff. The music appears to be a single melodic line with some accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are also some markings that look like *+* and *?* above notes. The staves are arranged vertically, with staff 10 at the top and staff 18 at the bottom.

Zeile 6—9 sind ebenfalls 20 Takte, doch gliedern diese sich in $2 \times 4 + 6$ ($= 2 \times 10$) Takte. Die Zeilen 10—18 enthalten die doppelte Anzahl, 40 Takte, gegliedert in $2 \times 4 + 4 + 4 + 5$ Takte ($= 2 \times 17$ Takte, Zeile 10—13 und 14—17) und den Abschluß von 6 Takten (Zeile 18).

Nach dieser Gliederung besteht innerhalb der symmetrischen Großform von $20 + 20 + 40$ Takten ($=$ Verhältnis 1:1:2) eine asymmetrische Untergliederung, die von Teil zu Teil verschieden ist. Die ganze Komposition verhält sich also im Hinblick auf die Symmetrie entgegengesetzt, je nachdem, ob man die Gliederung von der tänzerisch bedingten Reihenform oder von der Großform her beginnt. Von der Tanzform her gesehen sind jeweils die beiden choreographisch bedingten Figuren symmetrisch (Zeile 3—4 $=$ 5—6, Zeile 7—8 $=$ 9—10, Zeile 11—14 $=$ 15—18), so sehr auch ihre Längen wechseln. Die Großform dagegen zeigt vollständige Symmetrie, wenn man von dem Hauptgedanken als der jedesmal ersten Zeile ausgeht (je 20 Takte in Zeile 1—5 und 6—9, 40 Takte in Zeile 10—18), während gerade die Verlängerungen innerhalb der tänzerisch bedingten Figuren (Zeile 7 und 9, 11—13 und 15—17), die vorher keine Rolle spielten, die verschiedenen asymmetrischen Gliederungen ihrer Teile hervorrufen.

Indessen hat jedes der beiden Gliederungsprinzipien seine Schwäche. Die einfache Reihung von Varianten führt nicht zur großen Form. Beim Ausgang vom Hauptgedanken als einer grundsätzlich ersten Zeile dagegen wird die aus dem Vorwärts — Rückwärts des Tanzes stammende Folge Variante — Hauptgedanke zerrissen. In beiden Fällen — unter dem Gesichtspunkt einer vollständigen Symmetrie — wird der Hörer der organischen Einheit des Stücks also nicht gerecht. Daher fragt sich, ob die Gliederung rein nach Prinzipien der Symmetrie in irgendeiner Weise Absicht des Komponisten war, oder ob sich „Reihungsform“ und Großform unter einem anderen Aspekt in Einklang bringen lassen.

Sehr bald lenkt die dreiteilige Anlage des Stücks den Blick auf eine der gebräuchlichsten musikalischen Kompositionsformen Südindiens, den Kṛiti¹. Er besteht aus Pallavi, Anupallavi und Charanam². Improvisationen im Kṛiti sind nur bestimmte Vortragsarten oder Zusätze, die dem persönlichen Repertoire oder „Stil“ des ausführenden Musikers entstammen; sie lassen den Entwurf des Komponisten unangetastet.

Eigenheiten eines jeden der drei Teile bestehen darin, daß der Pallavi den Hauptgedanken exponiert und oft wiederholt, der Anupallavi einen Gegensatz schafft, indem er etwa beim oberen Strukturton beginnt, außerdem eine räumliche Ausweitung durch Erhöhung des Spitzentons und Verlängerung der Phrasen anstrebt, der Charanam aber das ganze melodische Material nach den Prinzipien der einstimmigen Musik (Umbau und Verschieben der Phrasen, deren Überlagern mit neuen Spielfiguren, Ummetrisierung, Pausen) „verarbeitet“ bzw. „durchführt“. Anupallavi und Charanam schließen, indem sie den Hauptgedanken aus dem Pallavi, quasi als Refrain, wiederholen. Von Bedeutung ist ferner, daß der Charanam grundsätzlich der längste Teil ist, oft so lang wie Pallavi und Anupallavi zusammen, während der Anupallavi stets kurz ausfällt³.

Demnach übernimmt das vorliegende Tanzstück außer dem dreiteiligen Formschema des Kṛiti seine Art der Darstellung des musikalischen Materials: Kreisen um den Haupt-

¹ Der Terminus Kṛiti wird auch in anderer Weise verwendet, etwa für das Hauptstück innerhalb eines Konzerts, doch nur in dem hier angegebenen Gebrauch zur Bezeichnung einer Form.

² Vgl. A. Daniélou, *Northern Indian Music*, London 1949, Bd. I, S. 177. Der Ausdruck Kṛiti fehlt, da die südindischen Begriffe nur im Vergleich zu den nordindischen angeführt werden.

A. H. Fox Strangways, *Music of Hindustan*, Oxford 1914. Auf S. 281 sind die Begriffe Pallavi, Anupallavi und C(h)aranam verzeichnet und erklärt. S. 282 bemerkt der Autor: „This is the form in South India for the full-fledged Kṛitanam (root kr, celebrate). The Kṛiti (perhaps from the same root) has no caranam, and this seems to be the more usual form in North India.“ Was hier „Kṛitanam“ genannt wird, bezeichnete Frau Puri als (südindischen) Kṛiti.

³ Fox Strangways gibt a. a. O., S. 282—285 einen Kṛiti, in dem die Teile bezeichnet sind. Das Stück ist eine Komposition von Tyāgarāja (Ende 18./Anfang 19. Jh.), der, nach Angabe von Frau Puri, die Form nicht angetastet, aber oft überspielt hat. Vor allem ist bei ihm der Pallavi zuweilen ungewöhnlich lang, hier ausnahmsweise länger als der Charanam.

gedanken im ersten Teil, Ausweitung der Phrasen im zweiten Teil, Durchführung des Materials im dritten Teil. Das angenommene Kriti-Formschema bewirkt jedoch ein Drittes: es interpretiert den Hauptgedanken der Komposition in seinem eigenen Sinne, sich anlehnend an seine Teile Pallavi, Anupallavi und Charanam, als refrainartigen Abschluß eines jeden Teils, d. h. daß die Zeilen 6 und 10 als Ende des ersten und zweiten, nicht als Anfang des zweiten und dritten Teils verstanden werden müssen. Damit stellt es die Einheit der Folge Vorwärts — Rückwärts im Tanz, die sich in der Musik als die Folge Variante — Hauptgedanke spiegelt, wieder her. Der Kriti schließt sich also an die symmetrische Großform; indem er den Hauptgedanken als Abschluß verlangt, erwirkt er auch der choreographisch bedingten Reihenform ihr Recht. Auf diese Weise verschwinden nicht die beiden sich widersprechenden Möglichkeiten der Symmetrie — Paarigkeit der tänzerisch bedingten Figuren und Gliederung des ganzen Stücks in 20 + 20 + 40 Takte —, doch werden sie in ein harmonisches Miteinander gebracht. Ergebnis ist eine Gliederung in 24:20:36 Takte (Zeile 1—6, 7—10, 11—18), also ein Verhältnis von 6:5:9, das im Kriti, vor allem bei der einfachen Anwendung seines Schemas, durchaus gebräuchlich ist.

Das Bestreben, symmetrische Anlagen durch Akzentsetzungen oder -verschiebungen asymmetrisch erscheinen zu lassen, umgekehrt asymmetrisch konzipierte Teile durch Dehnungen oder Verkürzungen der Symmetrie anzunähern, findet sich in indischen Kompositionen sehr häufig. Das vorliegende Tanzstück mag auf eine der vielen Möglichkeiten ein Licht geworfen haben.

Zur Erklärung einiger Zeichen in der Abschrift.

Es wurde versucht, eines der wichtigsten Kriterien südindischer Musik, das Gamaka, mit zu notieren. Frau Puri übersetzte den Ausdruck Gamaka mit „Brei machen“ und meint damit jegliches die festen Töne umgebendes Gleiten. Wiedergegeben ist dieses Gleiten durch glatte Linien, in welche wenn möglich die Dauer der Gleitbewegung sowie deren hervorstechende Punkte eingezeichnet sind. Einzelne Stellen seien zur Demonstration herausgegriffen:



Zeile 1 und 3. Vorschlag und Hauptton sind durch den Schleifer $g-f$ engstens verbunden; man hört $f-g-f-g$ quasi in eins.



Zeile 1 Takt 4. Die ganze Figur hat „Ornament-Charakter“. Das zweite f wird jedoch neu angeschlagen, daher die Bindung $f-g$ und $f-e$.



Zeile 2 Takt 1. Der Hauptton wird durch Gleiten aus dem Vorschlag heraus erreicht.



Zeile 2 Takt 1. Die Stelle klingt, als sei das h in drei oder vier Anschläge zerlegt.



Zeile 2 Takt 2. Aus dem g findet ein allmähliches Gleiten zum nachfolgenden Ton (e) statt. Ähnliches gilt auch innerhalb Sechzehntel-Bewegungen, z. B. am Schluß der Zeile 7 sowie im 2. Takt der Zeile 10, und bei Vierteln, z. B. Zeile 13 Takt 2.



Zeile 2 Takt 4. Die dem f angehängte Figur klingt etwa wie unser Pralltriller bzw. Mordent.



Zeile 3 Takt 1. Die Gleitfigur nimmt den angegebenen Verlauf: $h-c-g$, ihre Metriesierung bezieht sich auf den Augenblick des Erreichens des hervorstechenden Tons.



Zeile 11 Takt 1. Es handelt sich um einen „mehrfach angeschlagenen“ Vorschlag innerhalb der Gleitbewegung.



Zeile 11 Takt 3 + 4. Die erste und dritte Sechzehntel jeder Figur besteht aus einer Gleitbewegung. Stark notiert ist der Punkt, der seinem musikalischen Sinn nach sich als der wichtigste durchsetzt.



Zeile 13 Takt 4. Dies ist ein Triller $e-f$, bei welchem das f jeweils nicht durch Druck auf die Saite, etwa wie beim Spiel des Violoncello, sondern durch seitliches Anziehen der Saite mit zwei Fingern hervorgebracht wird, genau genommen also ein großes Vibrato vorliegt. Darauf folgt durch Abwärtsgleiten der Finger längs der Saite das c .



Zeile 17 Takt 3. Diese Figur klingt ähnlich wie das „Ornament“ auf der letzten Zählzeit des zweiten Taktes Zeile 3, doch sind seine einzelnen Töne sehr der Gleitlinie verhaftet; in der genannten Stelle Zeile 3 treten sie mehr als selbständige Punkte hervor.

Zum Bordun ist zu bemerken, daß er stets die erste und zweite Zählzeit im Takt markiert. Die zusätzliche Notierung des Borduns in Takt 3 der Zeile 11 und 12, 15 und 16 sowie in Takt 1 der Zeilen 14 und 18 gibt lediglich eine Spezialfunktion an: eine Unterteilung der langen Note in der Melodie.

BESPRECHUNGEN

Richard Schaal: Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1861—1960. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag 1963. 167 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. 19).

Vorliegende Arbeit wird allseitig dankbar begrüßt werden, erfließt doch die Wissensmehrung unserer Disziplin weitestgehend aus Dissertationen und bedeutet demnach deren bibliographische Erfassung einen bedeutsamen Schritt zur Überwindung der wenig befriedigenden Lage dieses musikwissenschaftlichen Literaturzweiges. Der Verfasser hat sein 1949 erschienenen Verzeichnis von in Deutschland erschienenen Dissertationen der Jahre 1885—1949 zeitlich auf ein volles Jahrhundert ausgedehnt und das Ausland mit einbezogen sowie die Habilitationsschriften berücksichtigt. So entstand unter umsichtiger und vielfach beachtender Auswertung der als Quellen aufgezählten Vorarbeiten, aber auch gründlicher Recherchen in Archiven und Bibliotheken ein sehr brauchbares Hilfsbuch, das etwa die lästigen Doppelbearbeitungen gleicher Themen ausscheiden hilft und die Bestellung in Bibliotheken wesentlich erleichtert. Übertrifft es doch in der Vielseitigkeit der Angaben, die im Hauptteil — 2819 Titel alphabetisch nach Autornamen gegliedert — vom Verfassernamen bis zur U-Nummer des deutschen Hochschulschriften-Verzeichnisses reichen und an Hand des Sachregisters leicht zu finden sind, alle bisherigen einschlägigen Veröffentlichungen. Instruktiv informiert die Einleitung über die Sonderstellung der Dissertation im Bibliotheksbestand und die zahlreichen Probleme, welche bei deren Erfassung in vorliegender Form sich ergeben.

Daß zu bibliographischen Arbeiten stets Ergänzungen und Berichtigungen beigebracht werden können, liegt wohl in der Natur der Sache, insbesondere in Zeiten unterbrochener internationaler Kontakte. Zum Quellenverzeichnis wäre zu bemerken: 9. *Wiener Diss.-Verzeichnis* ist kein Maschinen-Produkt, sondern Privatdruck (Wien 1935, 283 S.), ebenso der unter Nr. 10 angeführte Nachtragsband. 12. Die *Österreichische Bibliographie* erscheint schon seit 1945 mit Ergänzungen aus dem Jahre 1944.

Druckfassungen von Wiener Dissertationen nach 1945 sind in den Studien zur Musikwissenschaft seit Jahrgang (1955) nachgewiesen. Die Österreichische Hochschulzeitung bringt seit Jahrgang 5 (1953) Dissertationsverzeichnisse; ebenso *Das Schweizer Buch*, Bibliographisches Bulletin der Schweizerischen Landesbibliothek Bern, ab Jahrgang 1 (1900). Hinzuweisen wäre auch auf H. Hewitts *Doctoral Dissertations in Musicology* (1958) und auf die tschechischen *Miscellanea Musicologica XIV* (Prag 1960).

Unter Heranziehung dieser und anderer Quellen läßt sich Schaals Verzeichnis um folgende Titel (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) vermehren: Alpers, Paul: *Untersuchungen über das alte niederdeutsche Volkslied*. Göttingen 1911. — Arbatsky, Yury: *Das mazedonische Tupanspiel*. Prag 1944, masch. — 52. Arro, Elmar... im Buchh.: *Geschichte der estnischen Musik*, Tartu 1933. — Arnold, Christine Elisabeth: *Musik als Darstellungsobjekt der englischen Dichtung. Über die Kunst, eine Kunst durch die andere darzustellen*. Wien 1940, masch. — Beck, Max: *Vom waldeckischen Volkslied*. Greifswald 1933 [Druck 1933]. — Beyer, Werner: *Zu einigen Grundproblemen der formalistischen Ästhetik Eduard Hanslicks und A. W. Ambros'*. Prag 1957. — Bittner, Christof: *Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland*. Berlin FU 1959. Im Druck Regensburg 1961. — Bittner, Josef: *Der Abschlufcharakter von Tonfolgen in typologischer Betrachtung*. Wien 1949, masch. — Bräutigam, Wilhelm: *Die Wiedergeburt des evangelischen Kirchenliedes im 20. Jahrhundert und seine liedtypischen Ausprägungen*. Marburg 1952, masch. — Braun, Werner: *Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert*. Halle-Wittenberg 1958, HabSchr. Im Buchh. Berlin 1960. — Brün, P.: *Das Urheberrecht am musikalischen Motiv*. Heidelberg 1913 (Diss. jur.). — Cotti, Jürg: *Die Musik in Goethes „Faust“*. Zürich 1957. Im Buchh. Winterthur 1957. — Engelke, Margrit: *Strukturen deutscher Volksballaden*. Hamburg 1960. — Ernst, Franz:

Die Tiere der deutschen Anrufe und Ansingelieder. Hamburg 1932. Teildr. — 573. Fischer, Hans: ... Auch im Buchh. Strasbourg 1958 = Sammlung musikwiss. Arbeiten 36. — 595. Floros, Constantin: ... Teildr. in Rivista di Livorno 1955/1 und 1959/3. — Fousek, Friedrich: *Die dramaturgischen Probleme in Richard Wagners „Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf Wartburg“.* Wien 1950. — Fruhwirt, Frida: *Das weltliche Volkslied in Oberösterreich.* Wien 1932. — Gallwitz, Ingeline: *Die Neuen deutschen Lieder von 1584 und 1586 des Gregorius Langius und deren Bearbeitung durch Christoph Demantius.* Wien 1960. — 664 Gatterer, Grete: ... Ausz. in Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer 20, 1954. — Glantschnig, Irmgard: *Geschichte des Schulmusikunterrichts in Österreich von 1848 bis 1918.* Wien 1950. — Graf, Max: *Die Musik der Frau in der Renaissancezeit.* Wien 1896. Im Buchh. umgearb. als *Musik und Gesellschaft der Renaissance.* Berlin 1905. — 787 Günther, Ursula: ... Teildr.: *Zehn datierbare Kompositionen der Ars nova*, hrsg. von Ursula Günther, Hamburg 1959 = Schriftenreihe des Musikwiss. Instituts der Universität Hamburg 2. — Haidmayer, Karl: *Roderich von Mojsisovics. Leben und Werk.* Graz 1951. — Hainz, Anton: *Hermann Kundigraber. Leben und Werk.* Graz 1950. — Haschler, Edith: *Friedrich Hebbel und die Musik.* Wien 1944, masch. — Hausegger, Friedrich von: *Die neue Entwicklungsphase der Musik.* HabSchr. Graz 1872. — Helbron, Hans: *Das Lied vom Grafen und der Nonne.* Kiel 1936. — Hermann, Albert Ritter von: *Antonio Salieri. Eine Studie zur Geschichte seines künstlerischen Wirkens.* Wien 1895. Im Buchh. Wien 1897. — Hoffmann, W.: *Der Gegenstand des musikalischen Urheberrechts, mit besonderer Berücksichtigung des Rechts an der Melodie.* Leipzig 1908. — Holz, Friedrich: *Die Mädchenräuberballade. Eine kritische Betrachtung von 120 Fassungen aus deutschen und fremdländischen Sprachgebieten.* Heidelberg 1929. — Horntrich, Herbert: *Das deutsche Volkslied Südmährens.* Prag 1937, masch. — 1012 Hueber, Kurt: Teildr. in Atti e memorie della Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena. Modena 1954. — Iklé, Gertrud: *Urheberrechtliche Befugnisse an Werken der Ton-*

kunst und technische Entwicklung (nach schweizerischem Recht). Zürich 1938. Im Buchh. St. Gallen 1938. — Jelinek, Werner: *Schubert und die poetische Lyrik seiner Klavierlieder.* Wien 1939, masch. — 1097 Kaff, Ludwig: ... Im Buchh. u. d. T. *Mittelalterliche Oster- und Passionsspiele aus Oberösterreich im Spiegel musikwissenschaftlicher Betrachtung.* Linz 1956 = Schriftenreihe des Institutes f. Landeskunde von Oberösterreich 9. — 1116 Kantner, Leopold: ... Teildr. in Mitteilungen der Ges. für Salzburger Landeskunde 98, Salzburg 1958. — 1141 Keh, Chung Sik: ... Straßburg 1935 (nicht 1934). — Klasinc, Roman: *Die konzertante Klaviersatztechnik seit Liszt.* Wien 1934, masch. — Koller, Ernst: *Muse und musische Paideia. Über die Musikaponeitik in der aristotelischen Politik.* Zürich 1956. Im Buchh. Zürich 1956 = Museum Helveticum 13. — Kommerell, Hilde: *Das Volkslied „Es waren zwei Königskinder“.* Tübingen 1931. Im Buchh. Stuttgart (?) 1931 = Tübinger Germanistische Arbeiten 15. — Kothe, Josef: *Die deutschen Osterlieder des Mittelalters.* Breslau 1938. — Kraus, Felix: *Biographie des k. k. Vice-Hofkapellmeisters Antonio Caldara.* Wien 1894, hs. — Kraus, Wolfgang: *Richard Wagner und Anna Bahr-Mildenburg.* Wien 1946, masch. — Kreiner, Viktor: *Leopold Hofmann als Sinfoniker.* Wien 1958, masch. — Krempel, Erika: *Anfänge der Grazer Konzertgeschichte. Beiträge und quellenkundliche Nachweise bis zur Gründung des Steiermärkischen Musikvereins im Jahre 1815.* Graz 1950. Ausz. gedr. in Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer, Graz 1954, s. n. Kaufmann. — Ledl, Johann: *Zum Dur-Moll-Problem.* Wien 1929, masch. — Lepa, Caius: *Die Musikinstrumente der südamerikanischen Indianer. Eine kulturhistorische Untersuchung.* Wien 1933, masch. — Marx, Joseph: *Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen.* Graz 1909. — Martin, Willy: *Urheberrecht an unsittlichen Werken der Literatur und der Tonkunst.* Jena 1910. Im Buchh. Borna-Leipzig 1910. — Mathei, J.: *Bearbeitung und freie Benutzung im Tonwerkrecht.* Leipzig 1928, jur. Diss. — Menczigar, Maria: *Julius Epstein.* Wien 1957, masch. — Mitschka, Arno: *Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms.* Mainz 1959.

Im Buchh. Gütersloh 1961. — Mohrmann, Julius: *Über Schallkonstanz im Wechsel der Entfernung*. Wien 1934, masch. — Nespi-tal, Margarethe: *Das deutsche Proletariat in seinem Lied*. Rostock 1932. — 1692 Nemeth, Karl: ... Teildrucke in Musik-Erziehung (Wien) 6, 1952/53; Neue Chronik. Beilage zur Südost-Tageszeitung, Graz, 24. 1. 1954. — Pauli, F.: *Das Recht an der Melodie und ihre freie Benutzung*. Köln 1929, jur. Diss. — Pakesch-Kaan, Gertie: *Zusammenstellung und vergleichende Untersuchung über Aufbau und Studien-gang sieben europäischer Musiklehranstalten* (Wien, Berlin, Köln, München, Paris, Rom, London). Graz 1950. — Poth, Hugo: *Die Stellung der Musik in den neuen deutschen Lehrplänen der deutschen Länder vom Standpunkt der Kunsterziehung betrachtet*. Wien 1929, masch. — Räber, Benjamin: *Modus-Studien. Mit besonderer Berücksichtigung der Melodien des sechsten Modus*. Freiburg/Schweiz 1938. — Reich, Wilhelm: *Padre Martini als Theoretiker und Lehrer*. Wien 1934, masch. — Renker, Gustav: *Das Wiener Sepolcro*. Wien 1913, masch. — Rogge, Wolfgang: *Studien zu den Quodlibets von Melchior Franck und ihrer Vorgeschichte*. Kiel 1960. — Rohlf, Eckart: *Die deutschsprachigen Musikperiodica 1945—1957*. München 1957. Im Buchh. Regensburg 1961 = Forschungsbeiträge zur Musikwiss. 11. — Schlusche, H.: *Stadt-pfeifer und Instrumentenbauer in Olmütz im 16. Jahrhundert*. Prag 1942, masch. — Simbriger, Heinrich: *Gong und Gong-spiele*. Wien 1937, masch. — Sonnleithner, Max: *Spohr's Violinkonzerte*. Graz 1946. — Steinitzer, Max: *Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen*. München 1885. — Sternitzke, Erwin (Paul): *Der stilisierte Bänkelsang*. Marburg 1933. — 2537 Tschulik, Norbert Friedrich: ... Teildruck in Schweizerische Musikzeitung 92, 1952 und Mf 6, 1953. — Weinmann, Alexander: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Co.* Innsbruck 1955, masch. Im Buchh. Wien 1952. — Werthemann, Helene: *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten*. Theol. Diss. Basel 1959. Im Buchh. Tübingen 1960 = Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik 3. — Westen, Klasine E. von: *Die Klage im neueren deutschen Volkslied*. University of Bloomington, Illinois

1938, masch. — Wiesner, Franz: *Das deutsche Volkslied im Bezirke Freiwaldau*. Prag 1928. Teildr. Jb. der Phil. Fak. der deutschen Universität Prag 6, 1931, 55—58. — Wolpert, E.: *Der Schutz der Melodie im deutschen Recht*. München 1952, jur. Diss. Erich Schenk, Wien

Hand-List of Music Published in some British and Foreign Periodicals between 1787 and 1848 now in the British Museum. London: The Trustees of the British Museum 1962. 80 S.

Das British Museum in London gehört zu denjenigen Bibliotheken der Welt, die nicht nur den selbständig erschienenen Musikausgaben, sondern auch den in Zeitschriften veröffentlichten Kompositionen ihr besonderes Interesse zuwenden. So weist der bereits 1912 publizierte *Catalogue of Printed Music published between 1487 and 1800 now in the British Museum* von W. Barclay Squire eine beträchtliche Anzahl derartiger Werke in verschiedenen periodischen Publikationen nach. Nun liegt eine Ergänzung in Form von insgesamt 1855 Titelaufnahmen vor, die in dem Katalog von Squire noch nicht berücksichtigt worden waren. Ausgewählt wurden 12 Zeitschriften, u. a. die *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig 1798—1848), die *Berlinische musikalische Zeitung* (1794, 1805/06), die *Cäcilia* (Mainz 1824—1848) und der *Musikalische Hausfreund* (Mainz 1823—1828), um nur die wichtigsten zu nennen. Den Wert der neuen Liste erkennt man an den zahlreichen Titeln bisher bibliographisch nicht oder nur unzureichend nachweisbarer Kompositionen aus den Berichtsjahren 1787—1848. Der Katalog ist eine Fundgrube für Kenner musikalischer Erstdrucke, darüber hinaus aber auch eine bibliographische Quelle ersten Ranges zur Ergänzung der Werkverzeichnisse zahlreicher Komponisten. Der Forschung wird die Veröffentlichung gute Dienste leisten.
Richard Schaal, München

Hans Albrecht in memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern. Hrsg. von Wilfried Brennecke und Hans Haase. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter 1962. 290 S.

Die Flut der musikwissenschaftlichen Sammelwerke in Form von Gedenk-, Fest- und Kongresschriften reißt nicht ab. Auch in der Gedenkschrift für den früh verstor-

benen Kieler Universitätslehrer Hans Albrecht sind die zahlreichen größeren und kleineren Artikel einem vielschichtigen Themenkreis verbunden, so daß hier nur die wichtigsten genannt werden können.

Ehrende Nachrufe gelten dem *Forscher und Musiker* (A. A. Abert) und dem *Lehrer Albrecht* (H. Haase). Eine *Bibliographie der wissenschaftlichen Veröffentlichungen des Verstorbenen* steuert M. Geck bei. Zu den fundiertesten wissenschaftlichen Beiträgen der Schrift gehören die Untersuchungen von W. Kahl † über *Das Geschichtsbewußtsein in der Musikanschauung der italienischen Renaissance und des deutschen Humanismus* und von L. Fincher *Zur Cantus-firmus-Behandlung in der Psalm-Motette der Josquinzeit*. Eine brauchbare Übersicht zum Leben und Werk des Stuttgarter Hofkomponisten *Ulrich Brästel* liefert M. Bente, dessen sorgfältige Quellenuntersuchungen ebenso wie Umsicht und Besonnenheit im Urteil hervorgehoben zu werden verdienen. F. Peters-Marquardt geht der Frage nach, ob *Hainrich Lydtenfels* der spätere Musiktheoretiker *Heinrich Faber* war. Nach zwei kurzen Beiträgen von K.-G. Hartmann (*N. Borbonius in der Oden- und Motettenkomposition des 16. Jahrhunderts*) und Th. Dart (*Elisabeth Eysbock's Keyboard Book*) widmet sich K. Gudewill den *Laudes Dei Vespertinae von Melchior Franck*, dessen einschlägige Sammlung (Coburg 1962) „zumindest was ihren Umfang und ihre Anlage betrifft, völlig isoliert dasteht“. Der Verfasser berichtet mit dieser Untersuchung gleichzeitig seine im Artikel *Franck, Melchior* in MGG vertretene Ansicht über den „akkordischen Satz“ im Motettenschaffen und in den Choralbearbeitungen. O. Wesely publiziert als *Ein Musiklexikon von François de Cocq den Abregé Alphabetique des noms des Aïrs et des termes de Musique*, welcher dem *Recueil des pieces de Guitarre* (Manuskript in Brüssel, 1729/30 geschrieben) beigegeben ist. H. Federhofer setzt seine gediegenen Studien über J. J. Fux mit einem Beitrag über den *Musiktheoretiker* fort.

Dem Schaffen J. S. Bachs ist eine Anzahl kleinerer Beiträge gewidmet. G. von Daldens setzt seine Studien zur Bach-Chronologie mit dem kurzen Aufsatz *Originale Daten auf den Handschriften J. S. Bachs* fort. A. Dürr weist in seiner Untersuchung

Der Eingangssatz zu Badis Himmelfahrts-Oratorium und seine Vorlage im Gegensatz zur Feststellung von J. Smend (Bach-Gedenkschrift 1950) und in Übereinstimmung mit A. Pirro (1907) den Eingangssatz, welcher keine Originalkomposition darstellt, dem Text der Thomasschul-Kantate BWV Anh. 18 zu (für einen neuen Fundort dieses Textdruckes vgl. Mf XVI, 1963, S. 45). Die sorgfältig bearbeitete Studie über *Badis Fantasie und Fuge c-moll (BWV 562)* von D. Kilian zeigt zugleich auch die Grenzen philologischer Handschriftenuntersuchungen. W. Neumann bietet eine Übersicht über die Handschriften Bachscher Werke, welche ehemals im Besitz der Berliner Singakademie waren. M. Ruhnke stellt die Frage *Telemann im Schatten von Bach?* Miszellen widmen C. Sartori *Sammartini* und J. LaRue *Dittersdorf*. Ein grundsätzlicher Artikel von H. Wirth würdigt C. Goldoni *und die deutsche Oper*. Grundfragen der Editions- und Aufführungspraxis des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts gelten die Ausführungen von K. von Fischer über *Mozarts Klaviervariationen*. Einen Hinweis auf F. N. *Parents Revolutionsgesänge (1799)* gibt K. G. Fellerer. In einem fundierten Beitrag *Goethes Wort über Bach* bemüht sich W. Wiora, die Ansicht J. Smends zu demselben Thema (1955) zu korrigieren. J. Müller-Blattau beleuchtet überzeugend den historisch geschulten Sinn des Musikschriftstellers *Friedrich Rochlitz*, während *Sentiment und Sentimentalität im volkstümlichen Liede F. Mendelssohn Bartholdys* von M. Geck erhellt werden.

F. W. Riedel bietet in seinem Beitrag *Die Bibliothek des Aloys Fuchs* ein Verzeichnis der in Göttweig überlieferten theoretischen Bücher aus dem Nachlaß des Wiener Sammlers. Der Verfasser hat inzwischen Ergänzungen und Berichtigungen zu seinem Beitrag nachgeliefert (Mf XVI, 1963, S. 270f.), so daß hier nur noch ein summarischer Hinweis auf zahlreiche Irrtümer angebracht ist. Die mitgeteilten Titel beziehen sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, hauptsächlich auf Buchpublikationen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese Bibliothek ist nicht zu verwechseln mit der überaus wertvollen Handschriftensammlung des A. Fuchs.

A. Orel berichtet über *Bruckner und Wien*, H.-P. Reinecke untersucht *H. Riemanns Beobachtungen von „Divisionstönen“ und*

die neueren Anschauungen zur Tonhöhenwahrnehmung. Neben Artikeln von F. Lesure (*Debussy et le XVIIe siècle*), H. F. Redlich (*G. Mahler's last Symphonic Trilogy*), G. Sannemüller (*Ravels Stellung in der französischen Musik*), H. Engel (*Der Komponist als Ästhetiker: Strawinsky*) und W. Schmieder (*Aphorismen zur Musikdokumentation*) gehört die Studie von W. Brennecke *Die Metarmophosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith* zu den kennenswerten Beiträgen. Leider fehlt der Gedenkschrift ein Register, so daß die zahlreichen Namen und Sachbegriffe der einzelnen Studien kaum befriedigend erschlossen werden können. Das Inhaltsverzeichnis bietet dafür keinen Ersatz.

Richard Schaal, München

Anthony van Hoboken. Festschrift zum 75. Geburtstag, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg. Mainz: B. Schott's Söhne (1962). 160 S.

Es bedeutet ein hervorstechendes Ereignis, wenn eine nicht von Berufs wegen für die Musikwissenschaft tätige Persönlichkeit von einem Kreis namhafter Fachvertreter eine Festschrift erhält. Möglicherweise ist es kein Zufall, daß diese Ehrung nach Scheurleer jetzt ebenfalls der — in der Schweiz lebende — Holländer Anthony van Hoboken erfährt. In dem von Schmidt-Görg verfaßten Vorwort sind dessen Verdienste (u. a. Gründung des Wiener Phonogrammarchivs 1927 sowie der umfangreichsten Privatsammlung von Erst- und Frühdrucken unserer großen Meister, Herstellung des thematisch-bibliographischen Verzeichnisses der Instrumentalwerke Joseph Haydns) und die dem Jubilar bereits zuteil gewordenen Ehrungen angeführt, von denen hier nur die beiden Ehrendoktorate der Universitäten Kiel und Utrecht und die Ehrenmitgliedschaft unserer Gesellschaft für Musikforschung erwähnt seien.

Fast alle Festschriftbeiträge behandeln Themengebiete, die dem Jubilar besonders am Herzen liegen: Joseph Haydn, Fragen der Bibliographie und Philologie sowie der Sammlertätigkeit. — K. G. Fellerer untersucht das Joseph-Haydn-Bild des frühen 19. Jahrhunderts, H. Halm beschreibt eine unbekannte Münchener Handschrift der Kinder-Sinfonie, die hier durch Sandbergers Ergänzung des Vornamens Michael Haydn — wie gelegentlich auch in anderen Manuskrip-

ten — zugeschrieben wird. V. Luithlen gibt einen Überblick über die angeblich ehemals Joseph Haydn gehörenden Instrumente, die jetzt in dem von ihm geleiteten Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt werden, ohne jedoch die noch nachweisbaren Dokumente über diese Musikinstrumente einer kritischen Durchsicht zu unterziehen, wie sie etwa W. Hummel erst kürzlich für die Musikinstrumente im Mozart-Museum zu Salzburg (*Mozart-Jahrbuch 1959*, S. 188 ff.) vorgenommen hat. Es ist jedenfalls zu bezweifeln, daß das im Kunsthistorischen Museum befindliche Barytoninstrument ehemals im Besitz Haydns gewesen ist. — F. Grasberger geht gemeinsamen Zügen in den Werken Haydns, Schuberts und Bruckners nach. G. Feder behandelt einige Kriterien, mit denen die Entstehungszeit früher undatierter und im Autograph vorliegender Werke J. Haydns festgelegt werden kann; warum er jedoch in diesem Zusammenhang die Arbeiten von J. P. Larsen überhaupt nicht erwähnt, bleibt unverständlich. K. Geiringer geht auf einige eigenhändige Bemerkungen Haydns in dessen Musikhandschriften ein, die interessante Züge von Haydns Ansichten und Charakter erkennen lassen. Die Deutung der Anmerkungen „*fatto a posta*“ und „ *nihil sine causa*“ in Hob. XI: 109 dürfte wohl kaum zutreffen (S. 91); in seiner Haydn-Biographie von 1932 (S. 64) ist Geiringer dem Sinn dieser Haydn-Eintragung gewiß näher gekommen: Die Eintragung „*fatto a posta*“ kann nämlich auch noch in der jetzigen Umgangssprache „nach Maß gemacht“ heißen, wie sie an dieser Stelle wohl zu verstehen ist.

Dem zweiten Themenkomplex, der Bibliographie und Musikphilologie, gehören etliche bedeutungsvolle Aufsätze an: W. Weinmann berichtet von interessanten Beobachtungen und Ergebnissen, die er bei der Durcharbeitung der Wiener Zeitung machen konnte. L. Nowak stellt die Probleme dar, die sich bei der Wiedergabe von Notenskizzen großer Meister und vor allem bei Bruckner ergeben. Den wichtigsten Beitrag liefert hier jedoch E. Schenk, der die Spielarten des sogenannten tremolo und damit vor allem die schon längst anhängige Frage des Vortragszeichens der Wellenlinie untersucht. Schenk führt jedoch die früheren Erwähnungen dieses Vortragszeichens von Schering (J. Quantz) *Versuch einer Anwei-*

sung... Leipzig 1926, 17. Hauptst. II. Abschn. § 27 Anmerkung) und von Heinz Becker (*Klarinetten-Konzerte des 18. Jahrhunderts*, Das Erbe deutscher Musik, Abt. Orchestermusik Bd. 4, 1957, S. 95) nicht an und stellt die Verwirrungen der Terminologie und der dafür gewählten Signa nicht klar genug dar. Außerdem sind ihm einige Ungenauigkeiten unterlaufen (z. B. das Zeichen \tilde{p} steht erst in Petris 2. Auflage von 1782, während 1767 dafür noch \tilde{p} gedruckt worden ist; Crolls Worte „nicht befriedigende Lösung“ beziehen sich nicht auf Gerber, sondern nur auf die notations-technische Kenntlichmachung der vom Herausgeber ergänzten Wellenlinien [Gluck-G. A. III/17, S. 106]). Abgesehen von diesen Einschränkungen ist es Schenks Verdienst, endlich festgestellt zu haben, daß die Wellenlinie nur zweierlei Bedeutungen hat: nämlich 1. ein vibrato vorschreibt oder 2. für ein „simile“ stehen kann. In der zweiten Bedeutung des Wiederholungs- bzw. Fortsetzungszeichens kann die Wellenlinie sowohl für ein portato (nach Schenk entsprechend dem damals vorherrschenden usus „*ondeggiando*“ genannt) als auch für ein echtes tremolo stellvertretend stehen. Das ist wichtig für die Interpretation, aber nicht für die Herstellung einer kritisch-wissenschaftlichen Ausgabe oder eines Urtextes. Im Gegensatz zu Schenk, der zu einer Deutung des Vortragszeichens der Wellenlinie drängt, sollte bei einer Textedition dieses Vortragszeichen unverändert (also nicht umgedeutet) übernommen werden. Durch Fußnoten oder im Vorwort kann dann auf die notwendige und „wohl richtige“ Interpretation aufmerksam gemacht werden.

O. Jonas geht in seinem bereits 1929 kurz nach der Gründung des Wiener Phonogrammarchivs verfaßten Beitrag auf die Wichtigkeit der Autographe für die Herstellung der Urtexte und damit auch auf die Notwendigkeit der Sammlung von erhalten gebliebenen Autographen großer Meister in Mikrofilmen ein. K. Dreimüller gibt viele Musikerbriefe an den rheinischen Musikliebhaber Ludwig Bishopinck in Mönchengladbach wieder. H. P. Schanzlin macht auf die Züricher Sammlung von Briefen des Haydn-Schülers Sigismund Neukomm aufmerksam, und V. Fëdorov berichtet über die Begegnungen V. V. Stasovs mit F. Santini in Rom und über den Einfluß Santinis auf Stasov. — H. Federho-

fer behandelt die harmonische Reduktionstechnik Schenkers, zu dem sich der Jubilar Anthony van Hoboken nicht nur als Schüler, sondern auch als Mensch hingezogen fühlte. E. Reeser stellt Johann Gottfried Eckard als Maler vor, und J. Schmidt-Görg weist nach, daß der Terz in Beethovens *Missa solennis* eine besondere Bedeutung zukommt. Aber nicht nur das Erlebnis der melodischen Terzen-, sondern ebenso der Mediantenverwandtschaft (in der Harmonik) hat hier seinen Niederschlag gefunden. Die Beweisführung von Schmidt-Görg ist methodisch nicht ganz befriedigend (z. B. werden einmal die metrischen Schwerpunkte als maßgebend angesehen, das andere Mal nicht).

Insgesamt ist in dieser Festschrift eine Fülle guter und gewichtiger Aufsätze mit zum Teil ganz neuen Ergebnissen zu Ehren des Förderers der Musikwissenschaft und außerordentlich namhaften Fachvertreter Anthony van Hoboken vereinigt. Grußbotschaften hervorragender Persönlichkeiten der verschiedensten Arbeitsrichtungen und eine Liste der Gratulanten runden diese reichlich bebilderte und geschmackvoll ausgestattete Festschrift ab.

Hubert Unverricht, Mainz

Festschrift für Erich Schenk, hrsg. von Othmar Wessely. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlau Nachf. 1962. 621 S. (Studien zur Musikwissenschaft, 25).

Die umfangreiche, vom Verlag mit Notenbeispielen und Tafeln reich ausgestattete, als 25. Band der altberühmten Studien zur Musikwissenschaft erschienene Festschrift ist unter der Fülle der vorhandenen etwas Besonderes. Denn sie enthält, von der Vielzahl der Beiträge aus ganz Europa einmal abgesehen, neben den üblichen kleinen, aber wichtigen Beiträgen über Einzelprobleme der Musikforschung so viele wesentliche Äußerungen zu wichtigen Themen unseres Faches, daß sie nicht nur den zu Feiernden ehrt, sondern auch das Fach, dem er seine Lebensarbeit gewidmet hat, entscheidend fördert. Für die Besprechung gliedern wir nach Fachgebieten. Eine grundsätzliche Abhandlung von Zofia Lissa über *Stille und Pause in der Musik* sei an den Anfang der Instrumentalmusik gestellt. Geschichtliche Studien von Hoffmann-Erbrecht über den „galanten

Stil“, von Klingenberg über Pleyels Streichquartett, Reindl über den Refrain der Kaiserhymne und Szabolcsi (s. u.) betreffen das 18. Jahrhundert; Sonderprobleme der Barockmusik behandeln Floros, H. C. Wolff, Pisk. Altmeister van den Borren skizziert als Besonderheit die Geschichte der Tombeaux. Die Beiträge zur Vokalmusik reichen von der Studie über eines der ältesten Weihnachtslieder (Smits van Waesberghe) und Husmanns und Stäbleins Choralstudien über Besseler (Übertragung von Mensuralmusik), Fellerer (Kirchenmusik des 16./17. Jahrhunderts), Gallico (über Tromboncino), Levi (Schubert) und Stephenson (Brahms) bis zu Opernproblemen, die W. Vetter und O. Wessely behandeln. Dieser Teil mündet in A. Welleks Grundsatzzbeitrag *Über das Verhältnis von Musik und Poesie*.

Die biographischen Beiträge können nicht alle aufgezählt werden, auch nicht alle Erstveröffentlichungen von Briefen und Tagebüchern, die reich vertreten sind. Ich hebe wegen ihrer besonderen geschichtlichen Bedeutung heraus: Dagmar v. Busch-Weise (Beethovens Bonner Tagebuch), W. Boetticher (R. Schumanns Wiener Kreis), Ingrid Kollpacher-Haas (Buffardin), Müller von Asow (Vieuxtemps), J. Schmidt-Görg (Wiener Tagebuch 1815/16), J. Racek (Beethoven und Goethe in Teplitz) und W. Tappolet (G. Becker).

Die Übersichten von H. Anglès (Musikalische Beziehungen zwischen Österreich und Spanien, 14.—18. Jahrhundert), von H. Feicht (Musikalische Beziehungen Wien-Warschau in der Zeit der Klassik), von C. Schoenbaum (Die böhmischen Musiker in Wien, 17.—19. Jahrhundert) bringen reiches geschichtliches Material. Es sei schließlich noch erwähnt, daß Debussy und Ravel in einem Beitrag von P. Mies behandelt sind, die Musik unserer Zeit in zwei kurzen Abhandlungen von G. Cogni (unbekannter Brief Furtwänglers von 1954) und F. H. Hartmann aus Johannesburg (Frage der Atonalität) wenigstens zur Sprache gebracht wird. — Daß musikalische Volks- und Völkerkunde vertreten sind, ist wohl auf die alte Tradition beider Fächer in Wien zurückzuführen. Hierher gehören die Abhandlungen von H. Graf (*Neue Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft*) ebenso wie die Studien von H. Erdmann

über Erzgebirgische Bergmusikanten, von Moberg über Fistula und Fidhla, von P. Nettl über Volksmusik bei Bach und auch Szabolczis *Kleine Beiträge zur Melodiegeschichte des 18. Jahrhunderts*. — Von der (notwendig lückenhaften) Aufzählung sei auf das Gesamtregister zurückverwiesen. Aber auch hier und jetzt erweist sich die wissenschaftliche Vielfalt und europäische Weite dieser Festschrift. Sie wird (so hoffen wir) schon aus diesem Grunde einen größeren Leserkreis finden, als es Fachbücher gemeinhin zu tun pflegen.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Leopoldo Gamberini: La parola e la musica nell' antichità. Confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del Medioevo. Florenz: Verlag Leo S. Olschki 1962. XII, 448 S. (Historiae musicae cultores. Bibliotheca. XV). Rezensionen: P. Frasinetti, *Le parole e le idee* 4, 1962, 196; A. N. Modona, *Atene e Roma* 7, 1962, 114—116.

So alt wie die Musikgeschichte ist die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Ton. Freilich stellt sie sich für jede Epoche und für jede Sprache anders. Zwei Grundhaltungen lassen sich jedoch immer beobachten, die bereits die Antike formuliert hat: Platon möchte Melodie und Rhythmus vom Wort ableiten (*Staat* III, 398 ff.), Dionys von Halikarnaß aber stellt an einem Beispiel euripideischer Chorlyrik genau das Gegenteil fest, die Autonomie der Musik (*de compositione verborum* XI, 63 f.). Die Theoretiker der Florentiner Camerata — in bewußtem Anschluß an die genannte Platonstelle, wie etwa Giulio Caccinis Vorrede zu den *Nuove Musiche* (1602) erkennen läßt — wollen wieder Sprachmelodie und Wortsinn getreu in der Vertonung abbilden. Mozart dagegen meint in dem bekannten Brief an den Vater vom 13. 10. 1781: „*bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein*“. Solch gegensätzliche Aussagen ließen sich häufen. Selbstverständlich stehen „parola“ und „musica“ immer in einem Spannungsverhältnis, das jedoch einer Vielzahl historisch einmaliger Lösungen fähig ist.

Gamberinis Beitrag zu dieser Frage ist von der Tendenz bestimmt, die Abhängigkeit des Melos vom Logos im Sinne Platons in allen Bereichen antiker und mittel-

alterlicher Musik nachzuweisen. Daß eine solch einseitige Überbewertung der melodiebildenden Kraft des Worts der historischen Wirklichkeit nicht gerecht werden kann, ist selbstverständlich.

Zu Beginn zeigt Gamberini an Musikmagie und Musiktherapie die psychosomatischen Wurzeln und Wirkungen der Musik auf. Einheit von Musik und Magie, von Inhalt und Vertonung, Abhängigkeit der Melodie vom Wortakzent, Identität von Rhythmus und Metrum, Verzicht auf Melismatik zugunsten streng syllabischer Melodik werden als allgemeingültige Merkmale altgriechischer Musik hingestellt (S. 11 bis 15). Ferner sei auch die altgriechische Melodiebildung abhängig vom „Spiel der Vokale und Konsonanten“ des Texts, da die entsprechend der Artikulation schwankende Kehlkopfspannung die Höhenlage der Vertonung beeinflusse (S. 15, Anmerkung 28, S. 341). Gamberini illustriert diese durch nichts beweisbare Theorie später an eigenen ebenso einfühlsamen wie anfechtbaren Vertonungen und Interpretationen von Lyriker- und Tragikerstellen (S. 69–117) und zieht die Linie bis zur Gegenwart durch, wobei sich Aischylos und Webern die Hand reichen (S. 96 f.). Vor allem ist dabei übersehen, daß sich die Höhenlage einer Melodie nicht gut gleichzeitig nach dem Wortakzent und nach der Lautgestalt der Texte richten kann. Es folgt ein Abriß metrischer Nomenklatur (S. 18 ff.) — in dem etwa Phalaeceus, sapphischer und alkäischer Elfsilbler das gleiche metrische Schema erhalten — und schließlich eine umstrittene Beobachtung del Grandes (S. 21 f.), der viel Gewicht darauf gelegt hatte, daß bei Sapphos Aphrodite-Gedicht die Wortakzente aller sieben Strophen bevorzugt an vierter, siebter und zehnter Stelle stehen — wohl eher mechanische Folge der Metrik und Akzentregel als dichterische Bewußtheit.

Im Kapitel I (S. 23–119) sucht Gamberini nun seine Thesen an altgriechischen Musikfragmenten zu verifizieren. Er bespricht dabei auch Kirchers Pindarfälschung und die apokryphe Melodie zum dreizehnten homerischen Hymnus, es fehlen aber die neue Monodie aus Oxyrhynchos (Pap. Oxy 25, 1959, 113 ff.) und das Kairofragment (JHS 51, 1931, 91 ff.), aus dem jedoch einmal ungewollt zitiert wird (S. 44). Man wundert sich, in dieser Umgebung auch einige Zauberpapyri anzutreffen (Preisenz-

danz VII 520 f., XII 253 f., XIII 630 f., I 227, 229, II 14, XIII 848 ff.). Dort stehen bekanntlich nach kultischen Anrufungen gern die sieben griechischen Vokale in immer anderen Figuren. Gewiß gehört hierzu die neupythagoreische Lehre, die jedem Planeten eine Stufe der Tonleiter und einen Buchstaben zuordnet und so die Sphärenharmonie in Buchstaben abbildet. Aber weder Demetrius *de elocutione* 71 noch Nikomachos exc. 276 Jan noch gar Augustin CCSL 38, 254 beweisen, daß diese Vokalreihen so etwas wie Notenzeichen darstellen — eine Annahme, die schon ein Blick auf die merkwürdigen und ganz und gar unsanglichen Tongruppen unmöglich macht, die Gamberini nach Gastoué als Übertragungen jener Vokalgruppen vorlegt (S. 185).

Ein Vergleich von Dokumenten altgriechischer, hebräischer, frühchristlicher, byzantinischer, ambrosianischer und gregorianischer Melodiebildung (Kap. II–VIII, S. 121 bis 348) führt Gamberini schließlich dazu, in der Musik der Antike und des Mittelalters eine große Einheit zu sehen. Doch schon die Grundlage ist brüchig, Gamberinis Bild altgriechischer Musik einseitig und anfechtbar. Gamberini will nicht sehen (S. 64 f.), daß es etwa auch Musikfragmente gibt, die nicht nach dem Wortakzent komponiert sind wie das Orestesfragment in Strophe und Antistrophe. Deshalb verkehrt er auch die eingangs genannte wichtige Äußerung des Dionys von Halikarnaß „Τὰς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἄξιον καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν (sc. ἡ μουσική)...“ genau ins Gegenteil: „*Il canto deve essere subordinato alle parole e non le parole al canto*“ (S. 115). Das Hauptproblem der ganzen Akzentfrage eben, der Unterschied der Vertonung von strophischer und unstrophischer Dichtung, wird daher nur gestreift (S. 20 f., 27, 114 f., 118). Ähnlich steht es mit dem zweiten Axiom, der Identität von Metrik und Rhythmik. Nicht erst mit dem christlichen Hymnus von Oxyrhynchos (S. 192), sondern bereits mit den bei Aristophanes faßbaren Neuerungen des Euripides hat sich die Musik von der Metrik emanzipiert. Und erkennt man die „Neue Musik“ um Euripides einmal als das an, was sie ist, nämlich ein Bruch mit der klassischen Tradition, der aber wesentlich früher liegt als die Mehrzahl aller Musikfragmente, so verbietet es sich von selbst,

ein Gesamtbild griechischer Musik zu zeichnen, geschweige denn von solch unsicherem Grunde aus weitere Schlüsse zu ziehen. So liegt es zwar auf der Hand, daß sich in einigen byzantinischen Melodien der jetzt längst dynamisch gewordene Wortakzent ausdrückt (S. 213, 216, 236), der aber bei längeren Stücken durch die autonom gewordene Melismatik überlagert wird. Doch kann sich hier kaum die antike Praxis bewahrt haben, die mit dem Verfall des musikalischen Akzents zu schwinden beginnt, wie die Musikfragmente zeigen. Mit Recht mahnt Winnington-Ingram in dieser Frage gegen del Grande zur Vorsicht (*Ancient Greek Music 1932–57*, Lustrum 3, 1958, S. 42).

Im Anhang findet sich ein Abriss griechischer, hebräischer, syrischer, byzantinischer und gregorianischer Notation (S. 351 ff.), der im einzelnen nicht immer zuverlässig ist. Schließlich stellt Gamberini der Form nach ähnliche Notenzeichen aus den genannten Bereichen zusammen (S. 395 ff.) und kommt zu folgendem Ergebnis: „*i segni grammaticalmente simile hanno avuto funzione simile e significato semantico simile pur nelle lingue diverse*“ (S. 397), wobei zu bedenken ist, daß einmal das Einzelzeichen immer erst in seinem System seinen semantischen Sinn erhält und daß es zwischen Ton- und Intervallnotenschrift — etwa zwischen altgriechischer und ekphonetischer Notation — keine Verbindung geben kann. Eine umfangreiche Bibliographie, die aber, wie das ganze Buch, recht druckfehlerreich ist (S. 405 ff.) und nicht mehr dem neuesten Stand entspricht (vergleiche Winnington-Ingrams genannten Forschungsbericht), Quellennachweis von 64 photomechanisch übernommenen Notenbeispielen, schließlich ein Namen-, Sach- und Abkürzungsverzeichnis erleichtern die Benutzung des umfangreichen Werkes.

Wenn Gamberini sein weitgestecktes Ziel auch wegen der Ungunst der Quellen und der Einseitigkeit seiner Fragestellung nicht erreicht hat, wenn auch die sachliche Zuverlässigkeit hinter dem immensen Umfang des verarbeiteten Stoffs zurücktritt, so liegt doch sein Verdienst nicht nur in der Bereitstellung verschiedenartigsten Materials, sondern auch darin, daß er vom Standort des Musikers Fragen aufgeworfen hat, über die nachzudenken sich lohnt.

Egert Pöhlmann, Erlangen

Ewald Jammers: Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textausssprache. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter 1962. 344 S. (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Jahrgang 1962, Abhandlung 1).

Dieses Buch ist ein Bekenntnis. Man kann es wohl mit kritischen Augen lesen, aber nicht an seiner Grundkonzeption fassen, denn diese ist Konfession. Jammers hat hier die Summa Musicae Choralis seines Lebens gezogen und den Choral unter einem anderen, gewissermaßen außerphilologischen Aspekt gezeigt. Seit dem „*an sich vorzüglichen Peter Wagner*“ hat kaum jemand versucht, den Choral als einen Gegenstand der geschichtlichen Entwicklung zu betrachten. In der Selbstgenügsamkeit der Choralforschung (stimmt aber dieses pauschale Urteil?) suchte man nur die Formen des Chorals in ihrer Eigenart zu verstehen: „*Daher dieses Durcheinander der Meinungen in einem Augenblick, wo die Fragen nach der geschichtlichen Entwicklung des Chorals sich nicht mehr unterdrücken lassen. Es fehlen die Maßstäbe und die Linien der Entwicklung*“ (S. 117). Und schärfer in einer Anmerkung: „*Bisher hat sich die Musikwissenschaft kaum mit einer einheitlichen europäischen Musik befaßt, die als ein Ganzes gebildet wird von der antiken Musik, dem Choral und der ‚abendländischen‘ Musik*“ (S. 118, Anm. 38).

Was ist der Choral? Er will keine eigene Sprache, sondern „*feierliche Aussprache des Textes*“ sein, Vertonung des Wortes Gottes. Doch eine bewußte Vertonung ist als Choral undenkbar, ist als Opus Dei unmöglich. So wird der Choral keine Musik als „Kunst“, sondern eine Vortragsart (S. 27). Jammers stellt die Maxime auf: „*Die Dinge müssen zuerst in ihrem eigenen Bereich gesehen und von den ihnen gestellten Aufgaben aus beurteilt werden und dann erst in ihren Verhältnissen zur Umwelt*“ (S. 17). Diese Umwelt kannte aber bereits die Melismen (S. 148), so daß es unstatthaft ist, den melismatischen Gesang dem syllabischen folgen zu lassen.

Auf dieser Grundidee baut sich die Vorstellung einer nicht-autonomen Musik auf, denn das Gegenteil bedeutet nach Jammers eine „*Vergewaltigung der Grundidee des christlichen Gesanges durch eine neue Musikvorstellung*“ (S. 23). So ist der Anfang das

Rezitativ, das durch eine größere Anpassung an die Sprachmelodie umgestaltet wird. Das Organum kann kein Gegensatz zur Einstimmigkeit sein, sondern (auf dieser Basis) nur eine feierlichere Art des Textvortrages. Jammers läßt die Frage nach dem Ursprung dieses Organums offen: Ägypten oder Persien-Indien, sicher ist nur, daß mit Karl dem Großen das Halteton-Organum nach Gallien gekommen ist.

Jener Teil des Buches, der sich mit Byzanz beschäftigt, wird vielleicht am stärksten umstritten sein. Jammers stellt zwei Theorien in Frage: die These der restlosen Diatonik, die auch vom Choral nicht zu stützen ist, und die Gleichsetzung der mittelbyzantinischen gleich einer rhythmischen Schrift, was Jammers ablehnt. Unterschiede zwischen Byzanz und Rom werden einmal in der vermöglichen Umgestaltung christlicher Texte (Byzanz), zum anderen in der unveränderten Beibehaltung des biblischen Textes gesehen (Rom).

So ist durch Negation ein Standpunkt gewonnen, der von anderen Arbeiten Jammers' besonders zur Rhythmik bekannt ist. Rhythmisch wird die Textsilbe das Grundmaß, sie hat im Prinzip die gleiche Länge. Drei Ausnahmen beobachtet Jammers: die Dehnungen der Schlußsilben und Kontraktionserscheinungen, die großen Melismen, und den Wechsel von langen und kurzen Silben.

Diese starre Bindung an den Text durchzieht das Buch, das eine Musik behandelt, über die nur aus ihrem liturgischen Vollzug geurteilt werden kann. Eine Interpretation des Textes aus musikalischen Mitteln heraus ist unmöglich. Sonderuntersuchungen gelten dabei den Antiphonen, vor allem der Hauptschwierigkeit, die sich im Komplex Sequenz und Tropus zeigt, „da ihre Melodien erst nachträglich textiert sein sollen“. Die Sequenz ist nicht zu verstehen ohne die außerliturgische Sequenz, eine Art Tropus („*Preldigtlied*“). Gerade hier lassen sich sehr fruchtbare Partien erkennen, da Jammers (gegen Cl. Blume und Handschin) für eine weitere Definition des Tropus eintritt. So ist der Tropus eine Einführung und Erklärung, aber auch Erweiterung, Übersteigerung der liturgischen Texte und spiegelt die Situation der mittelalterlichen Kirche: die Liturgie kann nicht mehr umgestaltet, sondern nur noch ausgeschmückt werden. Jammers geht den Ursprüngen dieser beiden

Arten gründlich nach. Gerade dieser Teil ist besonders wertvoll am ganzen Buch.

Der „*Gewinn einheitlicher Anschauung*“ (S. 332) steht gegen die Thesen dieses Buches. Rüttelt man an diesen Anschauungen, dann wird manches an diesem Buch hypothetisch, vielleicht sogar bis an die „*Grenze der Tragfähigkeit*“, wie Jammers selbst meint. Ein Bekenntnis — eine wissenschaftliche Arbeit letzter Reife: vor allem ein Markstein auf dem Weg der Choralforschung zu neuen Ufern.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Peter Josef Thannabaur: Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts. München: Walter Riecke 1962. 263 S. und 2 Notenbeilagen (Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft. 1).

Nach den Untersuchungen über das Kyrie (Margareta Melnicki, *Das einstimmige Kyrie im lateinischen Mittelalter*, Diss. Erlangen 1954) und das Gloria (Detlev Bosse, *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum „Gloria in excelsis Deo“*, Diss. Erlangen 1954) liegt nun auch über das Sanctus eine beachtliche Arbeit vor, die ebenfalls im Erlanger Seminar für Musikwissenschaft entstanden ist.

Mit Hilfe der reichhaltigen Mikrofilmsammlung Bruno Stäbleins wurde dem Verfasser die Untersuchung von 463 Handschriften aus dem 11. bis 16. Jh. ermöglicht. Sie entstammen den verschiedensten europäischen Sprachgebieten, weitaus die meisten aus dem deutschen (124) und dem italienischen (123) Raum. Ein sorgfältig ausgearbeitetes und übersichtlich dargestelltes Verzeichnis (S. 212 ff.) gibt über den Ursprung der Quellen Auskunft, wobei gegebenenfalls auch der Orden genannt ist, sowie die Art der Notation, die ungefähre Entstehungszeit und die Art der Hs. gemäß ihrem Hauptinhalt. Weitere Tabellen über den Ursprung, geordnet nach den Ländern bzw. Sprachgebieten und Orden (S. 237 ff.), über die Herkunftsorte (S. 240 ff.) und die Verteilung der Hss. auf die Jahrhunderte (S. 243 ff.) vervollständigen die Angaben des Verfassers über das benutzte umfangreiche Quellenmaterial.

Aus dem Repertoire dieser Codices hat Thannabaur 231 Sanctusmelodien zur Untersuchung gewonnen. In einem großen Initienkatalog sind sämtliche Melodiean-

fänge (meist bis „... *Sabaoth*“) und deren Varianten angegeben, in neue Notation mit oktavierendem Violinechlüssel übertragen und mit Bemerkungen über Modus, Ambitus und Überlieferungsdauer.

Eine sorgfältige Untersuchung widmet Thannabaur der quellenmäßigen Verbreitung dieser Sanctusmelodien und der Feststellung des Anteils der einzelnen Länder und Orden. Dabei kommt er zu dem Ergebnis, daß das 15. Jh. mit 52 Melodien auffallend hoch an der Spitze liegt; dasselbe Ergebnis bringt auch der Vergleich über die Anzahl der in den verschiedenen Jahrhunderten überlieferten Melodien.

Fast alle dieser Sanctusmelodien stehen in den mittelalterlichen Modi. Am häufigsten vertreten ist der *D*-Modus mit 70 Melodien; es folgen der *G*-Modus mit 59, der *F*-Modus mit 53 und der *E*-Modus mit 45 Melodien. Unter den 4 Melodien, die keinem bestimmten Modus zugewiesen werden können, befindet sich auch die Melodie Ed. Vat. XVIII (um 1 Ton tiefer transponiert), die allgemein als die älteste Sanctusmelodie bezeichnet wird. Thannabaur ist es gelungen den ältesten Beleg nachzuweisen: Cod. Benevent, Cap., VI 38, f. 167–167v; aus Benevent, 11. Jh. (Faks. S. 66, Übersicht über die Fassungen in den verschiedenen Quellen S. 67–71). Er vermutet, daß es sich „um die Spätform einer *Sanctus*-Melodie handelt, deren Urfassung vielleicht das älteste *Sanctus* ist“ (S. 72).

Das Neuschaffen von Sanctusmelodien setzte in Frankreich im 13. Jh. plötzlich aus. Thannabaur sieht den Grund hierfür darin, daß damals vor allem die aufkommende Mehrstimmigkeit die schöpferischen Kräfte der liturgischen Musik völlig in Anspruch nahmen.

Bei der Untersuchung der Melodik fällt dem Verfasser auf, daß „selbst die ältesten *Sanctus*-Melodien ungregorianisch sind“; sie sind in ihrer Gesamthaltung „volksnaher, herkunftsbezogener, weniger stilisiert“ (S. 50ff.). Die schon von P. Wagner (*Einführung*, Bd. III) gemachte Beobachtung: „Seine musikalische Faktur stellt das *Sanctus* ungefähr zwischen *Kyrie* und *Gloria*“ konnte von Thannabaur bekräftigt werden: „Die meisten *Sanctus*-Melodien vermischen beide Elemente, Syllabik und Melismatik, und neigen bald dem einen, bald dem anderen mehr zu“ (S. 53–54). Es sind weder rein syllabische Sanctusmelodien zu finden, noch

kann man irgendwo von einer ausgeprägten Melismatik sprechen. Häufig zu finden ist jedoch die Hervorhebung einzelner Worte durch eine gemäßigte Melismatik: „*Sanc-tus*“, „*Sabaoth*“, sowie „*Hosanna*“ und „*excelsis*“ bei der Wiederholung nach dem Benedictus. Floskelhafte Wendungen, die schließlich in fast allen mittelalterlichen Melodien zu finden sind, treten auch beim Sanctus dauernd auf, besonders häufig in den Klauseln vor den Zäsuren.

Die sorgfältige Untersuchung der Struktur bringt Thannabaur zu der Einsicht, daß man von einer allgemeingültigen musikalischen Form bei den Sanctusmelodien nicht reden kann. Dagegen ist die Feststellung interessant, daß gelegentlich die textliche Gliederung der musikalisch-formalen Anlage entgegensteht, was der Verfasser an der Melodie Ed. Vat. XVIII erläutert (S. 77–78).

Zur Berücksichtigung der Tropierung wurde Thannabaur wohl allein schon durch die Art der Überlieferung gedrängt: „Mehr als ein Drittel aller *Sanctus*-Melodien (82 von 231) ist tropiert (eine Reihe davon ausschließlich tropiert) überliefert“ (S. 88). Die meisten der Sanctus- und Hosanna-Tropen sind Interpolationstropen, wobei die Sanctusmelodie ganz oder auch nur teilweise als Tropenmelodie Verwendung findet. Nie kann man jedoch Tropus und Sanctus als (untrennbare) Einheit auffassen, auch dann nicht, wenn die Sanctusmelodie nicht allein überliefert ist. Der Vollständigkeit halber bringt Thannabaur schließlich in einem Anhang ein Verzeichnis der Hss., die neben einstimmigen Sanctusmelodien auch mehrstimmige Sanctuskompositionen enthalten; einige Hss. überliefern die Melodien auch in rhythmischer Notation neben der einfachen. Auch die Übereinstimmung von einigen Sanctusmelodien mit *Kyrie*- und *Agnus*melodien wird erwähnt, und einige Hss., welche hierfür Belege bieten, werden genannt.

Die Abhandlung stellt zweifellos einen wertvollen Beitrag zur Erforschung der mittelalterlichen Musik dar. Durch die vielen übersichtlich angelegten Tabellen hat dieses Buch den Wert eines Nachschlagewerkes gewonnen. Wohl mancher auf dem Gebiet der mittelalterlich-liturgischen Musik arbeitende Forscher wird es künftighin mit Nutzen zur Information heranziehen.

Josef Rau, Pirmasens

Robert White Linker: *Music of the Minnesinger and Early Meistersinger*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1962. 79 S.

Die Herausgabe von Bibliographien erfordert stets von philologisch geschulten Herausgeber eine besondere Sorgfalt und Quellenkenntnis. Diese vermißt man aber leider in dem von R. W. Linker veröffentlichten Verzeichnis der Werke von Minne- und Meistersängern des 12. bis 15. Jahrhunderts. Es enthält in alphabetischer Folge geordnet die Inzips von Dichtungen mit Musik aus 42 Quellen nebst Hinweisen auf deren wissenschaftliche Ausgaben sowie die Spezialliteratur. Da ein derartiges, von Friedrich von Husen bis zu den frühen Meistersingern reichendes Werkverzeichnis bisher fehlte, muß man dieses dennoch als nützliche Studienhilfe begrüßen. Indessen fehlen hierin die Werke von Eberhard Cersne von Minden (vgl. Rhein.-westfäl. Zs. f. Volkskunde 1, 1954, S. 103 ff.) oder Michel Beheim. Unvollständig ist das Verzeichnis der musikalischen Hinterlassenschaft des Mönchs von Salzburg, der unter dem zweifelhaften Vornamen Hermann zu finden ist (siehe MGG VI, Sp. 223 ff.). Auch sind nicht sämtliche Werke Oswalds von Wolkenstein genannt, z. B. fehlen die Lieder in Cgm 379 und „*Medlin zartt stein*“ (vgl. die Neuauflage von Klein und Salmen, Tübingen 1962). Das auf S. 38 als „1430?“ unbestimmt angegebene Todesdatum des ritterlichen Sängers ist jedoch Forschungen W. Senns zufolge genau bekannt, nämlich der 2. August 1445 in Meran (in: *Der Schlerm* 34, 1960, S. 336 ff.). Auch sind die fehlenden Lebensdaten zu Reinolt von der Lippe (siehe Zs. f. dt. Altertum 50, 1908, S. 124 ff.) sowie ungenaue Angaben zu Muscatblut (vgl. Zs. f. dt. Altertum 88, 1957, S. 160) zu bemängeln. Bei anderen schöpferischen Sängern des hohen und späten Mittelalters vermißt man außerdem Literaturangaben, wie etwa zu Neidhart v. Reuenthal den Hinweis auf *Annales Universitatis Saraviensis* 9, 1960, S. 65 ff. oder bei Hugo v. Montfort auf H. Walther, *Stilkritische Untersuchungen über Hugo v. Montfort*, Diss. Marburg 1937. Schließlich stören einige Druckfehler wie etwa auf S. 39 drittletzte Zeile, wo „*ergetet*“ statt „*ergetz*“ steht. Mithin ist diese Bibliographie

nur nach kritischer Überprüfung aller Einzelheiten uneingeschränkt benutzbar.

Walter Salmen, Saarbrücken

L' Ars Nova italiana del Trecento (Primo Convegno Internazionale 23–26 luglio 1959), hrsg. von Bianca Becherini. Certaldo: Centro di Studi 1962. 208 S.

Das wachsende Interesse an der Musik des 14. Jahrhunderts hat in den letzten Jahren zu einer Reihe von Zusammentreffen geführt, die der musikalischen Praxis dieser Zeit gewidmet sind. Nach dem großen Erfolg des ersten Kongresses dieser Art, der 1955 in Wégimont stattfand, kam in Italien der Wunsch auf, über den Rahmen der einzelnen Tagungen hinaus, ein bleibendes Zentrum der Trecentoforschung zu gründen. Als Ort dieses Unternehmens wählte man Certaldo, den Herkunfts- und Sterbeort Boccaccios. Dort wurde im Juli 1959 das neue Centro di Studi sull' Ars Nova italiana del Trecento mit einem internationalen Kongreß der Trecentoforscher eröffnet, dessen Bericht nun vorliegt.

Im Vergleich zu Wégimont sind die Grenzen des Fachgebietes enger gezogen, indem nicht die Ars Nova als Ganzes, sondern nur die italienische Musik des 14. Jahrhunderts zum Hauptgegenstand der Untersuchungen gemacht wird. Diese Einschränkung erlaubt zwar eine intensivere Beschäftigung mit einzelnen Fragen der Trecentoüberlieferung, sie verringert aber gleichzeitig die Möglichkeit, diese Praxis durch einen fruchtbaren Vergleich mit der französischen Musik zu erhellen. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß wenigstens ein Aufsatz über die französische Ars Nova (N. Bridgman, *La musique dans la société française de l' Ars nova*) im Kongreßbericht enthalten ist. Im Gegensatz zum ersten Kongreß in Wégimont sind die einzelnen Vorträge auch nicht unter bestimmten Fragenkomplexen gruppiert. Da die anschließenden Diskussionen im vorliegenden Band nicht mitgeteilt sind, läßt sich nicht feststellen, ob im Laufe des Kongresses Parallelen und Zusammenhänge unter den verschiedenen Beiträgen herausgearbeitet wurden.

Als Ganzes genommen erhebt dieses Treffen also nicht die Ansprüche des Wégimontkongresses, sondern verläßt sich mehr auf einzelne Vorträge. Diese sind, insofern sie konkrete Ergebnisse aus dem Forschungsbereich der Teilnehmer bringen und nicht

allgemein gehaltene „Kongreßabhandlungen“ darstellen, z. T. recht anregend. So führt N. Pirrotta (*Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*) neue Gesichtspunkte zur Frühgeschichte der Caccia an, indem er von den wenigen erhaltenen Stücken Pieros ausgeht. Es leuchtet ein, daß auch die im Codex Rossi anonym überlieferte Caccia „*Or qua compagni*“ von Piero stammen könnte und daß dieser Musiker an der Entstehung der Caccia allgemein wesentlich beteiligt war. Ob Piero dagegen im Sinn der späteren Musik als schöpferische Persönlichkeit zu verstehen ist, die eine neue Gattung spontan hervorbrachte, möchte ich bezweifeln. Sehr verdienstvoll ist Pirrottas Versuch, die Behandlung der Caccia im anonymen venezianischen Traktat zu deuten, wobei er auf sprachliche Zweideutigkeiten hinweist, die eine völlig zufriedenstellende Erklärung kaum erlauben. Da das Schlüsselwort „*pars*“ im übrigen Teil des Traktats Vers und nicht Stimme bedeutet (das stets durch „*cantus*“ ausgedrückt wird), bleibt aber fraglich, ob „*pars*“ ausnahmsweise bei der Caccia in diesem Sinn gedeutet werden kann. Wenn nicht, wird die betreffende Stelle allerdings noch rätselhafter.

K. von Fischers satztechnische Beobachtungen zu verschiedenen Arten der Dreistimmigkeit im Trecento (*Les compositions à trois voix chez les compositeurs du Trecento*) bilden eine wichtige Grundlage für weitere Untersuchungen (der Aufsatz ist 1961 in erweiterter Form im *Musical Quarterly* erschienen. Für eine sachliche Auseinandersetzung mit den dort vertretenen Meinungen über die Caccia vgl. meine Arbeit *Die Musik des frühen Trecento*, Tutzing 1963, 49 ff.).

S. Clercx-Lejeune bringt einen weiteren Beitrag zur Ciconia-Forschung (*Les debuts de la Messe unitaire et de la „Missa parodia“ au XIV siècle et principalement dans l'œuvre de J. Ciconia*). Auch hier muß man allerdings fragen, ob es sinnvoll ist, nach einem einzigen „Erfinder“ einer neuen musikalischen Gattung, in diesem Fall der Parodiemesse, zu suchen. Dies um so mehr, wenn es sich um ein vereinzelt Beispiel innerhalb des Schaffens eines Musikers handelt. Die Gemeinsamkeiten zwischen Credo und Gloria sind außerdem wesentlich auffallender als diejenigen zwischen den beiden Messensätzen einerseits und der Motette „*Regina gloriosa*“ andererseits. In diesem

Fall sind die Parallelen auf die Anfänge beschränkt und weisen selbst hier größere Abweichungen auf.

Als Ergänzung zu den sehr kurz gehaltenen Vorträgen des Kongresses selbst bringt der Band zum Schluß zwei längere Aufsätze. Im ersten, einer Ausarbeitung des in Cerialdo vorgelesenen Beitrags von A. Seay über *Paolo da Firenze: a Trecento Theorist* wird ein unter dem Namen dieses Trecentomusikers überlieferter Traktat besprochen und veröffentlicht. Sehr willkommen ist Seays Versuch, den Traktat, der an sich wenig Neues bringt, in einen größeren Rahmen einzuordnen und italienische Eigenheiten der Terminologie festzustellen. In den letzten Jahren sind mehrere italienische Traktate aus dem 14. und frühen 15. Jahrhundert veröffentlicht worden, die aber, für sich genommen, nichts Wesentliches zur Trecentoforschung beitragen. Es wäre eine lohnende Arbeit, sie jetzt zusammenzustellen und den französischen Traktaten sowie den Werken des Marchettus von Padua gegenüberzustellen.

Im zweiten Aufsatz versucht B. Bacherini, die Identität Antonio Squarcialupis und sein Verhältnis zum Codex Squarcialupi zu klären (*Antonio Squarcialupi e il Codice Mediceo-Palatino 87*). Die Verfasserin hat das Thema sehr gründlich untersucht und mehrere interessante Dokumente zusammengetragen. Ihr Zweifel an Squarcialupi als dem Kompilator der Handschrift ist wohl berechtigt, doch wird man der Übertragung dieser Funktion auf Paolo kaum zustimmen können, zumal die These, wie inzwischen festgestellt wurde, von einem Leseirrtum ausgeht („*a fato Paulus de florentia*“ anstatt „*abate paulus de florentia*“).

Marie Louise Martinez-Göllner, München

George Martin: *The Opera Companion. A Guide for the Casual Operagoer*. London: Macmillan & Co. 1962. XV, 751 gez. S.

Das vorliegende Buch, vermutlich der umfangreichste Opernführer neben Kobbés monumentalem *Complete Opera Book*, unterscheidet sich so wesentlich und so positiv von den meisten Veröffentlichungen des Genres, daß wenigstens eine kurze Besprechung auch in einer wissenschaftlichen Zeitschrift gerechtfertigt erscheint. Der Verfasser, ein Praktiker mit beträchtlicher

Repertoire- und Literaturkenntnis, beschränkt sich nicht auf die üblichen Inhaltsangaben der üblichen Repertoire-Opern, sondern stellt ausführlich und fundiert Einzelaspekte der Gattung Oper und ihrer Geschichte dar: Ouverture und Vorspiel, Arie und Rezitativ, die Stimme als „*artistic instrument*“ und als „*mechanical instrument*“, die Kunst der Kastraten, Opern-Orchester und -Instrumentation, Orchesterstimmung, das Ballett, die Geschichte der Claque, die Oper als öffentliches Unternehmen, Operngeschichte als Geschichte der großen Opernhäuser. Diesem ersten Teil folgen sehr ausführliche Inhaltsangaben von 47 Repertoire-Opern und kürzere Notizen über 26 moderne (meist amerikanische) Werke. Besonders wertvoll ist der Anhang mit ausführlichen Statistiken über das Repertoire einiger wichtiger Opernhäuser über längere Zeiträume, soweit Unterlagen erreichbar waren (New York, London, Hamburg, Parma, Rio de Janeiro, Berlin, Dresden, München, Leningrad, Moskau, Kopenhagen, Linz, Zagreb, Laibach, Budapest, Genua, Mailand, Buenos Aires), mit außerordentlich reichem und interessantem Material. Es ist die erste umfangreichere Statistik dieser Art, und es wäre dringend zu wünschen, daß sie ähnliche und umfassendere Statistiken, die für die Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Oper aufschlußreich sein könnten, anregt. Eine für Laien bestimmte, kritisch kommentierte Auswahlbibliographie, Titelverzeichnisse und Uraufführungs-Daten, ein Glossar für „*Basic Operatic Italian*“ und ein gutes Namensregister schließen das Buch ab und bezeugen noch einmal, wie sorgfältig es gearbeitet ist.

Als praktisches Handbuch (von allerdings sehr unhandlichem Format) für englisch-sprechende „*casual operagoers*“ ist die Arbeit natürlich ganz auf das angelsächsische Repertoire abgestimmt; daher finden sich unter den ausführlich besprochenen Werken solche, die in Deutschland kaum gespielt werden (*Manon*, *Samson et Dalila*, *Nabucco*, *Simone Boccanegra*), während andere, bei uns ins Repertoire eingegangene fehlen (*Freischütz*, *Salome* — von Strauss ist überhaupt nur der *Rosenkavalier* besprochen —, *Falstaff*). Die Inhaltsangaben zeichnen sich durch Genauigkeit, Übersichtlichkeit, nützliche Zeitangaben und oft originelle ästhetisch-kritische Bemerkungen

aus. Angelsächsischer Pragmatismus zeigt sich in der Hervorhebung derjenigen „*key words*“ des Librettos, „*that can be heard and understood in performance*“ (S. XIII), im Verzicht auf Notenbeispiele, die ein großer Teil der Benutzer ohnehin nicht lesen könnte, und in den kleinen „*vocabularies*“ für jede Szene, deren Lautumschrift abenteuerlich aussieht, aber ihren Zweck erfüllt (daß norddeutsche Sänger „*ik*“, süddeutsche dagegen „*ish*“ statt „*ich*“ singen, wird der deutschsprachige Leser allerdings bezweifeln).

In seinem konsequenten und geschickten, dabei niemals die Sachlichkeit und Zuverlässigkeit opfernden Zuschnitt auf musikalische Laien ist das Buch ein typisches Produkt jener angelsächsischen Tradition popularwissenschaftlichen Schreibens, die in vieler Hinsicht beneidenswert ist; zu ihr gehört auch ein literarischer Stil, der immer amüsant, gelegentlich hemdsärmelig, aber selten unsachlich und niemals trocken ist. Vor allem seiner Aufführungs-Statistiken wegen verdient es die Aufmerksamkeit auch der Musikwissenschaft.

Ludwig Finscher, Kiel

Wolfgang Becker: Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817—1826. Berlin: Colloquium Verlag 1962. 179 S. (Theater und Drama. 22).

Um die Weber-Forschung ist es seit Jahrzehnten auffallend still geworden. Man muß heute weit in den musikwissenschaftlichen Fachorganen zurückblättern, ehe man auf einen entsprechenden Beitrag trifft. An die Arbeiten Hans Schnoors, insbesondere sein Weber-Buch (Dresden 1953), das in der vorliegenden Dissertation unerwähnt bleibt, mag hier wenigstens erinnert werden. Die Gesamt-Ausgabe der musikalischen Werke Webers, die Hans Joachim Moser 1926 in Gang brachte, blieb schon nach wenigen Bänden stecken. Die letzte Dissertation, die dem Schaffen Webers gewidmet ist, erschien vor 28 Jahren. Um so mehr ist es daher zu begrüßen, wenn jetzt von theaterwissenschaftlicher Seite her erneut der Ansatz gemacht wird, noch offenstehende Fragen zu klären. Dem Verfasser geht es in seiner Dissertation, die unter der bewährten Leitung von Hans Knudsen entstand, um den Theaterfachmann Weber, dessen Leistung und Wirken in der musikwissenschaftlichen

Literatur bisher kaum gewürdigt wurde. „Auf der Grundlage historischer Fakten und durch die Rekonstruktion praktischer Theaterbedingungen“ versucht der Verfasser, „zu einer Beschreibung des Stils in den Aufführungen der deutschen Oper am Dresdner Hoftheater unter der Leitung Carl Maria von Webers zu gelangen.“ Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die bisherigen operngeschichtlichen Darstellungen den kunstdiplomatischen Hintergrund, die rein bühnentechnischen und aufführungspraktischen Fragen, ja selbst den soziologischen Umkreis zugunsten einer musikalischen Werkbesprechung arg vernachlässigten. Auch die stoffliche Aufarbeitung der meisten Opernlibretti ist über schmale Ansätze nicht hinausgediehen. Hier bieten sich dem Forscher noch viele Möglichkeiten, die der Verfasser in reichem Maße nutzt.

Eine treibende Kraft für das Aufblühen der deutschen romantischen Oper erkennt er in der soziologischen Umschichtung des Publikums, wengleich seine Ansicht, die breite Schicht des Bürgertums habe keinen Zugang zur Barockoper gehabt (6), zu eng ist. Wäre die Barockoper wirklich ausschließlich Repräsentationskunst gewesen, wie der Verfasser meint, so blieben die zahllosen Drucke der Opernfavoritstücke im 18. Jahrhundert, die sich nur durch das Interesse breitester Publikumsschichten erklären lassen, unverständlich. Der Verfasser kann an Hand von Aufführungsstatistiken nachweisen, daß die Wirkung der deutschen Oper in Dresden hauptsächlich in der Initiative Webers gründet und mit dessen Tode verblaßt. Weber hielt als der eigentlich Spiritus rector alle Fäden in der Hand, und es ist aufschlußreich zu erfahren, mit welcher Zielstrebigkeit der Komponist die Inszenierungsarbeiten leitete. Der irrigen Ansicht, die deutsche Oper habe zugunsten einer seelischen Verinnerlichung auf Bühnenwirksamkeit und Theatereffekte verzichtet, weiß der Verfasser gewichtiges Material entgegenzustellen. Auch Weber hat dem optischen Eindruck seiner Bühnenwerke größte Aufmerksamkeit geschenkt und alle ihm zu Gebote stehenden Mittel eingesetzt. Für den Ablauf der Wolfsschluchtschrecken wurden in der Dresdner Inszenierung nicht weniger als 65 Bühnenarbeiter bemüht. An Hand der im Berliner Jähns-Nachlaß erhaltenen Handschrift des Euryanthe-Textbuches zeigt der

Verfasser, daß es bei Webers Eingriffen in den Bühnentext in erster Linie um eine Verstärkung der Effekte geht. Weber will „kräftige Farben“ erzielen, um sein Publikum zu fesseln, auf dessen Beifall und Zustimmung auch der Schöpfer der deutschen Oper nicht verzichten kann und mag.

In Ergänzung der Literaturangaben sei noch auf die Dissertationen von Erich Richter (*Die Dichtungen und die Dramaturgie der Opern C. M. v. Webers*, Bonn 1933. Kein Exemplar nachgewiesen) und Otto Schmid (*C. M. v. Weber und seine Opern in Dresden*, Dresden 1922) verwiesen. — Ansätze, die Weber-Forschung wieder zu beleben, sind neuerdings sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR geschaffen worden.

Heinz Becker, Hamburg

Barry S. Brook: La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Paris: Publications de l'institut de musicologie de l'Université de Paris, 1962. 3 Bde. XXIV und 684; VIII und 726; 231 S.

Es ist eine eigenartige Tatsache, daß sich die europäische Musikwissenschaft — mit einigen Ausnahmen — eher mit der Musik des Mittelalters und des Barocks, als mit der der Vorklassik oder dem klassischen Stil beschäftigt. Wenn man die deutsch geschriebenen und veröffentlichten Dissertationen der letzten 50 Jahre untersucht, ergibt sich das Bild, daß kaum ein Viertel davon Musik zwischen 1750 und 1800 behandelt; auch „Die Musikforschung“, die als Zeitschrift den Geschmack und das Interesse der deutschen Musikwissenschaftler in miniature widerspiegelt, räumt nur ein Fünftel ihres Platzes Artikeln über Musik des späten 18. Jahrhunderts ein.

Die einzige Ausnahme hierin bildet die Mozartforschung. Doch stellt man auch hier nicht ohne Überraschung fest, daß sich der Mozartexperte im Durchschnitt wenig bemüht, Symphonien, Quartette, Sonaten und Divertimenti von Mozarts Vorgängern und Zeitgenossen zu studieren. Was wissen wir schon z. B. von den 100 Symphonien Vanhals, den 140 Symphonien Dittersdorfs, den Fugen-Quartetten Ordoñez', den Messen Albrechtsbergers oder den Klaviertrios von Gyrowetz? Andererseits sind wir über die zahlreichen Kleinmeister des Barocks bis zu den reichlich uninteressanten Triosonaten von Cammerloher ziemlich gut informiert.

Von einer ernsthaften Haydnforschung konnte bis 1930 kaum die Rede sein, und wir dürfen nicht vergessen, daß uns heute noch ein grundlegendes Werk über Haydns Streichquartette fehlt, da Robert Sondheimers Buch (1950 erschienen) zu polemisch ist, um als zuverlässige wissenschaftliche Studie gewertet werden zu können. In den letzten Jahren intensivierte sich zwar die Haydnforschung und mit ihr die Anzahl der Veröffentlichungen, aber kaum jemand beschäftigte sich mit der Musik von Haydns unmittelbaren Vorgängern; die Symphonien eines Gaßmann und Leopold Hofmann, die frühen Quartette von Franz Dussek, die Kirchenmusik von Gregor Joseph Werner blieben weiter in der Anonymität. Wer jedoch studiert heute noch Bachs Musik, ohne Buxtehude, Böhm oder Pachelbel zu würdigen?

Warum die Forschung bisher Mozarts und Haydns Zeitgenossen stets zur Seite schob, ist mit wenigen Worten nicht zu erklären und würde den Rahmen dieser Rezension sprengen, es scheint aber das Fehlen von ausreichendem bibliographischem und musikologischem Material über die meisten Kleinmeister des späten 18. Jahrhunderts einer der Hauptgründe dafür zu sein. Nur der übertriebenen Wertschätzung der Mannheimer Schule verdanken wir den glücklichen Umstand, daß thematische Kataloge der Symphonien von Johann und Karl Stamitz, der Cannabichs und anderer veröffentlicht wurden, während sie uns für ebenso wichtige Komponisten anderer Schulen, wie Vanhal, Hofmann, Gaßmann etc. fehlen. Allein das Lokalisieren und Sammeln der Quellen zu den Symphonien von Vanhal würde ein Jahr angestrengter Forschung und zahlreicher Reisen bedeuten.

Die geringste Beachtung zollten die Musikwissenschaftler bisher zweifelsohne der italienischen Sinfonia aus der Periode zwischen 1740 und 1770 (später verringerte sich ihre Bedeutung) und der französischen Symphonie von 1740—1830. Torrefrancas richtunggebende Veröffentlichungen über die italienische Klassik bedürfen einer gründlichen Überarbeitung, um sie dem Stand der heutigen Wissenschaft angleichen zu können; um Wyzewas und de la Laurencies Studien über die französische Symphonie jener Zeit steht es ähnlich. Europas Musikwissenschaftler beschäftigen sich lieber mit Minnesängern, Neumen und Ars Nova, als mit der

glänzendsten und genialsten Zeit unserer Musik. So scheint es uns ein besonders ironischer Zufall zu sein, daß gerade die wichtigsten Experten dieser Musikperiode zwei Amerikaner sein sollen, nämlich Newell Jenkins, der demnächst ein umfangreiches, thematisches und bio-bibliographisches Buch über Sammartini veröffentlichen wird, und Barry S. Brook, Ordinarius für Musikwissenschaft am Queens College, New York, dessen dreibändiges Werk über die französische Symphonie uns zur Besprechung vorliegt. Die Bedeutung von Brooks Veröffentlichung läßt sich schon rein äußerlich an ihrem riesigen Umfang ermessen: 1410 Seiten Text und 231 Seiten Partitur (sechs Symphonien und zwei Sinfonie concertanti) geben dem Musikwissenschaftler ein bibliographisches Instrument von allergrößter Nützlichkeit in die Hand. Der komplette thematische Katalog, der alle Quellen von sämtlichen uns bekannten französischen Symphonien, die zwischen 1740 und 1830 geschrieben wurden (im ganzen 1200 Symphonien von 156 Komponisten), zusammenfaßt, zeugt von Brooks außerordentlicher Arbeitskraft und Fleiß, da er allein eine Arbeit bewältigte, die normalerweise ein großes musikwissenschaftliches Institut über einige Jahre beschäftigt hätte.

Die drei Bände sind folgendermaßen eingeteilt: Band eins, die *Étude historique*, vermittelt dem Leser den nötigen historischen Hintergrund und reichliches biographisches Material — meist aus französischen Archiven und bisher unveröffentlicht — über die Komponisten, die verschiedenen Konzert-Gesellschaften, wie das *Concert Spirituel* oder das *Concert de la Loge Olympique*, die Männer, die diese Gesellschaften leiteten (z. B. viel Neues über Comte d'Ogny, der Haydn mit der Komposition der „Pariser“ Symphonien und der Nr. 90—92 der GA beauftragte), und die Verleger wie Venier, Sieber, Chevardière, Bailleux und andere. Brook teilte seine Arbeit außerdem in fünf Perioden ein, von denen er schreibt, „*Les limites temporelles de cette étude . . . ont une valeur plutôt pratique qu'historique*“ (S. 43): 1750—1756, 1757—1767, 1768—1777, 1778—1800. Diesem Mittelteil des Buches stellte er zwei Kapitel, *Le Milieu* und *Les Antécédents 1730—1749* voraus und folgt dann mit *Les Suites 1801—1830* — Berlioz' *Symphonie fantastique* bildet die zeitliche Begrenzung —

und einer Anzahl von Anhängen, die neben Dokumenten (wie z. B. der bisher unveröffentlichte Katalog der königlichen Musikbibliothek von 1780—1790) einen geschickt gemachten Katalog aller Werke aus Bd. II enthalten, die hier nach Tonart und Tempo geordnet sind. (Anhand dieses Katalogs ist es nunmehr leicht, ein Thema ausfindig zu machen, falls jemand z. B. eine anonyme Symphonie mit Hilfe von Brooks Liste zu identifizieren versucht). Weiter gibt Brook ein nützliches Verzeichnis aller Symphonien, die in C-dur oder c-moll transponiert wurden und versieht sie mit Buchstaben; eine gute Methode zum Bestimmen eines gegebenen Themas.

Im Zusammenhang damit möchten wir bemerken, daß Jan LaRue (New York) an einem *Union Catalogue of Eighteenth-Century Symphonies* arbeitet (bis heute wurden mehr als 10 000 Symphonien darin eingeordnet), der es Brook ermöglichte herauszufinden, ob irgendeine Symphonie bereits unter einem anderen Namen überliefert war (der Katalog ist so angeordnet, daß das neue Thema in einer Weise „eingefügt“ werden kann, die sofort sichtbar macht, ob das Thema bereits im Katalog aufgezeichnet ist oder nicht).

Band zwei, *Catalogue thématique et bibliographie* ist eine alphabetische Liste aller französischen Komponisten, die in Frankreich oder im Ausland lebten, sowie sämtlicher wichtiger Ausländer, wie Franz Beck und Ignaz Pleyel, die sich hauptsächlich im Lande aufhielten und dort komponierten. Alle bekannten Quellen-Drucke und Manuskripte (von denen es überraschend wenige gibt) wurden hier verzeichnet. Ein weiterer Vorzug ist der erste komplette und korrekte thematische Katalog von Becks (die kritische Neuausgabe der Symphonie d-moll in Nagels Musikarchiv scheint Book nicht gesehen zu haben) und Pleyels Symphonien, wobei es für Pleyel von Nachteil ist, daß die tschedischen Quellen nicht mit erfaßt wurden, wenn sie auch das Gesamtbild seiner Symphonien kaum wesentlich ändern dürften.

Der dritte Band enthält die Partituren von sechs Symphonien, je eine von F. Martin, F.-J. Gossec, F. Ruge, S. Le Duc, H.-J. Rigel und L.-C. Rague, die jede der oben benannten Perioden illustriert, sowie zwei Sinfonie concertanti von Saint-Georges und J.-B. Breval als Beispiele für die ge-

bräuchlichsten Formen in Frankreich (für zwei Soloviolen bzw. mit Solobläsern); außerdem finden wir hier sorgfältig detaillierte Inhaltsverzeichnisse und eine gute Bibliographie.

Nach diesem kurzen Resumé über die Einteilung des Stoffes seien uns einige Worte über die Ausstattung des Buches gestattet. Der Druck eines solchen Werkes ist in unseren Tagen so kostspielig, daß die meisten Dissertationen nicht mehr gedruckt werden, was sehr bedauerlich ist, da viele Wissenschaftler und Musikliebhaber z. B. Robert Münsters ausgezeichnete Dissertation über die Symphonien von Anton Filtz dadurch nie zu Gesicht bekommen haben. Brook entschloß sich daher für eine neue Methode, wobei die Seiten maschinengeschrieben und photographiert werden, während die ebenfalls photographierten musikalischen Beispiele später einmontiert sind; auf diese Weise erniedrigen sich die Druckkosten um mehr als die Hälfte, ein Vorteil, den nunmehr auch die Universal-Edition bei der Herausgabe von Revisionsberichten und Dokumentenpublikationen der Wiener Urtextausgabe nützt. So werden uns jetzt Bücher zugänglich, die wegen der hohen Druckkosten sonst niemals veröffentlicht worden wären.

Brook kompensiert das Manko an „Druckschönheit“ durch buchstäblich hunderte von Reproduktionen — Portraits, Titelseiten, Verlegerkataloge, Violinstimmen von ganzen Sätzen und dergleichen mehr, um so seinem Buch zusätzlich noch ikonographische Bedeutung zu geben. Wir finden allein in Band I 115, meist ganzseitige Reproduktionen, 95 in Band II und in allen drei Bänden schöne Teilansichten aus der Vogelperspektive von dem Paris des 18. Jahrhunderts (*Plan en Perspective de la Ville Paris gravé en Vingt Planches* von Turgot, 1739).

Zwei Entdeckungen, mit denen uns Brook neben vielen anderen in seinem Werk bekannt macht, scheinen uns besonders erwähnenswert: die Wiederauffindung der einzigen Kopie von Gossecs Sechs Symphonien Opus 3 und einiger Werke von Simon Le Duc in einer Pariser Privatbibliothek.

Gossecs Symphonien, *De l'imprimerie de Richomme l'Ainé*, wurden 1756 in Paris angekündigt — also einige Jahre vor Haydns ersten symphonischen Werken — und lassen sich, wie Brooks kompletter Abdruck der

Symphonie in D, Opus III, Nr. 6 (Bd. III) aufzeigt, unter die interessantesten der Zeit einreihen; besonders bemerkenswert ist neben einem starken Mannheimer Einfluß die unheimliche Ähnlichkeit des zweiten Satzes (d-moll) mit dem von Haydns Symphonie in D, Nr. 19 der GA, ebenfalls in d-moll (Haydn hat seine Symphonie ungefähr drei Jahre später geschrieben). Brook räumt Gossec (Bd. I, pp. 145 ff.) — der Flame schrieb in Haydns Todesjahr (1809) immer noch Symphonien — und dessen Schaffen einen großen Platz in seinem Buch ein und bringt uns neben vielen bibliographischen Daten eine wertvolle Chronologie; jene unveröffentlichte *Symphonie á 17 parties* aus diesem Jahr, „*parmi les plus ambitieux et les plus importants entrepris par un compositeur français de cette période*“ (I, 167), ist eine Neuausgabe wert. Als einziges vermißt man vielleicht eine wirklich kritische Würdigung von Gossecs Musik in Verbindung zu der des übrigen Europas.

Die zweite überragende musikalische Entdeckung Brooks ist Simon Le Duc, der 1777, kaum über 30 Jahre alt, starb und eine beachtliche Anzahl von guten Instrumentalwerken hinterließ, soweit man aus den Auszügen und Ganzabdruck einer Symphonie in Es, die „*a été [sic] composé par Le Duc L'Ainé pour le Concert de Mrs. les Amateurs ou elle á été exécutée en 1777*“ urteilen kann. Wie gefährdet unser Wissen um die Musik des 18. Jahrhunderts ist, läßt sich aus der Tatsache erhellen, daß uns z. B. keine Kopie einer Violino-primo-Stimme von Le Ducs Orchester-Trio, Opus II, erhalten geblieben ist; bedauerlich, da Brooks Extrakte daraus (I, 282 f.) sehr beeindrucken und sein Resumé über Le Duc (I, 289) „*A l'exception des symphonies des deux géants de la musique classique, elles [les symphonies de Le Duc] peuvent rivaliser avec les meilleurs de l'Europe*“ ansehend rechtfertigen.

Bibliographen werden die Wiederentdeckung eines thematischen Katalogs und einer großen Sammlung von überwiegend italienischer Musik begrüßen, die vom Château Colbert de Seignalay, etwa 50 Kilometer nördlich von Avallon, stammt, wo Filippo Ruge, ein interessanter Komponist, der in Paris und in der Provinz zwischen 1756 und 1775 wirkte, Musikmeister war und seine Musik aus Italien bestellte; viele Stücke seines Katalogs tragen den Vermerk „*Tea-*

tro Capranica, Roma, 1757“. Die Sammlung befindet sich nun in Privatbesitz in Kalifornien und besteht aus 357 Stücken; viele davon sind Unika.

Ein Gedanke vor allem drängt sich beim Studium des dreibändigen Werkes auf: daß nämlich 1750, 1760 und 1770 weder London noch Neapel — und auf keinen Fall Mannheim — die musikalische Hauptstadt der Welt war, sondern Paris, das 1783 bei einer Bevölkerungszahl von einer halben Million 194 Komponisten, 97 Musikverleger (!), 63 „*professeurs de chant*“ und 93 „*maitres de violon*“ (I, 22) in seinen Mauern beherbergte und laut Brook (I, 35) „*... était un Eldorado pour les compositeurs, professeurs et exécutants voyageant, á la recherche de gloire et fortune, ou bien d'un lieu ou s'établir*“. Das ist eine Tatsache, die viele Studenten der Musikgeschichte in Wien, Mailand, Berlin und London nicht gern wahr haben wollen. Brooks großangelegte Dokumentation wird die überwältigende Bedeutung von Paris in der europäischen Musikwelt zwischen 1750 und 1800 nunmehr ins rechte Licht gerückt haben.

Ein weiteres Kapitel des Buches beschäftigt sich mit der Sinfonia concertante, die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Frankreich ihre Blütezeit hatte, weil — wie Brook meint — die französischen Komponisten auf diese Weise der Konkurrenz Haydns und seiner populären Symphonien zu entgehen hofften. So berühmt war diese Form, daß 1770 jemand „*des Symphonies Concertantes, genre infiniment supérieur aux Concertos*“ bezeichnete und selbst Mozart, angeregt durch seinen Pariser Aufenthalt, mehrere solche Werke begann und uns als schönstes Beispiel dafür eine Sinfonia concertante für Violine und Viola (KV 364) hinterließ. Auch Haydn konnte nicht länger abseits stehen; als sein Schüler Pleyel 1792 von Frankreich nach London kam, um einige dieser konzertanten Symphonien in „*Professional Concerts*“ aufzuführen (eines dieser Werke für zwei Soloviolen, Viola, Cello, Oboe, Fagott und Orchester wurde 1794 in Paris verlegt), ließ er sich ebenfalls zu einer Sinfonia concertante inspirieren (für Violine, Oboe, Cello, Fagott und Orchester, 1792). Nicht einmal die Revolution, die der französischen Symphonie so schadete, konnte die Sinfonia concertante verdrängen (I, 396 f.).

Im großen und ganzen gesehen, scheint uns das Buch mehr bibliographisch, als stil-kritisch wertvoll: nicht, weil man Brooks musikalisches Urteil in Zweifel ziehen müßte, sondern allein deshalb, weil er einer Allgemeinübersicht der französischen Symphonie in Vergleich zur europäischen (z. B. der italienischen Symphonie von 1740 und der österreichischen Kammersymphonie von 1760—1770) nicht genug Platz widmet. Man vermißt auch eine gründliche Untersuchung der Form: ob man z. B. von einer typisch französischen Instrumentation sprechen kann. Wir sind geneigt, an eine solch typische Instrumentation zu glauben, wenn man Mozarts Pariser Symphonie (KV 297) mit seinen früheren Werken vergleicht, abgesehen davon, daß sie Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken vorschreibt. Es muß auch ein großer intellektueller Unterschied zwischen einer typisch französischen Symphonie von 1779 und einer typischen Vanhal- oder Haydn-Symphonie in Wien, einer typisch J. C. Bachschen in London oder zwischen einem Werk von Ph. E. Bach und einer italienischen Opern-Ouvertüre in drei Sätzen aus Neapel gewesen sein. Gerade diesen Überblick enthält uns Brook in seinem dreibändigen Werk vor. Doch sicherlich würde dies zusätzliches Studium auf einem Gebiet bedeuten, das genau genommen mit der französischen Symphonie nicht direkt in Verbindung stand, weshalb wir dem Verfasser gleichwohl nachdrücklichsten Dank aussprechen müssen, eine so große Aufgabe so sorgfältig und genau ausgeführt zu haben.

H. C. Robbins Landon, Pistoia

Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem. II—III. knjiga (Histoire de la musique en Slovenie. Tome II et III). Ljubljana: Državna Založba Slovenije 1959/60. 446, 514 S.

Der Autor dieser dreibändigen Musikgeschichte Sloveniens (der erste Band erschien 1958, vgl. die Rezension in *Mf* XIII, 1960, 72—75) ist der erste Inhaber der Lehrkanzel für Musikwissenschaft in Jugoslawien, die 1962 an der Philosophischen Fakultät der Universität Laibach errichtet worden war. In den beiden vorliegenden Bänden führt er die Musikgeschichte seines Landes von der Zeit der Wiener Klassik bis zur Gegenwart weiter, wobei er die musikalischen Impulse berück-

sichtigt, die sein Land von den deutschen und italienischen Nachbarn erhielt. Die Arbeit ist die Frucht jahre-, wenn nicht jahrzehntelanger Forschungsarbeiten in in- und ausländischen Archiven und Bibliotheken: von den kirchlichen Archiven durchforschte er nicht nur das erzbischöfliche von Laibach, sondern auch die Klosterbibliotheken des Landes, wozu noch die städtischen Archive und Bibliotheken hinzukamen; so konnte er mit vollen Händen aus reichhaltigen, noch unerforschten Quellen schöpfen. Da er außerdem die künstlerische Tätigkeit vieler Slovenen im Ausland verfolgte, forschte er nach ihren Kompositionen, sofern sie aus literarischen Nachrichten zu eruieren, aber im Lande nicht vorhanden waren.

Diese Forschungsarbeit ist um so höher einzuschätzen, als sich der Autor auf keine literarischen Vorarbeiten (außer einer kleineren und nicht eben zuverlässigen Studie von J. Mantuani) stützen konnte. Einzelheiten seiner Forschungen veröffentlichte Cvetko allerdings schon während seiner Arbeit in in- und ausländischen Fachzeitschriften, wobei er vor allem über solche Persönlichkeiten aus der musikalischen Vergangenheit seiner Heimat berichtete, die auch für das internationale Musikleben Europas von Bedeutung waren.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir hier auf Einzelheiten seiner verdienstvollen Arbeit eingehen; wir wollen uns darauf beschränken, die Hauptzüge der musikalischen Vergangenheit Sloveniens hier kurz zusammenzufassen, wie sie uns vom Autor in ausgezeichnetem historischer und stilkritischer Sicht dargeboten wird.

Mittelpunkt der Pflege der weltlichen Musik ist die *Academia Philharmonicorum* und das Theater der Jesuiten, Mittelpunkt der kirchlichen die Kathedrale von Laibach, deren Archiv nun der Autor durchgeackert hat. Das Opernleben erfuhr durch die Opern- und Ballettaufführungen E. Schikaneders und E. Kuhnes eine Bereicherung; die Truppe von E. Berner vervollständigte das Repertoire durch italienische Opern und Ballette.

Noch reichere Auswahl hatte die Truppe Fr. Diwalds (1784—85) zu bieten: Anfossi, Benda, Haydn, Paisiello, Salieri standen auf dem Programm. Die Truppe G. Bartolinis ragte nicht nur durch die Quantität (im Jahre 1787 50 Aufführungen!), sondern

auch durch die Qualität des Dargebotenen hervor. Sie führte u. a. Werke von Dittersdorf, Gluck, Grétry, Martin y Soler, Paisiello und Salieri auf. Die Folgezeit wird durch die Pflege des Singspiels charakterisiert, und statt italienischer sind es nun deutsche Werke, die auf dem Programm stehen.

1790 wurde Pellegrino del Fiumo als Regenschori an der erzbischöflichen Kathedrale engagiert; er reorganisierte den Kirchenchor von Grund auf und führte mit ihm Werke nicht nur barocker Kirchenkomponisten, sondern auch der aufgehenden Wiener Klassik auf. Das genaue Datum des Beginns der Pflege der Wiener Klassik ist schwer festzulegen, doch wurde Haydns *Der neue krumme Teufel* durch die Truppe E. Berners schon 1768 aufgeführt.

Der größte einheimische Komponist dieser Zeit ist Janez K. Novak (ca. 1757–1833), der vor allem in der Philharmonischen Gesellschaft eine segensreiche Tätigkeit ausübte. Von seinen Werken sind zu erwähnen die Kantate *Krain's Empfindungen* (1801) und seine Oper *Figaro*, in der er dem Mozartschen Stile folgt. Sowohl seine Invention als auch seine schöpferische Tätigkeit beweisen sein Können. Neben Novak wirkte in Laibach F. B. Dusik, Instrumentalist im erzbischöflichen Chor; seine Werke wurden im Rahmen der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt.

Die im Jahre 1794 von K. Moos gegründete Philharmonische Gesellschaft diente durch ihre Darbietungen dem Bürgertum. In ihrem Orchester waren Berufsmusiker und Dilettanten vertreten. Wie der Katalog der Gesellschaft aus der Zeit von 1794–1804 beweist, machte sie die Laibacher in ihren Konzerten mit der Musik der Wiener Klassik vertraut. Auf dem Programm standen neben Orchesterwerken Kammermusik, Kirchenmusik und Klavierkompositionen von Beethoven, Dittersdorf, den beiden Haydn, Mozart, Cannabich, Capuzzi, Cherubini, Gluck, Hummel, Kozeluch und einer ganzen Reihe anderer zeitgenössischer Komponisten. Die Aufführungspraxis war die damals in aller Welt übliche, d. h. ziemlich frei. Im Jahre 1800 gab Haydn sogar Anweisungen zur Aufführung seiner Messen. Nach der Aufführung seiner *Schöpfung* wurde der Altmeister der Wiener Klassik zum Ehrenmitglied der Gesellschaft erwählt.

Im selben Jahr 1800 wurde auf die Initiative der Philharmonischen Gesellschaft in ihrem Rahmen eine Musikschule gegründet. Ihre Realisation verzögerte sich allerdings bis 1803. Einer der ersten Lehrer der Schule war Fr. Sokol; geführt wurde sie im Geist der damaligen westeuropäischen Pädagogik.

In der erzbischöflichen Kathedrale erklangen unter der Leitung von A. Höller, später von Gr. Rihar Werke von Eibner, J. B. Schiedermayer, J. Haydn, J. N. Hummel, V. Masek, I. Seyfried, K. Czerny und J. Gänsbacher — also auch auf kirchenmusikalischem Gebiete herrschte der klassische Stil vor.

Die Philharmonische Gesellschaft konnte auch ausländische Interpreten als Gäste begrüßen: so den Geiger K. Lipinski, den Pianisten J. B. Pixis, den Violonisten J. Böhm u. a. m. Das Theaterleben blieb nicht hinter den Konzerten zurück. Im Theaterorchester saßen neben Mitgliedern der Philharmonischen Gesellschaft Berufsmusiker. Seit 1790 werden ununterbrochen Theateraufführungen durch ausländische Theatergruppen geboten. Die Theater Laibachs wurden zumeist vom Adel unterhalten. Seit 1790 macht sich die Tendenz bemerkbar, die italienischen Truppen durch deutsche zu ersetzen, wenn auch zeitweise italienische Operaufführungen überwiegen (Rossini, Donizetti, Bellini). Weder die Tätigkeit noch die Programme der deutschen Truppen sind ganz durchforscht. In den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts wirkten in Laibach die Truppen von Fr. Deutsch, L. Gindl, J. Hailler, K. Waidinger. Die Quellen sind bis ungefähr 1840 weiterhin spärlich. Während die italienischen Truppen vorwiegend die Oper pflegen, führen die deutschen auch Sprechstücke auf. Auf dem Programm finden wir das ganze zeitgenössische Opernrepertoire.

Während in Slovenien neben Slovenen auch Italiener und Deutsche wirkten, finden wir in dieser Zeit auch viele Slovenen im Ausland tätig, so z. B. Fr. Pollini und J. Mihevec. Die allgemeinen politischen Umstände boten in Slovenien dem nationalen Leben ziemlich breiten Raum, was sich auch im musikalischen Leben des Landes zeigte. Nun treten auf dem Gebiet der weltlichen Musik slovenische Komponisten hervor, an deren Spitze J. Fleišman und G. Mašek standen. Insbesondere Mašek verfügte über eine ausgezeichnete Komposi-

tionstechnik, die ihm eine Neuorientierung im einheimischen Musikleben ermöglichte. Das Revolutionsjahr 1848 in der Habsburgermonarchie unterstützte die nationalen Tendenzen des Landes, die die Einheit der Slovenen als politisches Ziel hatten. In der Musik zeigten sich diese nationalen Bestrebungen am besten. In den sog. „besede“, literarischen Abenden mit musikalischen Einlagen wurde der nationale Geist besonders gestärkt. Diese „besede“ wurden im Rahmen des sog. Slovensko društvo (Slovenische Gesellschaft) veranstaltet; wir finden sie nicht nur in Slovenien selbst, sondern auch in Wien und Graz, wo viele slovenische Studenten und Intellektuelle lebten. 1859 wurde in Wien der Slovenische Gesangsverein gegründet, dessen Dirigent der später als Komponist berühmt gewordene Davorin Jenko war.

Für die Kirchenmusik wurde die Gründung des Cäcilianischen Vereines (1858) von weitgehender Bedeutung. Neben den Tschechen und Kroaten waren es besonders die Slovenen, bei denen diese Bewegung der Kirchenmusik, die vom deutschen Sprachraum ausgegangen war, eine hervorragende Pflegestätte gefunden hatte. Aus der Cäcilianischen Bewegung ging eine ganze Reihe von Komponisten hervor, so Gr. Rihar, Bl. Potočnik, L. Belar, J. Levičnik und J. Miklosič.

Nationalen Geist atmen die sog. Budnice (Wecklieder, Freiheitslieder), Chöre mit nationalistischen Texten, die bei Vereinsversammlungen gesungen wurden. Der nationale Dichter dieser Zeit, Fr. Prešern (1800—1849) schuf mit seinen Texten die Grundlagen zu dieser musikalischen Gattung. Zu diesen Quasi-Vorläufern der Romantik im slovenischen Musikschaffen gehören J. Fleišman, M. Vilhar, G. Mašek, A. Iповec, J. Tomažević, K. Mašek u. a.

Wichtig für die Entwicklung des Musiktheaters wurde die Gründung der sog. Dramatischen Gesellschaft (1869) in Laibach, die zuerst reine Sprechstücke, später auch Theaterstücke mit Musikeinlagen aufführte; mit ihrer Sektion zum Studium des Gesanges leistete sie eine wichtige Vorarbeit zur Heranbildung des Sängernachwuchses. So konnten in den Jahren 1862—1892 Melodramen und Operetten aufgeführt werden. Als Fr. Gerbič 1886 die Leitung der Gesellschaft übernahm, schuf er auch die Voraussetzungen für die slovenische Oper. So

führte er Teile aus Verdis *Troubadour* und Tschaikovskijs *Eugen Onegin* in slovenischer Sprache auf.

Noch mehr Schwung in das slovenische Musikleben brachte die Gründung der Glasbena Matica (Musikgesellschaft) im Jahre 1872 in Laibach. Sie wurde im Laufe der Zeit zum Organisationszentrum des Musiklebens im ganzen Lande. 1882 wurde eine eigene Musikschule gegründet, die nicht nur Kirchenmusiker, sondern auch Instrumentalisten ausbildete. Der Cäcilianische Verein gründete 1877 eine eigene Orgelschule und gab auch eine Zeitschrift für Kirchenmusik (Cäcilia) heraus. Ihr Herausgeber, A. Foerster, und seine Mitarbeiter, so z. B. Sattner, Hribar, Kalinger, Laharnar usw. schufen ihre Werke in diesem neuen Geiste.

Zu den Komponisten der romantischen Richtung gehören A. Nedvčd (1829—1896) und vor allem D. Jenko (1835—1914), der Schöpfer der slovenischen Nationalhymne und vieler Chor- und Sololieder. Er verbrachte fast sein ganzes Leben unter den Serben, denen er die ersten Anregungen zur serbischen Musikromantik gab. In diese erste Generation der slovenischen Romantiker gehören G. Ipavec, A. Hajdri, J. Ajlaž, A. A. Leban, H. Volarič u. a., die der slovenischen Musik ihr Gepräge gaben.

B. Ipavic (1829—1908) stammte aus einer alten Musikerfamilie; er gilt als der Schöpfer des slovenischen Kunstliedes, schuf außerdem Melodramen und ist auch der Autor der ersten slovenischen Oper *Die Herren von Teharje*, der ein heimisches Thema aus dem 15. Jahrhundert zugrunde gelegt ist. Der zweite Autor dieser Generation ist Fr. Rebič (1840—1917). Er wirkte als Tenor an verschiedenen Opern, so in Zagreb, Lemberg und in Württemberg, blieb aber nicht im Ausland, sondern kehrte heim, wo er als Dirigent, Organisator und Komponist bald an der Spitze des slovenischen Musiklebens stand. Er komponierte Klavierwerke und mehrere Opern und ist der Schöpfer der ersten slovenischen Symphonie. Als Dritter im Bunde ist A. Foerster (1837—1926) zu nennen. Er entstammte einer alten tschechischen Familie, die schon lange in Slovenien ansässig war. Als Komponist trat er mit Klavierwerken, Chören, Szenenmusik und Operetten hervor.

Die slovenische romantische Musik stand unter verschiedenen Einflüssen, wobei die tschechischen und deutschen über den ita-

lienischen standen. Die Glasbena Matica entwickelte unter der Direktion von M. Hubad seit 1892 eine sehr rege Konzerttätigkeit, so daß die musikalischen Spitzenwerke in Laibach auf dem Programm standen; ich erwähne nur Mozarts, Dvořáks und Verdis *Requiem* sowie Werke von Bach; die slovenische Philharmonie führte in der Zeit von 1890—1912 unter der Leitung von V. Talich und Fr. Reiner die Werke der klassischen symphonischen Literatur auf. Zu diesen beiden Klangkörpern gesellte sich die noch heute aktive Philharmonische Gesellschaft mit ihren Veranstaltungen, in denen sie vornehmlich Werke deutscher Autoren zu Gehör brachte. Auf dem Repertoire des slovenischen Theaters standen neben Sprechstücken die Opern von Verdi, Meyerbeer, Humperdinck, Bizet, Gounod, Moniuszko, Smetana, Dvořák, Wagner, Leoncavallo, Flotow, Donizetti und Tschaikovskij.

Die Zeit zwischen der Romantik und der Moderne füllt das Schaffen bedeutender slovenischer Autoren aus, so z. B. die Opern von V. Parma (1858—1924) und die Szenenmusik zu Theaterstücken, als deren Autoren wir A. Sachs, Pahor, Kositar und Hilarij kennen. Hierher gehören noch die Chorkomponisten Schwab, Pavčič, Prelovec, Jereb u. a. Als Neuromantiker gelten H. Sattner (1851—1934) mit seinen Oratorien und Kantaten, ferner E. Beran, S. Vilhar u. a. Der bedeutendste Komponist unter ihnen aber ist Risto Savin (1859—1948), der den neuromantischen Stil mit allen seinen Feinheiten in das slovenische Musikschaffen eingeführt hatte. In seinem Schaffen war er selbst von Brahms, Mahler und Debussy beeinflusst, was sich vor allem in seiner Oper *Lepa Vida* zeigt. Neben ihm ist noch J. Ipavec zu nennen (1873—1921).

Als Ideologe und Schöpfer der zeitgenössischen slovenischen Moderne ist G. Krek (1875—1942) zu nennen, doch war er mehr Theoretiker als Praktiker; hierher sind noch zu zählen A. Lajovic (1878—1960) mit Orchester-, Vokal- und Klavierwerken, E. Adamič (1877—1936), J. Ravnik (geb. 1891) und M. Kogoj (1895—1956), der als erster in Slovenien dem Expressionismus huldigte. Die weitere Entwicklung der Moderne hat Cvetko in seinem Werke nicht mehr berücksichtigt, weil sie nicht mehr zum Aufgabenbereich des Musikhistorikers gehöre: Mit

ihr habe sich der Musiktheoretiker, -ästhet und -kritiker zu beschäftigen.

Die reichhaltigen Quellen- und Literaturangaben am Ende der beiden Bände geben jüngeren Forschern Ansatzpunkte zur Bearbeitung von Einzelfragen und informieren den nichtslovenischen Forscher über den Stand der heutigen slovenischen Musikwissenschaft. Das Werk ist ein würdiger Repräsentant der neuen slovenischen Musikwissenschaft, und man kann nur wünschen, daß auch die anderen Nationen Jugoslawiens dem Beispiel Cvetkos folgen. Hier wollen wir nur erwähnen, daß in Kroatien nach gründlichen Quellenforschungen A. Vidaković die Musikgeschichte seines Landes in synthetischer Sicht zu bearbeiten begann. Er hatte vor kurzem erst ein Extradinat an der Theologischen Fakultät in Agram erhalten, als ihn der Tod aus unseren Reihen riß. RIP.

Franz Zagiba, Wien

Donald W. MacArdle: *An Index to Beethoven's Conversation Books*. Detroit: Information Service Inc. 1962. (Detroit Studies in Music Bibliography. 3).

Diese neueste Veröffentlichung des schon früher mit anderen Publikationen seiner Beethovenforschung hervorgetretenen amerikanischen Wissenschaftlers bildet eine wertvolle Hilfe bei der sonst so mühsamen Durcharbeitung der Konversationshefte. Dankbar begrüßt man die klaren und knappen Darstellungen zur Entstehung, zur Geschichte und Bedeutung dieser Quellen aus den Jahren, da Beethoven auf diese Mittel zur Verbindung mit seiner Umwelt angewiesen war. Der Verfasser weist mit Recht auf die überaus großen Schwierigkeiten hin, die sich aus den vielen in den Aufzeichnungen nur angedeuteten Namen und Begriffen ergeben. Vielleicht würde eine gewissenhaft kommentierte Gesamtausgabe der Briefe Beethovens zusammen mit einer gründlichen Untersuchung aller Konversationsbücher eine Menge der heute immer noch bestehenden Unklarheiten beseitigen.

Es war ein glücklicher Gedanke, diesem kleinen Nachschlagewerk nicht nur die wichtigste Literatur voranzusetzen, sondern dem Benutzer auch eine Konkordanz Schüemann—Nohl an die Hand zu geben. Das übersichtliche Register ist nicht einfach nach dem Schema Stichwort—Seitenzahlen aufgebaut. Vielmehr erhalten die Namen in

vielen Fällen einen kurzen, erläuternden Hinweis, der einem manches unnötige Suchen erspart. Außerdem geben die Unterstreichungen dem Auge beim Überfliegen den nötigen Halt bei der oft sehr großen Zahl der Fundstellen, den man durch den in vielen Registern zu findenden Kursivdruck nicht erreichen kann. Denn immerhin finden sich die Seitenzahlen ja zu zwei Ausgaben. Alles in allem ein vorbildliches Register!
Johannes Herzog, Kassel

Alan Tyson: *The Authentic English Editions of Beethoven*. London: Faber and Faber (1963). 152 S., 12 Tafeln. (Oxford: All Souls Studies. I).

Als „Außensteiter“ (Mediziner) ist Mr. Tyson ins Zentrum der bekanntlich auch für die Beethovenforschung höchst schwierigen Quellenfragen vorgestoßen. Er hat sich seit 1961 mit einer Reihe von Zeitschriftenaufsätzen über Haydn, Beethoven und ihre Verleger bereits als ebenso findiger wie gewissenhafter Forscher legitimiert. Nunmehr gibt er in seinem schmalen, aber ergebnisreichen Buch die Zusammenfassung seiner an Ort und Stelle erworbenen Kenntnisse über Beethoven und dessen authentische englische Ausgaben. Vieles verdankt er C. B. Oldman und neben ihm Hirsch, Hopkinson u. a., aber er erweitert und verbessert ihre Angaben beträchtlich und damit auch zahlreiche unzulängliche Titel und Datierungen im Beethoven-Verzeichnis von Kinsky-Halm.

Das Buch ist in drei Hauptstücken angelegt: *Introduction* mit den Kapiteln *Beethoven and England*, *Simultaneous Publications*, *Authentic Editions*, *The Textual Significance of the Authentic Editions*. Es folgt *The Bibliography* mit ausführlichen Angaben zu den einzelnen Werken, genauer Titelbeschreibung, Kollation, Fundorten von Druckexemplaren, Datierung, Kommentar des Verfassers und mit seinen Listen der Textabweichungen. Von den zwei Appendices stellt der erste, *Entry at Stationers Hall*, ein Kernstück der ganzen Arbeit dar. Den Beschluß bilden Literaturverzeichnis und Register. Druck und Ausstattung sind sehr sorgfältig gewählt. Die Tafeln, die nicht nur einen Schmuck darstellen, sind hoffentlich nur im Exemplar der Rezensentin unvollständig; dort fehlen Nr. III und IV.

„Authentisch“ will der Verfasser folgendermaßen verstanden wissen: „*An authen-*

tic edition is one which has the authority of the composer behind it: it is an edition published with his approval and assistance.“ Folgt man dieser Definition streng, so läßt sie sich zwar auf die meisten der von Tyson aufgeführten Beethovenwerke anwenden, bei einigen von ihnen (etwa schon beim ersten, WoO 125, und auch bei den zwei letzten, op. 132 und 135 z. B.) sind aber restlos zuverlässige Beweise nicht erbracht, wenn gleich mehrere Gründe für ihre Einreihung unter die authentischen sprechen (vgl. Tyson, S. 23). Tyson selbst zieht in dieser Hinsicht hauptsächlich op. 95, op. 104 und op. 120 seiner Liste in Zweifel. Er akzeptiert rund 40 Beethovenwerke mit und ohne Opuszahl, die vom Dezember 1799 bis Oktober 1827 in England erschienen sind. Es zählen hierunter die Sonaten für Klavier und Violine op. 47 und op. 96, die Streichquartette op. 59, op. 74 und op. 95, das Violinkonzert op. 61 und Beethovens Übertragung dieses Werkes als Klavierkonzert, die Sechs Gesänge op. 75, das Klaviertrio op. 97.

Beethoven lag sehr daran, seine Kompositionen in England gut und einträglich unterzubringen. In vielen Briefen bestürmte er deswegen Ferdinand Ries und seine englischen Freunde Neate, Salomon und Smart. Als Verleger werden schließlich Dale, Clementi und Birchall gewonnen, außerdem erscheinen hier Broderip & Wilkinson, Regent's Harmonic Institution, Chappell & Goulding.

Beethoven beabsichtigte das gleichzeitige Erscheinen der Werke auf dem Kontinent und in England. Tyson konnte nachweisen, daß über ein Dutzend Drucke schon vor den kontinentalen Ausgaben in England erschienen sind, darunter das Klavierkonzert op. 73 Es-dur, das Streichquartett op. 74, die Chorfantasie op. 80 und die Klavier-sonate op. 81a.

Wie kommt Tyson zu den exakten Datierungen der Drucke? Er machte sich die Mühe, die bisher nicht untersuchten umfangreichen Register der Company of Stationers in London (Stationers Hall) gründlich zu durchstöbern. Mit kriminalistischem Spürsinn kann er in seinem Appendix I gänzlich glaubhaft machen, daß die Eintragungen in Stationers Hall, die in die Frühgeschichte des Copyright gehören, in den allermeisten Fällen als Tag der Herausgabe angesehen werden dürfen. Damit

bleibt für die Datierung dieser englischen Beethovenrucke fast nichts mehr zu wünschen übrig. Eine Verfeinerung der Datierungsmethode möchte man sich noch bei der Heranziehung von Wasserzeichen wünschen (vgl. S. 38).

Schwierig werden die Probleme bei der Bewertung des Notentextes: Welchen Quellenwert haben die zum Teil früheren und von den kontinentalen Ausgaben häufig unabhängigen englischen Drucke bzw. ihre Vorlagen, die jedoch zumeist verschollen sind? Das wird man nach gründlichem Studium aller noch vorhandenen Quellen von Werk zu Werk und innerhalb der einzelnen Werke von Fall zu Fall klären müssen. Damit erwächst der neuen Gesamtausgabe der Werke Beethovens eine mühevoll Aufgabe. Es ist Tysons Verdienst, eindringlich auf die englischen Quellen hingewiesen zu haben, die etwa bei der neuen Ausgabe von op. 76 nicht berücksichtigt sind und nicht länger außer acht gelassen werden sollten.

Tyson hat jedes einzelne Werk in seiner Bibliographie beschrieben und die Abweichungen von den entsprechenden kontinentalen Drucken in Listen verzeichnet. Autographen wurden von ihm nur in einigen Fällen herangezogen (vgl. S. 33). Wie der Verfasser selbst bemerkt, sind diese Listen leider nicht vollständig (vgl. S. 34, 44, 60, 89 u. a.). Dem Bearbeiter in der neuen Gesamtausgabe bleibt es also nicht erspart, den gesamten Text nochmals zu überprüfen. Auch muß er die Entscheidung fällen über den Wert der einzelnen Quellen und Abweichungen, die nicht immer so eindeutig zugunsten der englischen Ausgabe sprechen wie z. B. bei op. 78 (S. 63), op. 111 (S. 111), op. 119 (S. 114) und op. 121a (S. 122). Wenn Tyson manche Abweichungen mit Sternchen versieht, um ihre Bedeutung hervorzuheben, so mag man ihm in vielen Fällen gern folgen. In anderen hingegen kann man zu anderen Ansichten gelangen als er (vgl. S. 44). Nach seinen eigenen Worten legt er beim Vergleich z. B. mehr Gewicht auf Differenzen in der Dynamik als in der Phrasierung. Tyson selbst erkennt, daß die früheren englischen Ausgaben noch nicht immer die letzten Absichten Beethovens wiedergeben, der ja, solange es irgend möglich war, auch im Stich noch zahlreiche Änderungen anbrachte.

Wertvoll sind auch zahlreiche „Nebenprodukte“, die das Beethovenverzeichnis über das Gesagte hinaus korrigieren, z. B. Tysons Angaben zu op. 74 (S. 72) und mehrere Nachweise von Druckexemplaren in englischen Bibliotheken, die Kinsky-Halm unbekannt sind (vgl. op. 111, S. 110 und op. 120, S. 126 bei Tyson). Der Verfasser verzichtete darauf, sich jedesmal mit Kinsky-Halm auseinanderzusetzen, und so ist es dem Benutzer seines Buches überlassen, die Verbesserungen selbst vorzunehmen.

Dank seiner ebenso scharfsinnigen wie gründlichen Sucharbeit sind Tyson reichlich neue Ergebnisse zugefallen. Er verstand es außerdem, den etwas spröden Stoff geradezu spannend darzubieten. Er erweist sich schließlich als Fachmann im englischen Quellengebiet, und man wünscht sich bald noch mehr solcher Lektüre zur Anregung und Bereicherung der Beethovenforschung.

Dagmar von Busch-Weise, Bonn

Fryderyk Chopin: Selected Correspondence. Ed. by Arthur Hedley. London, Melbourne, Toronto: Heinemann 1962. XXX, 400 S.

Jeder Herausgeber des Chopinschen Briefwechsels sieht sich vor die Frage gestellt, ob er die Korrespondenz in „Urtext“ oder in Übersetzung veröffentlichen soll. Da der Komponist Briefe und Mitteilungen in drei Sprachen geschrieben und empfangen hat, wird bei einer Ausgabe in einer dieser drei Sprachen immer nur ein Teil original wiedergegeben werden können, während der Rest Übersetzung bleibt. Trotzdem wird es sich mit Rücksicht auf ein breiteres Publikum nicht empfehlen, eine Originalausgabe zu veranstalten, da bei dem überwiegenden Anteil der außerhalb Polens doch nur wenig verbreiteten polnischen Sprache an dieser Korrespondenz ein wesentlicher Teil der Briefe dem Leser nicht zugänglich sein würde. Dieser polnische Anteil betrifft vor allem den Schriftwechsel mit der Familie und den engsten Freunden aus der Heimat. Ein nicht unbedeutender schriftlicher Verkehr in französischer Sprache ergab sich aus der künstlerischen und gesellschaftlichen Stellung Chopins, die er in Paris einnahm. Ziemlich unbedeutend ist der deutschsprachige Anteil.

Eine umfassende von E. Sydow vorbereitete Ausgabe der Korrespondenz in zwei Bänden erschien 1955 — drei Jahre nach dem Tod dieses bekannten Chopin-Bio-

graphen und Initiators der Ausgabe — in polnischer Sprache. Eine dreibändige französische Ausgabe war in Zusammenarbeit mit Suzanne und Denise Chainaye vorbereitet worden und kam 1960 heraus.

Parallel zu diesen Arbeiten und in engem Kontakt zu ihren Herausgebern hatte der bekannte englische Chopin-Forscher, -Sammler und -Biograph Arthur Hedley (*Chopin*, London 1947) begonnen, eine englische Ausgabe vorzubereiten, die er nun vorgelegt hat.

Hedley, dessen Sammeleifer — um nur ein Beispiel zu nennen — so intensiv war, daß er heute bei festlichen Gelegenheiten mit Brillanten besetzte Manschettenknöpfe, die schon von Chopin getragen worden sind, anlegen kann, und der zusammen mit seinen polnischen und französischen Kollegen noch viel unbekanntes Material zutage gefördert hat, ist bei seiner editorischen Arbeit von der Überlegung ausgegangen, daß vieles von dem, was sich in der vollständigen polnischen Ausgabe findet, für den Durchschnittsleser ohne Belang ist; handelt es sich hier doch vielfach nur um schnell hingeworfene kurze Notizen auf Visitenkarten, Einladungen zu Dinern usw. Ebenso sieht der Herausgeber manche Briefe, in denen z. B. nur Fragen des Hauspersonals — diese Sorgen kannte man damals auch schon — zur Sprache kommen oder über heute völlig unbekannt Personen berichtet wird, als überflüssigen Ballast an, den er nicht in seine Ausgabe aufnehmen wollte. Er hat sich für eine „*Selected Correspondence*“ entschieden. Diese in der Auswahl liegende Beschränkung wird aber voll aufgewogen durch die Aufnahme von Briefen, die weder von Chopin geschrieben noch an ihn gerichtet sind, sondern in denen Menschen seiner Umgebung für eine Charakteristik seiner Persönlichkeit und den Ablauf der Ereignisse bedeutungsvolle Aussagen machen. Darüber hinaus versucht Hedley — und zwar mit Erfolg —, aus dieser Korrespondenz ein lebensvolles Bild Chopins und seiner Umwelt zu entwerfen. Durch Einschaltung kurzer biographischer Angaben zwischen einzelnen Briefen werden manche sonst nicht erkennbare Zusammenhänge deutlich gemacht. Natürlich sind diese Einschübe wie auch kurze erklärende Hinzufügungen innerhalb einzelner Briefe durch Kursivdruck und Klammern als Zusätze gekennzeichnet.

So läßt der Herausgeber auf der Grundlage der Korrespondenz, die — wo immer es möglich war — anhand der Originale noch einmal überprüft worden ist, mit den Mitteln der Aussparung und der Anreicherung ein ungemein lebendiges, anregendes Charakter- und Zeitbild vor dem Leser stehen. Weder die polnische noch die französische Ausgabe enthält eine Anzahl von Briefen, die von Karl und Josef Filtsch 1842 an ihre Eltern geschrieben wurden (Karl — mit 15 Jahren gestorben — war Chopins vielversprechendster Schüler) und die hier zum ersten Male veröffentlicht werden. Vorangestellt ist dem Band eine biographische Tabelle, die mit der Geburt der Eltern Chopins beginnt und die wichtigsten Ereignisse der einzelnen Jahre zusammenfaßt, und eine chronologische Zusammenstellung der mitgeteilten Briefe unter Angabe der Originalsprache. Ein Anhang stellt ausführlich die Problematik der Potocka-Briefe dar, die jahrelang die Gemüter erregten und auf dem Chopin-Kongreß 1960 in Warschau noch zu heftigen Kontroversen geführt haben. Inzwischen ist von einer polnischen Kommission im Oktober 1961 das endgültige Verdikt über die apokryphen Schriftstücke gesprochen worden (vgl. *Mf XV*, 1962, 341—353). Ein Namens- und Werkregister schließt den Band ab, der als ein zuverlässiger Ratgeber in vielen Chopin betreffenden Fragen betrachtet werden kann.

Ewald Zimmermann, Duisburg

La Correspondance Générale de Grétry, Augmentée de nombreux documents relatifs à la vie et aux œuvres du compositeur liégeois, rassemblée et publiée avec une introduction et des notes critiques par Georges de Froidcourt. Bruxelles: Editions Brepols 1962. 440 S.

Die vorliegende Veröffentlichung der Briefe Grétrys umfaßt den Zeitraum von 1762 bis 1813 und besitzt für diese Zeit, vom 21. Jahr des Komponisten an bis zu seinem Tod, den Wert einer ganz besonders lebendig geschriebenen Autobiographie, um so mehr als Grétry ja nicht nur Komponist, sondern auch ein sehr gewandter *Homme de lettres* war. Sie spiegelt sein äußeres Leben wider, seine großen Erfolge und die vielen Ehrungen, die ihm je länger je mehr zuteil wurden, seine häuslichen Verhältnisse, vor allem aber seine Persönlichkeit mit ihrem lebenswürdigen Selbstbewußtsein.

ihrer Bereitwilligkeit, auch im Schaffen anderer stets das Beste zu sehen, ihrer Hilfsbereitschaft und ihrem starken Bedürfnis nach menschlichem Entgegenkommen und Freundschaft.

Sehr lebendig erscheint die Wandlung vom im Schaffen seiner Zeit mitten inne stehenden Opernkomponisten zum immer noch und sogar besonders verehrten, aber etwas beiseite geschobenen Meister der älteren, vorrevolutionären Generation, der an Wiederaufführungen früherer Werke eine geradezu kindliche Freude hat. Besonders bezeichnend für diese Situation ist der Brief vom 14. Februar 1796 an den Literaten L. P. de Croix, in dem Grétry auf die Aufforderung, eine neue Oper zu schreiben, antwortet, man mache jetzt nur noch „*de la musique révolutionnaire*“ und der Augenblick, dieser eine „*belle simplicité*“ entgegenzusetzen, sei noch nicht gekommen.

Dementsprechend spielen in den Briefen bis etwa zum Anfang der 90er Jahre Sorgen des Komponisten die Hauptrolle, darunter der immer wieder auftauchende Ärger über die Verletzung der Autorenrechte. Ihm verdanken wir den sehr instruktiven Brief vom 18. August 1791 an Caron de Beaumarchais, in dem Grétry diesen auffordert, dafür einzutreten, daß weder der Text einer Oper mit anderer Musik, noch die Musik mit anderem Text versehen werden dürfe, so lange noch einer der beiden Autoren am Leben sei. Bald danach äußert der Komponist sich begeistert über Beaumarchais' *La Mère coupable* und schlägt, mit dem Hinweis auf eine Steigerung des Erfolges, Musikeinlagen dazu vor, die er sich zu komponieren erbietet.

In späteren Briefen treten Grétrys literarische Schriften mehr in den Vordergrund des Interesses. In den Jahren 1794 bis 1797 beschäftigen ihn vor allem die Finanzierung, Herstellung und der Vertrieb seiner *Mémoires ou Essais sur la Musique*, 1801 gewinnt seine neue Abhandlung *De la Vérité*, von der er am 15. Oktober an den Literaten J. H. Hubin schreibt, sie werde wohl erst nach zehn Jahren Beifall finden, besondere Bedeutung. Noch später berichtet er hie und da über seine letzte, erst nach mehr als 100 Jahren erschienene Schrift *Réflexions d'un solitaire*, die sein geistiges Testament werden sollte. Von der Komposition hatte er sich im Alter ganz abgewandt. Stattdessen war, wie es im Brief vom 25. Juli

1810 an seinen Freund, den Diplomaten und Literaten Alexandre Rousselin heißt, jetzt die Philosophie sein Trost.

Die Fülle von 484 Briefen, Dedikationschreiben und Dokumenten, unter ihnen auch einige Antwortbriefe der Adressaten und auf Grétry bezügliche Schriftstücke, hat der Herausgeber teils zum ersten Male veröffentlicht, teils aus den verschiedensten verstreuten Veröffentlichungen zusammengetragen und, soweit möglich, mit den Originalen verglichen. Es wurden auch Hinweise auf nur in Katalogen und Karteien angeführte Briefe aufgenommen, so daß hier wirklich erstmalig eine „*correspondance générale*“ vorliegt. Jeder Brief ist mit genauen Quellenangaben und mit eingehenden Anmerkungen über Empfänger und darin erwähnte Persönlichkeiten, Ereignisse und Tatsachen und deren Beziehungen zu Grétry versehen. Der Herausgeber hat dergestalt einen soliden, weit gesteckten Rahmen zur Autobiographie des Meisters geliefert. Der hübsch ausgestattete Band ist eine wertvolle Bereicherung der opern- und allgemein kulturgeschichtlichen Literatur zur Epoche der Revolution und des Empire.

Anna Amalie Abert, Kiel

Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Band I: 1755 bis 1776; Bd. II: 1777—1779; Bd. III: 1780 bis 1786; Bd. IV: 1787—1857. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1962—63. XXVII und 534, XV und 555, XXIII und 631, XXIII und 539 S.

Von kaum einem Meister erfahren wir aus Briefen über sein Leben und Schaffen so viel wie von Mozart. Seine Schilderungen sind so vielseitig und so lebendig, so scharf beobachtend und wissend, daß man sie als bleibendes Zeitdokument verehren darf. Das Zustandekommen einer so reichen Briefsammlung verdankt man nicht nur dem starken Mitteilungsbedürfnis der Familie Mozart, sondern auch dem ausgeprägten Ordnungssinn von Vater Leopold, der größten Wert auf autobiographische Aufzeichnungen legte und erstaunlicherweise auch ihre Bedeutung für die Nachwelt erkannte. So ließ er z. B. Kopien von den Reisebriefen an die Familie Hagenauer anfertigen, wo-

durch uns die meisten dieser Briefe erhalten geblieben sind.

Zusammen mit der im Erscheinen begriffenen Neuen Mozart-Ausgabe bilden die nunmehr abgeschlossenen vier Bände von „Aufzeichnungen“ der Familie Mozart ein höchst wertvolles und leicht zugängliches Fundament für die Mozartforschung. Nachdem die erste kritische Gesamtausgabe der *Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie* von Ludwig Schieder mair, die unvollendet gebliebene Ausgabe (2 Bände) von Erich H. Mueller von Asow und nun auch die englische von Emily Anderson vergriffen sind, füllt die vorliegende Gesamtausgabe des Mozarteums nicht nur eine empfindliche Lücke aus, sondern erweitert und ergänzt auch die Bestände der bisherigen Veröffentlichungen. Außer den Briefen im engeren Sinne enthält die Ausgabe auch Aufzeichnungen aus Tagebüchern, Reise-notizen, Werkverzeichnisse, Stammbucheintragungen usw. Dabei sind Briefe und Aufzeichnungen aller Mitglieder der Familie Mozart berücksichtigt, und zwar sowohl an Familienglieder gerichtete Briefe als auch an Außenstehende adressierte. Die „möglichste Vollständigkeit“ wurde hier nach drei Richtungen versucht: dem Aufspüren aller direkt und indirekt erreichbaren Stücke, dem Heranziehen dessen, was als „Aufzeichnungen“ schlagwortartig bezeichnet ist, und schließlich Vollständigkeit in jedem einzelnen Stück. Alle verschollenen oder verschollen geglaubten Stücke wurden mit Absender und Empfänger innerhalb der chronologischen Reihe verzeichnet. Weitere für verloren gehaltene Briefe und Aufzeichnungen werden im später erscheinenden Kommentar erwähnt werden. Manche Briefe, die bisher nur bruchstückweise bekannt waren oder die teilweise nur in englischer Übersetzung gedruckt waren, liegen nun vollständig und zusammenhängend vor.

Die beiden ersten Bände der Jahre 1755 bis 1776 bzw. 1777–1779 umfassen den größten Teil von Mozarts Salzburger Zeit und damit die Zeit der wichtigen Reisen. Groß ist hier der Anteil von Briefen Vater Leopolds mit den anschaulichen, für uns heute äußerst wertvollen Schilderungen damaliger Musikverhältnisse. Der dritte Band enthält die Aufzeichnungen des letzten Salzburger Jahres und diejenigen der ersten Wiener Zeit; der vierte Band die Wiener Jahre bis Mozarts Tod und darüber hinaus

die Korrespondenz der Witwe Mozart und der Schwester Maria Anna. Hier erhalten wir Aufschluß über Mozarts Nachlaß und über die Verhandlungen mit den Verlegern Breitkopf und André. Ferner befinden sich in diesem Band undatierbare Brieffragmente, Gedichte und literarische Entwürfe Mozarts; ebenso das Fragenprogramm Schlichtegrolls an Maria Anna und als Antwort deren Aufzeichnungen über das Leben ihres Bruders.

Den beiden Wissenschaftlern, die mit großer Akribie sich um die Aufzeichnungen der Familie Mozart bemüht haben, Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, darf man für ihre überaus gewissenhafte, vorbildliche und hingebungsvolle Arbeit höchstes Lob spenden. Bei der Übertragung der Handschriften in einen leicht lesbaren Text waren Probleme verschiedenster Natur zu lösen. Die Orthographie der Schreiber wurde mit peinlicher Genauigkeit nachgebildet. Daß oft ein und dasselbe Wort in kurzen Abständen verschieden geschrieben vorkommt, liegt in dem Umstand, daß die Rechtschreibung auch für Gebildete damals nicht so streng war; eine Vereinheitlichung der Schreibweise erübrigte sich aus diesem Grunde. Daß die verschiedenen S-Laute und die Groß- und Kleinbuchstaben aus der Handschrift sehr oft nicht eindeutig zu ermitteln sind, weiß jeder, der mit den Manuskripten jener Zeit vertraut ist. Mozarts Geheimschrift wurde aufgelöst. Zweifellos trägt diese Maßnahme viel zu einem übersichtlich und klar gestalteten Text bei. Daß im später erscheinenden Kommentar auf diese verschlüsselten Textstellen hingewiesen wird, versteht sich von selbst. Jedoch wäre es sicherlich angebracht gewesen, wenn der Leser auch im Textband selbst, etwa durch Fußnoten, auf diese Stellen aufmerksam gemacht worden wäre, da sie Personen und Dinge betreffen, die mit einer gewissen Diskretion behandelt wurden und in einem begrenzten Zeitabschnitt vorkommen. Ähnlich verhält es sich mit der damaligen Gewohnheit, Fremdwörter in lateinischen Buchstaben zu schreiben. Sie ist leider — vermutlich aus drucktechnischen Gründen — nicht berücksichtigt worden. Doch sind dies nur zwei kleine Einwände, die bei der vorzüglich gedruckten und mit mehreren faksimilierten Beilagen bereicherten Ausgabe kaum ins Gewicht fallen.

Franz Giegling, Zürich

Mozart-Handbuch. Chronik, Werk, Bibliographie. Hrsg. von Otto Schneider und Anton Algtzy. Mit 24 Tafeln und 1 Beilage. Wien: Verlag Brüder Hollinek (1962). XV, 508 S.

Die Idee eines Mozart-Handbuches ist nicht neu. Otto Keller hatte bereits mit seinem Werk *W. A. Mozart. Bibliographie und Ikonographie* (Berlin 1927) einen handbuchartigen, leider unkritisch bearbeiteten Behelf vorgelegt. Aus neuester Zeit ist *The Mozart Handbook* von Louis Biancolli zu nennen (Cleveland und New York 1954), ganz abgesehen von Köchels Mozart-Werkverzeichnis (6. Auflage, Wiesbaden 1964), dessen Bedeutung als „Handbuch“ nicht zu übersehen ist.

Die Herausgeber des neuen Mozart-Handbuches hatten den Plan, „ein Handbuch zu schaffen, das alle wesentlichen Ergebnisse der Mozartforschung verzeichnet und nachweist und damit die Überfülle der Mozartliteratur in übersichtlicher Gliederung geordnet einer praktischen Benützung erschließt...“ (Vorwort, S. XI). Die Bibliographie bildet daher den integrierenden Teil der Publikation, deren übrige Abschnitte, *Chronik und Werk*, sehr wesentlich auf die Bibliographie Bezug nehmen. In der *Chronik* werden alle nennenswerten Ereignisse aus dem Leben des Komponisten nachgewiesen und durch entsprechende Hinweise auf Quellen und Literatur belegt. Die bibliographischen Angaben (für die Literatur wird auf die Nummern der Bibliographie verwiesen) dürften jedem Benutzer des Werkes höchst willkommen sein. Besonders vorteilhaft erweist sich in der *Chronik* die Berücksichtigung der Kompositionen, so daß jedem Werk sein entsprechender Standort in der zeitlichen Abfolge zugewiesen wird.

Eine besondere Hilfe für die Forschung bietet das *Werkverzeichnis* (S. 80–270), welches nach Gattungen angelegt ist und innerhalb der einzelnen Abteilungen neben dem Titel und der Nummer des Mozart-Verzeichnisses von Köchel (in Klammern außerdem die von Einstein eingeführten Nummern sowie diejenigen von Wyzewa-Saint Foix) einen ganz ungewöhnlichen Reichtum an Forschungsergebnissen zu den Kompositionen nachweist. So sind z. B. die wichtigsten Feststellungen der Revisionsberichte zur alten Gesamtausgabe der Werke Mozarts wesentlich ausführlicher berücksichtigt als im Köchel-Verzeichnis. Auch

die z. T. sehr ausführlichen Hinweise auf die thematischen Beziehungen der Werke untereinander geben über das gewohnte Maß hinaus präzise Auskunft. Die detailliert verzeichneten, nicht nur bibliographisch, sondern auch inhaltlich erschlossenen Publikationen einzelner Forscher zu einer Komposition Mozarts sichern dem Werkverzeichnis den Rang einer seriösen, wissenschaftlich einwandfrei belegten Dokumentation zum neuesten Stand der Mozartforschung (1962). Wer als Forscher oder Bibliothekar die Schwierigkeiten kennt, die in zahlreichen verstreut erschienenen Einzeluntersuchungen gebotenen Detail-Forschungen zu einer Komposition des Meisters zu ermitteln, wird dem Bearbeiter dieses Abschnittes (Anton Algtzy) nicht nur großes Geschick in bibliographischen Arbeiten, sondern vor allem in der objektiven Durchdringung des umfangreichen, selbst für Kenner geradezu verwirrenden Quellenmaterials bescheinigen müssen. Hervorzuheben bleibt ferner die sachliche Qualität der Darstellung, welche auch bei der Verzeichnung gegensätzlicher Ansichten stets neutral wirkt. Dem Werkverzeichnis nach Gattungen schließt sich ein *Systematisches Verzeichnis nach Besetzungen* (S. 271 ff.), ein *Verzeichnis nach gebräuchlichen Namen* (S. 287) und ein *Verzeichnis nach Gesangstexten* (S. 288 ff.) an. Wichtiger für die Benutzung des Werkverzeichnisses ist das ihm Rahmen des Generalregisters ausgearbeitete *Verzeichnis nach Köchelnummern*. Wer ein Werk sucht, von dem ihm nur die Köchelnummer bekannt ist, wird nur über das Generalregister zum Ziel seiner Wünsche gelangen, da das Werkverzeichnis nach Gattungen, also nicht chronologisch geordnet ist.

Der kurze Abschnitt *Familien- und Verwandtenkreis* (S. 301–318) bietet eine einprägsame genealogische Übersicht über die einzelnen Glieder der Familie mit Hinweisen auf die einschlägigen Quellen. Er leitet etwas unvermittelt über zum dritten Hauptteil des Buches, zur *Bibliographie*, für welche Otto Schneider verantwortlich zeichnet. Mit Recht wird dieser Abschnitt im Vorwort als das „Gerüst“ des Handbuches bezeichnet, da seine Nummern in allen übrigen Abteilungen zitiert sind. Diese Bibliographie darf ohne Übertreibung als eine für die Forschung außerordentlich wertvolle Zusammenstellung wichtiger Arbeiten über Mozart

bezeichnet werden. Berücksichtigt man den fast unübersehbaren zahlenmäßigen Umfang des Mozartschrifttums, so darf man auch diesem Bearbeiter des Handbuches für seine imponierende Arbeitsleistung Dank sagen. Kein Einsichtiger wird den Hinweis übersehen (S. XII), „daß das Mozart-Handbuch in dieser Hinsicht keineswegs mit dem Anspruch absoluter Vollständigkeit auftritt“. Die getroffene Auswahl von 3871 Titeln berücksichtigt daher in erster Linie wissenschaftlich wichtige Arbeiten und läßt mit Recht aktuelle Zeitungsartikel und unbedeutende Feuilletons unerwähnt. Den lobenswerten Eifer des Bearbeiters macht auch die Verzeichnung maschinenschriftlicher Ausfertigungen von Dissertationen erkenntlich. Daß mehrere durchaus wichtige Titel fehlen, darf an dieser Stelle erwähnt werden, ohne daß dadurch der Wert der Bibliographie im geringsten geschmälert würde. Ein besonders nützliches Register als *Bibliographie nach Sachgebieten, Personennamen und Orten* verzeichnet die einzelnen Nummern der Titel chronologisch, so daß die zuletzt genannten Nummern jeweils die neueste Literatur bezeichnen.

Einen besonderen Hinweis verdient das *Generalregister* des Handbuches, das die Personen- und Ortsnamen, aber auch alle Köchelnummern aus den Abschnitten *Chronik* und *Werkverzeichnis* berücksichtigt. Allerdings ist der Benutzer daneben auf die übrigen, oben genannten Spezialregister angewiesen, da deren Inhalt in der Regel nicht in das Generalregister eingearbeitet wurde. Auf die Akribie, mit der das Register erstellt wurde, möchte der Rezensent ausdrücklich aufmerksam machen, ebenso auf die ganz ungewöhnlich hohe Zuverlässigkeit der Verweise.

Musikpraxis und Musikforschung verfügen in Gestalt des Mozart-Handbuches nunmehr nicht nur über ein nützliches Nachschlagewerk zum Leben und Werk des Komponisten, sondern darüber hinaus über eine sehr wertvolle Dokumentation zur Geschichte der Mozart-Forschung. Die österreichische Musikforschung hat mit dieser wertvollen Publikation erneut ihre ungebrochene Leistungsfähigkeit unter Beweis gestellt. Herausgeber und Verlag darf man zu der gewaltigen Leistung uneingeschränkt beglückwünschen.

Richard Schaal, München

Dag Schjelderup-Ebbe: *Purcell's Cadences*. Oslo: Oslo University Press 1962. 66 S.

Eine Studie über Purcells Harmonik muß schon deshalb Interesse wecken, weil sich in den Schaffensjahren des Meisters die für die Bachzeit gültige Harmonik herausgebildet hat. Mehr noch als der stilgeschichtliche Standort aber ist es die bedeutende Rolle der Harmonik im Personalstil Purcells, die eine Beschäftigung mit diesem Gegenstand lohnend erscheinen läßt. Der Verfasser steigert das Interesse des Lesers dadurch, daß er mit den Autoren einschlägiger Literatur recht hart ins Gericht geht. Hamburger, auf dessen Arbeit *Subdominante und Wechsel-dominante* er methodisch fußt, wirft er die Vernachlässigung barocker Musik (besonders des Purcell'schen Oeuvres) vor, Whitaker und de Quervain „a certain broadness of scope“, dem ersteren überdies Leichtfertigkeit („somewhat amateurish outlook“) bei der Wahl des Untersuchungsmaterials; Bukofzers Stilanalyse („in one of his less convincing arguments“, S. 16) wird in knappen Sätzen widerlegt, den übrigen Vorarbeiten wird summarisch „a rather meagre treatment to harmonic questions“ bescheinigt. So erwartet der Leser Forschungsergebnisse, welche die aufgezeigten Lücken zu schließen geeignet sind, und ist zugleich gespannt, wie der Verfasser auf so engem Raum sein Vorhaben verwirklichen wird.

Bereits die erste Untersuchung läßt Bedenken aufkommen. Um einen Überblick über Purcells Akkordvorrat zu gewinnen, vergleicht der Verfasser eine Anzahl von Schlußkadenzen — als ob nicht gerade in den Binnenkadenzen die entscheidenden Wandlungen sichtbar würden! Das Ergebnis ist nicht überraschend (90% authentische Kadenzen, s. Tafel I), wohl aber die Tatsache, daß die Statistik nur 180 Kadenzen umfaßt. Der Verfasser versichert zwar, es handele sich um „a fair cross-section of the composer's production“, läßt jedoch über Herkunft und Zusammensetzung des Materials den Leser im Ungewissen. Dabei unterschätzt er offensichtlich die Schwierigkeiten, welche die Handhabung statistischer Methoden bietet. Beispielsweise gibt die Tabelle den Anteil plagaler Kadenzen in Moll mit 2,2% an. Hat aber der Leser erst einmal die Gesamtzahl untersuchter Kadenzen (180) sowie den Anteil der Dur- und Mollkadenzen (104:76) errechnet, so sagt

ihm die Angabe 2,2% noch immer nichts. Der Prozentsatz ist nämlich auf die Gesamtzahl (180) bezogen und somit abhängig von der willkürlich angesetzten Zahl der Mollkadenz (76). Der eine Denkfehler hat insofern Konsequenzen, als drei weitere Tabellen von dieser ersten abgeleitet und im Text ausgewertet werden.

Insgesamt ist je ein Abschnitt einem Akkord gewidmet: Tonika, Dominante, Leittonakkord usw., der Abschnitt über den „*supertonic chord*“ wiederum ist sechsfach unterteilt; durchschnittlich drei Beispiele illustrieren jeden Abschnitt. In der Zusammenfassung werden auf acht Seiten nochmals Äußerungen von Whittaker, de Quervain, Westrup und Bukofzer kommentiert.

Überblickt man die Darlegungen in ihrer Gesamtheit, so ist man veranlaßt, einen grundsätzlichen Irrtum des Verfassers anzunehmen. Er hält offenbar die herkömmliche Akkordlehre für unzureichend, weil sie „nur“ das Akkordgerüst erfaßt und akkordfremde Töne aussondert. Seine Bemühungen richten sich darauf, auch die durch Vorhalte, Durchgänge, Vorwegnahmen u. ä. verursachten Zufallsklänge als selbständige Akkorde zu etablieren. Folgerichtig geht er auf früheste Generalbaßversuche zurück und nimmt z. B. ein Gebilde, das in der Bezifferung als „4“ erscheinen müßte, als „*eleventh chord*“ in die Reihe autonomer Akkorde auf, die Schlußformel der antizipierten Tonika oder Tonikaterz ergibt das Funktionszeichen D_{11} oder D_{13} . Natürlich schafft dieses Verfahren eine große Zahl neuer Akkorde, die bisher vernachlässigt wurden. Andererseits fließen unvermittelt modernere Betrachtungsweisen ein, Akkorde werden als Vorahnung des Impressionismus bezeichnet, in transponierbaren Funktionschiffren wird \sharp verwendet, das schon deshalb unangemessen ist, weil es $\#$ und \flat bedeuten kann.

Leider hat sich der Verfasser Hamburgers Methode der Beweisführung durch reiches Vergleichsmaterial nicht zu eigen gemacht, sein Untersuchungsergebnis ist daher fragwürdig, es erschöpft sich in der Feststellung, Purcell habe bei großem Reichtum der harmonischen Mittel die Kadenzharmonik mit sehr freier Dissonanzbehandlung zu verbinden gewußt. Daß dies fast immer durch die Kombination harmonisch eindeutiger Melodieformeln geschieht, verbindet Purcells Satztechnik mit der seiner Zeitgenossen. Die Bemerkung „*unlike that in much of the*

music of his era“ ist in diesem Zusammenhange falsch. Nicht nur Buxtehude, auch Bruhns, Lübeck oder Pfleger dürfen die gleichen Charakteristika für sich in Anspruch nehmen.

Einige Versehen wären leicht zu korrigieren: S. 8, Fußnote 14 ist „und Leipzig“ zu tilgen, Fußnote 16 „Favre-“ zu ergänzen; S. 35, 3. Zeile muß „Ex. 22“ heißen; S. 37, Ex. 25, Takt 1 soll die 2. Note im Alt wohl *c* („*cis*“) sein; S. 40, Fußnote 50 wird R. Eitners Vorname „E“ abgekürzt, Fußnote 51 sind Name und Titel nicht korrekt; S. 51, 2. Zeile nach Ex. 40 ist offenbar „*mediant*“ gemeint; S. 56, drittletzte Zeile „a“ (vor IV^o), S. 57 bei Ex. 49 „*Song*“.

Zu danken ist dem Verfasser der Hinweis auf die Wichtigkeit und Fruchtbarkeit des gewählten Themas. Weiteren Forschungen wird seine Arbeit vielerlei schätzenswerte Anregungen geben können.

Lars Ulrich Abraham, Braunschweig

Martin Vogel: Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1962. 163 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 2).

Martin Vogel knüpft seine Arbeit an die naturwissenschaftlich-mathematische Richtung der Musiktheorie, die mit Euler und Helmholtz annimmt, daß von Physik und Akustik her musiktheoretische Probleme geklärt werden können (S. 46—47, 118). „*Mit der Berechnung der Tonverhältnisse bietet sich der Musiktheorie die Möglichkeit, wissenschaftliche Genauigkeit zu erreichen*“ (S. 97). Sie bedient sich dazu des „*Quint-Terz-Schemas*“ (S. 41), das im Sinne des harmonischen Dualismus Ober- und Untertonverwandtschaften darstellt (S. 119). Wie schon einige seiner Vorgänger will Vogel auch die Naturepente 4:7 als Oberwie als Unterseptime einführen (S. 46 ff., 98, 100) und so das Quint-Terz-Schema zu einem Quint-Terz-Sept-Schema erweitern. Aus Gründen der „*Substitution*“ eines nur indirekt verständlichen Intervalles durch ein direkt verständliches nimmt Vogel auch für die übermäßige Sext (z. B. *f—dis*), die nach dem Quint-Terz-Schema mit 125:72 zu berechnen wäre, die Naturepente an, die sich nur durch das Komma 126:125 von dem vorgenannten Verhältnis unterscheidet (S. 46). Für den „Tristan-Akkord“, d. h.

für den Akkord zu Anfang des zweiten Taktes des Tristan-Vorspiels bedeutet das: $f-h-dis-gis$ kann durch $eis+—h-dis-gis$ oder $eis+—gis—h-dis$, den „Unterseptimenakkord der Wechseldominantparallele“ von a -moll ersetzt werden (S. 93). In zwei Punkten unterscheidet sich diese Deutung von der Auffassung Mayrbergers, Kurths und Distlers:

1. Die enharmonische Umdeutung des f zu $eis+$ (natürliche Unterseptime von dis) stützt der Verfasser auf das „klangliche Empfinden“, das den „akustisch vorhandenen“ Terzenaufbau gegenüber irgendwelchen konstruierten „ideellen Grundlagen“ durchsetzt (S. 81) und damit dem Grundsatz einer „Ökonomie des Hörens“, „je einfacher das Zahlenverhältnis, desto leichter die Apperzeption“, entspricht (S. 65). Dieses klangliche Empfinden faßt, wo irgend tunlich, die Akkorde in ihrer „Klangform“ (S. 75) als selbständige Akkorde auf, „das Ohr hört“ also „den Tristan-Akkord in erster Linie vertikal, nicht horizontal“ (S. 90), das „akustische Hören“ wird dem „dynamischen Hören“ Kurths und anderer vorgezogen (S. 124–125). Hauptproblem der akustisch-kanonischen Analyse aber ist die Frage: Wie sind die vom Komponisten gesetzten Töne zu intonieren?

2. Da nun die Regeln, die das Setzen der Töne als solcher, die Faktur des Satzes betreffen, von akustisch-physikalischen Gesichtspunkten aus bis heute noch nicht begründet werden konnten, so müssen diese Regeln als „historisch gewordene Begriffe“ von außen her aufgenommen werden mit dem unbehaglichen Bewußtsein, daß die „Grenzen ihrer Anwendbarkeit“ noch nicht festgelegt sind (S. 127f.). Von den Vorhalten beispielsweise, die viele Deuter in den Anfangstakten des Tristan-Vorspiels annehmen, läßt Vogel nur ais vor h im dritten Takt als übermäßige Quarte vor der Quinte des Dominantseptakkordes $e-gis—h—d$ gelten. Kurth, Distler und Mayrberger fassen im zweiten Takt gis als Vorhalt der großen Sexte vor a , der Septime des Septakkordes der Wechseldominante mit tieferer Quinte $h-dis—f—a$ auf (für Sechter-Mayrberger ist dieser Akkord ein Zwitterakkord, der Elemente der Tonarten a -Moll und E -Dur vereinigt); Takt 2 und 3 stehen ihnen demnach im Verhältnis eines Quintschrittes von der Wechseldominante zur Dominante. Diese Deutung „rückwir-

kend vom Auflösungsakkord e^7 her“ (S. 74) würde nun offenbar weit mehr Gedächtniskraft verlangen, als Vogel dem Hörer zubilligt. Der Unterschied von Konsonanz und Dissonanz überhaupt läßt sich ihm exakt nur auf das „einfache Zahlenverhältnis“ der ersten stützen (S. 123). Die innere Beziehung und Gegenseitigkeit von Dissonanz und Konsonanz als Spannung und Lösung muß der Akustiker ignorieren, will er das Aufbrechen weiterer ungesicherter „Grenzen der Anwendbarkeit“ verhüten. Ein Zurückführen des Satzes auf einfachere ideelle Grundformen möchte er am liebsten ganz ausschließen (S. 20, 128).

Höchst bemerkenswert nun, daß das Ideelle in ganz anderer Form anerkannt wird da, wo die Klangform des Tristan-Akkordes zum Leitmotiv mit einem bestimmten „Eigencharakter“ des Klanges und einem darin wurzelnden „Symbolgehalt“ wird (S. 113f.). Das ursprünglich geschlossene Gebiet der Satzlehre zerfällt damit in eine objektive Akustik und eine subjektive Ästhetik; zwischen diesen Extremen aber behaupten sich noch einige Reste „historisch gewordener Begriffe“. Vogel versteht die zum Teil einander widersprechenden Deutungen des Tristan-Akkordes als Zeichen einer Krise der modernen Harmonielehre, die er durch „akustisches Hören“ und durch Einführung des 7. Obertones beheben will. Ist aber nicht vielmehr der ganze Zustand der Theorie, wie er sich nicht nur in Vogels Schrift widerspiegelt, ein krisenhafter? Um ihn zu beheben, müßte zuerst die Grundfrage gestellt werden: Wie verhält sich in unserer Tonvorstellung und -wahrnehmung das Ideelle als Gedächtnis und Denken zum Reellen der Tonempfindung oder kürzer: Wie werden Töne gedacht? Wer diese Frage zu beantworten versucht, wird nicht nur den Begriff der Tonika als „ideelles Zentrum“ (S. 137), sondern noch viele andere musiktireoretische Begriffe aus ihren historischen Schubfächern zu nehmen und auf die Grenzen ihrer Anwendbarkeit hin zu untersuchen haben. Dazu dürften wohl kaum die „mitteleuropäischen Konzerbesucher“ als, wie Vogel meint, „unvoreingenommene Allgemeinheit“ (S. 84), besser statistische Durchschnittlichkeit, berufen sein, sondern nur die, die selbst fähig sind, im Medium der Töne zu denken. Hier aber liegt wohl der eigentliche Grund der Krise der Harmonielehre: in der Krise des musikalischen

Denkens selbst, dem es noch nicht gelungen ist, quantitative Exaktheit mit einer erneuerten und vertieften Einsicht in das Bleibende der traditionellen Begriffe zu verbinden.

Friedrich Neumann, Salzburg

Max Adam: Akustik. Eine Einführung für Radio- und Baufachleute, Musiker und Tontechniker. Bern: Verlag Paul Haupt 1958. 87 S.

Das vorliegende Buch zeigt wie kaum ein zweites, welch vage und zwiespältige Vorstellungen über das Gebiet der Akustik herrschen. Es zeigt auch, daß Akustik wohl nicht jedermanns Sache ist. Der Verfasser, Lehrer an der Musikakademie in Basel, hat mit großem Fleiß eine Reihe von Einzel-fakten aus dem akustischen Bereich zusammengetragen, doch genügt das allein offensichtlich noch nicht, um daraus ein geschlossenes Ganzes zu machen, geschweige denn es so zu gestalten, daß dem Laien eine — wenn auch oberflächliche — Übersicht über dieses Gebiet ermöglicht wird. Das Buch besteht aus 14 Kapiteln, in denen in bunter Folge nicht zusammenhängende Dinge angesprochen werden. Vorweg sei gesagt, daß es sehr hübsch ausgestattet ist. Die Idee, eine Schallplatte mit Beispielen beizugeben, kann als vorbildlich bezeichnet werden. Leider steht der Inhalt in einem seltsamen Mißverhältnis zu dem ansprechenden Äußeren.

Lassen wir die ersten Absätze, überschrieben „Zum Geleit“ und „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis (Goethe)“, beiseite. Über deren pseudophilosophischen Inhalt breite sich besser Schweigen aus („Bau-leute und Musiker tragen innere Werte ins Sicht- und Hörbare...“ [S. 7], „Vergiß Rosthaar und Darmseite und höre Musik“ [S. 8] oder die Erkenntnis „Ursache und Wirkung, Inhalt und Gestalt, Substanz und Form, Raum und Zeit sind untrennbar. Eines ist im anderen enthalten; im letzten ist alles enthalten, bis hinauf zur ersten Ursache und der zugehenden Idee [Zweck]“). Bleiben wir bei der Akustik.

Hier ist es schlimm bestellt. Es stehen nicht beieinander: die physikalisch-akustischen Kapitel (sofern man sie hier überhaupt so bezeichnen möchte): Zur Schwingungslehre und Resonanz; an verschiedenen Stellen stehen ferner Das Hörvermögen und Das Gehör. Es stehen nicht zusammen Die

Schallwellen und ihre Ausbreitung und Raumakustik. Überspitzt ausgedrückt, es steht eigentlich nichts beieinander, was zusammen gehört, ein roter Faden läßt sich nicht finden. Neben kuriosen Definitionen im Kapitel Teiltöne, Klangfarbe, Zahlenverhältnisse — 65 halbe Druckzeilen kurz — (Die „mitschwingenden Teiltöne erfüllen den Ton mit Leben und Charakter; jetzt erst heißt er Klang und sein Charakter die Klangfarbe. Die Klangfarbe ist der Kleidung vergleichbar...“) steht ein Kapitel, das sich mit den historischen Bemühungen um die Ableitung von Tonsystemen aus Zahlenproportionen seit Pythagoras befaßt. Darauf folgen wieder physiologische Erörterungen über das Hörvermögen, dann ein raumakustisches Thema, dann wieder allgemeine Physik (Resonanz) und so fort. In den Abschnitten tummeln sich irreführende Definitionen wie z. B. die für die Nachhallzeit, die ja wohl unzweifelhaft als die Zeiteinheit festgelegt ist, in der die Schallenergie in einem Raum auf den millionsten Teil ihres Ausgangswertes absinkt, nicht aber das ist, für was Adam sie hält, nämlich das Ergebnis einer Messung, „wie lange es dauert, bis ein starker Impuls unter die Hörschwelle gesunken ist“ (S. 56). Es hat wenig Sinn, die Vielzahl solcher Ungenauigkeiten aufzuzeigen, sie sind nicht das eigentlich Schwache an dem Buch. Was traurig stimmt, ist, daß dieses Mosaik nicht verknüpfbarer oder nicht verknüpfter Einzelaussagen der Akustik einen Bändeneinstwurf erweist. Sie erscheint hier als Tummelplatz unverbindlicher Erörterungen im Niemandland zwischen Musik und empirischen Wissenschaften. Das aber hat sie eigentlich nicht verdient. Hans-Peter Reinecke, Hamburg

Wolfgang Laade: Die Struktur der Korsischen Lamento-Melodik. Strassbourg/Baden-Baden: Éditions P. H. Heitz / Verlag Heitz GmbH 1962, 126 S. (Collection d'études musicologiques/Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 43).

Die Arbeit ist durch eine übersichtliche Anlage ausgezeichnet. Die Terminologien, mit welchen Laade seine Strukturuntersuchungen vornimmt, sind so formuliert und auf das Thema bezogen, daß die Studienergebnisse klar hervortreten. Man kann also verhältnismäßig leicht den Liedlegenden, den Notenbeispielen und den damit verbundenen Analysen mit deren Auswertung an-

hand von Tabellen folgen. In der Einleitung berichtet Laade u. a. über den Stand der Forschung, über die Gattungen des korsischen Liedes und über den Stand der vorliegenden Schallplatten und Bänder: Eine Zusammenfassung und eine kritische Stellungnahme zur Fachliteratur runden in allerdings knapp gehaltenen Kapiteln das Thema ab. Obwohl naturgemäß die Analysen den Hauptteil der Strukturuntersuchung ausmachen, gewinnt man einen guten Einblick in das durch die Lamento-Melodik bestimmte korsische Volkslied.

Obwohl Laade in der Einleitung feststellt, daß jede Klangdokumentation, die er als Beispiel untersucht, eine Realisierung einer nicht wiederholbaren einmaligen Interpretation ist, zu der sich noch die Schwierigkeiten der Notation gesellen, verzichtet er im Wesentlichen auf den Text, auf das Wort, auf die Silbe. Die Spannungen zwischen der Wort- und Melodieschöpfung im Augenblick der Realisierung des Liedes durch einen Sänger (bzw. eine Sängerin) macht z. B. bei den albanischen, montenegrinischen und burgenländisch-kroatischen Klageliedern oft das Wesentliche aus: In ihr verbirgt sich die Variantenbildung; aus Diskrepanzen zwischen der Melodik, dem gemeinten Melodiegerüst und der Sprache.

Von Laade wurden allein 60 Klangdokumentationen in den Jahren 1955/56 und 1958 in Marseille und auf Korsika auf Bändern festgehalten: Sie stellen ohne Zweifel eine wertvolle Bereicherung dar und berechtigen den Verfasser zum Kapitel *Materialkritik* (S. 5).

Walther Wunsch, Graz

Kurt Reinhard: *Türkische Musik*. Berlin: Museum für Völkerkunde 1962. 94 S. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 4, Musikethnologische Abteilungen [ehemals Phonogramm-Archiv] 1.)

Mit dieser Veröffentlichung legt der Verfasser für einen Teil der heutigen Bestände des Berliner Phonogramm-Archivs einen Katalog vor. Gegenstand sind die dort vorhandenen Volksmusikaufnahmen aus der Türkei, die mit rund 1000 Nummern eines der zahlenmäßig umfangreicheren Materialien des Archivs bilden. Reinhard selbst hat in den Jahren 1955/56 in der südlichen Türkei gesammelt und — unterstützt von seiner Frau und Dieter Christensen — rund 800 Tonaufnahmen (mit zusätzlichen Text-

aufzeichnungen, die für die wissenschaftliche Auswertung unerlässlich sind) zusammengebracht; das übrige Material stammt aus den Sammlungen Béla Bartóks (1936, Südtürkei), Wolfram Eberhards (1951, Südtürkei), Dieter Christensens (1956 und 1958, Südosttürkei und Mazedonien) und vom Folklore-Archiv zu Ankara (Tonbandumschnitte aus verschiedenen Gegenden des Landes).

Reinhard gliedert den Stoff in Vokalmusik (alphabetisch geordnete Lieder, Lieder ohne Text und Titel, Epen) und Instrumentalmusik (instrumental ausgeführte Lieder, Tänze, Hirtenstücke, Instrumentalerzählungen) sowie einen kurzen Anhang Kunstmusik. Zu jeder Nummer werden außer Textanfang, Titel und Archivsignatur wenn möglich folgende Angaben gebracht: Gattung — Inhalt — Funktion, Silben-, Zeilen- und Strophenzahl, Melodietyp (makam), Herkunft und Autor, Gewährspersonen (Stammeszugehörigkeit, Alter und Geschlecht), Instrumentalbegleitung, vergleichende Anmerkungen. Eine Reihe von ergänzenden Tabellen und Verzeichnissen stellt das Material unter verschiedenen Gesichtspunkten zusammen. Interessant ist vor allem eine Übersicht über die Gattungen, die die große Zahl der Liebes- und Tanzlieder und nicht zuletzt der Totenklagen deutlich macht. Ein numerisches Register enthält außer den Seitenverweisen auch Aufnahme-Ort und -Datum für jede Aufnahme.

Dem Katalog-Teil wird (neben einleitenden Bemerkungen über Geschichte und Bestände des Berliner Phonogramm-Archivs und die darin enthaltenen türkischen Sammlungen) ein aus eigener Anschauung und Sammelerfahrung des Autors gespeister Aufsatz über *Die Volksmusik in der Südtürkei* vorausgeschickt (S. 12—28). Die später in gedrängter tabellarischer Form dargestellten Fakten werden hier unter verschiedenen Blickpunkten behandelt und durch interessante Details erhellt: Sing- und Musiziergelegenheiten, Frauen- und Männer-Repertoire, Bedeutung und Charakter des makam-Begriffs, Vortragsstil und Ornamentik, Textstruktur und musikalische Form, Wort-Ton-Verhältnis, Volkssänger und -dichter, Berufsmusikertum, Instrumente, Spieltechnik, Ensemblebildung u. ä. In diesen inhaltsreichen Ausführungen, denen vier Transkriptionen beigegeben sind (erwäh-

nenswert die vorzüglichen Textübertragungen S. 16 und 18; S. 21 muß die vorletzte Note wohl ein punktiertes Achtel sein), liegt vielleicht der Grund, warum Reinhard den nicht näher spezifizierten Buchtitel *Türkische Musik* gewählt hat, der eher an eine Monographie oder etwa an eine Edition denken läßt, während das Hauptgewicht dieses Bandes auf dem Katalog-Teil liegt. Man möchte wünschen, daß diesem in seiner Detailliertheit sehr nützlichen Überblick über die türkischen Sammlungen die Veröffentlichung des Materials selbst bald folgt.

Doris Stockmann, Berlin

Musikerhandschriften von Palestrina bis Beethoven. Eingeleitet und kommentiert von Walter Gerstenberg. Zürich: Atlantis Verlag 1960. 175 S.

Als der Atlantis-Verlag im Jahre 1936 in Zusammenarbeit mit Georg Schünemann, dem damaligen Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, den Band *Musikerhandschriften von Bach bis Schumann* herausbrachte, fand er nicht nur bei Fachleuten und Laien ungeteilte Zustimmung, sondern er gab mit dieser Veröffentlichung auch den eigentlichen Anstoß zur systematischen Beschäftigung mit den Fragen der musikalischen Autographenkunde. Mit sicherem Instinkt für das Wesentliche hatte Schünemann die Grundlinien für die Beschreibung und Deutung musikalischer Schriftbilder festgelegt und mit ungewöhnlichem Einfühlungsvermögen das Individuelle im Schriftduktus der einzelnen Meister erfaßt. Der aus einem einhundertseitigen Textteil und einem 96 Notenbeispiele umfassenden Tafelteil bestehende Band erlebte in wenigen Jahren drei Auflagen, dann stoppte der Krieg die Produktion und vernichtete die Offsetvorlagen.

Der nunmehr, nach fast einem Vierteljahrhundert, wieder aufgegriffene Verlagsplan knüpft zwar an Schünemanns Standardwerk an, läßt aber Raum für eine neue Konzeption, die sich schon im Titel („von Palestrina bis Beethoven“) ankündigt. In Walter Gerstenberg hat der Verlag für Georg Schünemann einen Nachfolger gefunden, der schon auf Grund der ausgedehnten schriftkundlichen Arbeiten seines Tübinger Instituts wie kein zweiter geeignet ist, von heutiger Sicht aus dem Band eine neue Gestalt zu geben. Zunächst erfuhr das Thema eine Erweiterung durch Rückverle-

gung des zeitlichen Ausschnittes bis zum 16. Jahrhundert, der im Fortsetzungsband die Weiterführung bis zur Gegenwart entspricht. Dadurch ergab sich für den hier vorliegenden Teil die Möglichkeit, einerseits seltene Schriftproben von Palestrina, Lasso, Praetorius, Schütz, Purcell einzubeziehen, andererseits das Bachzeitalter durch Beispiele Scarlattis, Vivaldis, Rameaus, Telemanns, Pergolesis u. a. auszubauen. Das Bemühen um Systematik und Ausgleich ist vielerorts spürbar, so besonders bei Händel, der in Schünemanns Buch mit zwei Abbildungen gegenüber dem favorisierten Beethoven (34 Abbildungen) allzusehr im Hintergrund bleibt. Dies hatte allerdings seinen Grund darin, daß Schünemann seine 96 Abbildungen ausschließlich den Beständen der Berliner Staatsbibliothek entnahm, während Gerstenbergs 159 Abbildungen nunmehr auch auf Bibliotheksbesitz von London, Paris, Wien, Dresden, Rom und anderen Städten zurückgreifen können. Die Auswahl der Beispiele nach dem Prinzip der Aussagekraft des Schriftbildes ist mustergültig gelungen. Bei den reicher berücksichtigten Meistern (Bach, Mozart, Beethoven) läßt sich an Hand der chronologischen Anordnung die Genese des individuellen Schriftduktus leicht verfolgen. Dabei treten die zweckgebundenen Typen der schriftlichen Kompositionsfixierung (Skizze, Konzeptpartitur, Gebrauchshandschrift, kalligraphische Kopie) klar zutage.

Bildwiedergabe und äußere Buchgestaltung genügen hohen Anforderungen. Die meisten Aufnahmen, insbesondere die der in Tübingen lagernden Berliner Bestände, wurden neu angefertigt. Für einige inzwischen verschollene Autographe standen glücklicherweise die erhaltenen Originalaufnahmen der Erstauflage zur Verfügung. Daß der Verlag aber einen Rückgriff auf ältere Vorlagen auch in anderen Fällen für zweckmäßig hielt, muß man vom Standpunkt ästhetischer Einheitlichkeit aus bedauern; denn die neuen Aufnahmen sind durch ihre plastische Herausarbeitung des Notenblattcharakters den flach wirkenden Ausschnittdrucken des Schünemann-Buches künstlerisch weit überlegen.

Im Textteil ist der neue Band wesentlich kürzer als der alte. Gerstenberg ersetzt Schünemanns umfängliche Beschreibung, Deutung und biographische Einordnung der Einzelbeispiele durch ein knappes Vorwort

mit grundsätzlichen Ausführungen zur Problematik der musikalischen Autographenkunde; dagegen erweitert er dessen dürftigen Quellennachweis zu einem exakten Quellenverzeichnis und aufschlußreichen Sachkommentar, die den Anforderungen des Wissenschaftlers in jeder Weise gerecht werden.

Werner Neumann, Leipzig

Early English Church Music. I. Early Tudor Masses I. Transcribed and edited by John D. Bergsagel. Published for the British Academy. London: Stainer and Bell Ltd. (1962). XV, 131 S.

In der Reihe *Early English Church Music* legt John D. Bergsagel als ersten Band eine gründlich bearbeitete Ausgabe zweier Werke aus der früheren Zeit englischer Polyphonie vor: Richard Alwoods *Missa Praise Him Praiseworthy* und Thomas Ashewells *Missa Ave Maria*. Die Einleitung bemerkt mit Recht den gegenüber dem Festland wesentlich geringeren Bestand an polyphonen Meßzyklen, eine Erscheinung, die durch die Ablösung der lateinischen Liturgie durch die englische im Jahre 1549 bedingt ist. Somit fehlt, mit Ausnahme einiger weniger Exemplare von Sheppard, Mundy, Byrd u. a., das englische Gegenstück zur festländischen Vokalmesse der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Umstellung der Liturgie hatte aber auch zur Folge, daß ein Teil des älteren Bestandes, soweit er in englischen Handschriften vorhanden war, verloren ging. Umso dankenswerter erscheint es deshalb, wenn sich die Herausgeber der vorliegenden Reihe unter anderem der erhaltenen englischen Quellen bis 1550 annehmen und die in ihnen überlieferten Meßzyklen und andere liturgische Kompositionen in wissenschaftlich einwandfreien Publikationen der Forschung zugänglich machen.

Die beiden vorliegenden Messen von Alwood und Ashewell hat der Herausgeber einer der umfanglichsten älteren Messenhandschriften auf englischem Boden, der sogenannten Forrest-Heather-Handschrift Oxford/Bodleian Library Mus. Sch.e 376 bis 381, entnommen. In sechs Stimmbüchern enthält sie insgesamt achtzehn fünf- bis sechsstimmige Messen, in ihren älteren Teilen vor allem von John Taverner, Robert Fayrfax, Hugh Aston und Thomas Ashewell, in ihren jüngeren auch von Christopher Tye und John Sheppard. Aus der

Tatsache, daß John Taverner 1526 als „*informator*“ und Chormeister an das Wolsey Cardinal College in Oxford kam, für seine Aufgabe eine solche Sammlung benötigte und die erste Messe von Taverner selbst stammt, schließt Bergsagel, daß die Handschrift zu dieser Zeit begonnen wurde. Ein auf den Stimmbüchern vorhandenes Emblem der Katharina von Aragon sowie Vergleiche der Wasserzeichen mit denen datierter Handschriften bestätigen die Annahme. 1530, als Taverner Oxford verließ, kam die Handschrift zunächst in den Besitz von William Forrest, der sie weiterführte. Die letzten Eintragungen erhielt sie endlich von John Baldwin, 1594 bis 1615 Mitglied der Chapel Royal, und 1626 wurde sie von William Heather der Universität vermacht.

Von den beiden in der Ausgabe vertretenen Meistern ist Thomas Ashewell (1508 als „*informator choristarum*“ an der Kathedrale von Lincoln bezeugt) der ältere, was auch der stilistische Befund bestätigt: Die überaus vielgestaltige, verzweigte Rhythmik und die Verwendung einer choralen Vorlage als Tenor-cantus-firmus zeigt das Fortwirken der gotischen Tradition, das der Herausgeber auch mit dem Blick auf die englische Baukunst erläutert, überscharf. Demgegenüber tendiert der jüngere Meister, über den biographische Daten fehlen, zu glatterer Rhythmik, stellenweise recht plastischer Deklamation und weicherer Klanglichkeit. Eigenartig ist sein cantus-firmus, ein Fünfnotenmotiv, das in fortlaufendem Ostinato vorwiegend im *Medius* (Altus) erklingt.

Insgesamt zeigen beide Meister das hohe Niveau der englischen Polyphonie jener Zeit. Es bleibt zu hoffen, daß weitere Ausgaben derselben Güte bei der Forschung das Interesse wecken, das die englische Musik zwischen Dunstable und den jüngeren Meistern des fortschreitenden 16. Jahrhunderts verdient. Hermann Beck, Würzburg

Hans Engel: Das Concerto grosso. Köln: Arno Volk Verlag 1962. 119 S. (Das Musikwerk. 23).

Seit Jahrzehnten gilt der Verfasser auf Grund mehrerer einschlägiger Arbeiten als vorzüglicher Kenner des Instrumentalkonzerts. Das vorliegende Heft der so praktischen und wohlgeplanten Reihe gibt einen guten Überblick, und die entwicklungsgeschichtlich so interessanten und wichtigen

Zeitabschnitte des Überganges aus dem Concerto grosso in die Sinfonia concertante wie der Renaissance der Gattung seit etwa Reger scheinen besonders gut gelungen. Die Anschaulichkeit der Darstellung ist dadurch erhöht, daß den schon stark mit Notenbeispielen durchsetzten 45 Textseiten ein Notenanhang von 62 Seiten beigegeben ist, der u. a. ein vollständiges Concerto à 6 von G. Ph. Telemann aus der Darmstädter Landesbibliothek (Ms 1033/32) bringt. Einige kritische Bemerkungen, bzw. Hinweise auf notwendige Korrekturen, können den guten Gesamteindruck nicht stören.

Engel geht von der italienischen Vokabel concertare aus, die er vom gleichlautenden lateinischen Verb ableitet, womit er sich in Gegensatz zu Giegling (G. Torelli, S. 10 ff. und Kongreßbericht Basel 1949, S. 129 ff.) setzt, der den Nachweis der Herkunft von lat. *concertus* bzw. *conserere* versucht. Der Hinweis auf Giegling fehlt in den Fußnoten ebenso wie der auf Boydens Polemik gegen Giegling *When is a Concerto not a Concerto?* (MQ 1957, S. 220 ff.). Im Gegensatz zu Engel steht auch Eggebrecht (*Studien zur musikalischen Terminologie*, S. 129), der geradezu von irrtümlicher Etymologie spricht. Die Frage wird wohl noch gründlich untersucht werden müssen, auch von der sprachgeschichtlichen Seite her.

Auf S. 8 sind die 1621 und 1629 erschienenen *Sonate concertate* von Castello mit dem Titel von 1629 und der Jahreszahl 1621 angeführt.

Wenig glücklich gerade vom terminologischen Standpunkt erscheint Engels Satz (S. 8) „Concerto grosso heißt wörtlich starkes, großes Konzert, Concertino kleines Konzert“. Die Gleichsetzung des so vieldeutigen Begriffes Concerto mit Konzert verwirrt nur; gerade an dieser Stelle heißt Concerto nicht Konzert, sondern Klangkörper. Muffat hat in seinem viersprachigen Vorwort von 1701 in der deutschen Version den Ausdruck „Chor“ gebraucht!

Den entscheidenden Schritt „in einer zur Formbildung führenden Grundsätzlichkeit und Regelmäßigkeit“ schreibt Engel Corelli zu, womit Alessandro Stradella, der im Text nie erwähnt wird, aus der Darstellung der Entwicklung eliminiert ist. Das ist um so eigenartiger, als in einer Werkübersicht S. 118 das Concerto grosso Nr. II in der Ausgabe von Bonelli, Padua 1957, auf-

geführt ist. Zwar hat im Jahre 1682, dem Todesjahre Stradellas, Muffat auch schon Corellis einschlägige Werke in Rom gehört, bei der häufigen Verwendung konzertierender Gruppen im Werk Stradellas dürfte diesem aber wahrscheinlich doch die Priorität zukommen. Die einseitige Betonung Corellis drückt sich auch im Notenanhang aus, die ersten 10 Beispiele stammen von Corelli. Gerade im Hinblick auf Stradella dürfte sich auch Engels Behauptung „Corelli hat . . . einen neuen, für das Concerto grosso so vorbildlichen Typus der Konzertfuge geschaffen“ (S. 11), kaum aufrecht erhalten lassen. Übrigens erhält Georg Muffat bei dieser Gelegenheit (und wiederum S. 25) das gerade hier überflüssige Epitheton „der Deutsche“. Seit 1954 ist jedoch bekannt, daß er 1653 in Megève (Savoyen) geboren wurde (siehe u. a. auch Federhofer, MF 1960, S. 130).

Gelegentlich wird ungenau zitiert (S. 9 aus Titel und „Vorred“ zu Muffats *Instrumental-Musik*) und verbindender Text mit zwischen die Gänsefüßchen eingeschmuggelt. Dabei wäre es sicherlich reizvoll gewesen, die originale Orthographie beizubehalten und von einer Modernisierung des Vokabulars abzusehen. Das den Zitaten folgende, offenbar aus DTÖ XI/II, S. 120 entnommene und auf 7 Systeme ausgeschriebene Beispiel ist nicht aus der *Instrumental-Musik*, sondern aus dem *Armonico tributo*, die Kontrabaßstellen des Concerto grosso in den Takten 49 und 54/55 entsprechen nicht den eindeutigen Intentionen des Komponisten.

Corellis Concerti grossi op. VI, die im Jahre 1714 und nicht 1712 erschienen sind (Pincherle, *Corelli et son temps*, S. 169 f.), waren zum Teil wohl schon vor 1709 handschriftlich verbreitet. Bereits 1689 erwähnt Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*, Bologna) Corellische Orchesterwerke so selbstverständlich als Beispiele der Gattung, daß man annehmen kann, sie seien damals schon in weiten Kreisen bekannt gewesen. Ein kleines Versehen ist auch bei der Behandlung von Torelli (S. 14) unterlaufen: das beschriebene und mit Notenbeispielen belegte Concerto aus op. VI ist nicht Nr. 1, sondern Nr. 2.

Mit der eigenartigen Stellung Albinonis hat sich der Autor dieser Zeilen kürzlich näher beschäftigt (Kongreßbericht Kassel 1962). Das von Engel erwähnte op. II ent-

hält aber keine Concerti grossi. Das unmittelbar im Anschluß besprochene und nicht näher bezeichnete „Konzert in C“ ist nicht aus op. II und scheint auch im Werkverzeichnis bei Giazotto nicht auf. Die „dreitaktigen langsamen Sätze“ und das „mehrgriffige Solo der Violen“ dürften wohl ebenfalls Irrtümer sein.

Von Lorenzo Gregori sagt Engel (S. 16) „den wir als den ersten Herausgeber eines Concerto-Druckes erwähnt haben“. Das ist ungenau, Concerto-Drucke gab es vor Giovanni Lorenzo Gregoris Concerti grossi op. II (1698) schon viele. Außerdem ist dieser Komponist im Text bis dahin nicht erwähnt.

Daß Heinrich Kaminski mit seinem *Concerto grosso*, gedruckt 1923, nach MGG 1922 entstanden, „als erster den alten Namen“ aufgegriffen hat, ist unwahrscheinlich. Ernst Krenek schrieb sein *Concerto grosso I*, op. 10 — Engel erwähnt nur das zweite — schon 1921 und hat damit vielleicht die neobarocke Welle der Zwanzigerjahre ausgelöst. Engel führt aber S. 52 noch ein *Concerto grosso* von K. v. Wolfurt (nicht Wohlfurt) mit der Jahreszahl 1921 an, das demnach auch vor jenem Kaminskis liegen muß.

In den tabellarischen Übersichten (S. 118 bis 119) ist irrtümlich A. C. Veracini angeführt, womit wohl Antonio gemeint ist. Das entsprechende Werk heißt mit dem genauen Titel *Concerto a otto stromenti* und stammt vom Neffen Francesco Maria. In den Literaturangaben hätte man vielleicht auch A. Bonaccorsis *Contributo alla storia del Concerto grosso* (RIM XXXIX, 1932) anführen sollen. Scherings Geschichte des Instrumentalkonzerts erschien erstmalig 1905 und in 2. Auflage 1927.

Im Kapitel „Das italienische *Concerto grosso* mit Bläsern“ und auch an anderen Stellen fällt auf, daß auch viele Solokonzerte in den Kreis der Betrachtung mit einbezogen sind, womit der Rahmen der Publikation gesprengt wird. Dadurch wird aber auch die klare Abgrenzung zwischen Gattung und Form getrübt. Wilhelm Fischers vor Jahrzehnten geprägter Satz, *Concerto grosso* sei keine Form, sondern eine Instrumentationsweise, muß Leitgedanke der analytischen Betrachtung sein. Diese Instrumentationsweise wurde in der Kirchen-sonate ebenso angewendet wie in Suite, Opernsinfonia und deren Mischformen. Mit

dem Entstehen der Solokonzertform kompliziert sich die Terminologie etwas, weil es nunmehr Werke in Solokonzertform, aber mit *Concerto-grosso*-Instrumentation, gibt. Das von Engel so häufig verwendete und gerade für die in Frage stehende Periode eigentlich recht nichtssagende Wort Konzert trägt keineswegs zur Klärung der Relation von Gattung und Form bei, auf die es bei einer didaktisch angelegten Veröffentlichung im Interesse der Studierenden (und der Lehrenden!) so sehr angekommen wäre.

Walter Kolneder, Gießen

Georg Benda: Kantate „*Erschallet, ihr Himmel!*“. Philipp Heinrich Erlebach: Kantate „*Der Herr hat offenbaret!*“. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Lippstadt: Kistner & Siegel & Co. 1962. (Organum. Erste Reihe: Geistliche Gesangsmusik. 32 und 33).

Die Editionen geistlicher Vokalwerke in der Sammlung Organum hat Lothar Hoffmann-Erbrecht mit je einer Komposition aus der Früh- und aus der Spätzeit der Kantatengeschichte fortgeführt. Die Vorlagen zu den beiden Werken von Ph. H. Erlebach und G. Benda gehören der Stadt- und Universitäts-Bibliothek Frankfurt/M. Beide Ausgaben verzichteten — der Tradition der Organumreihe folgend — auf einen Revisionsbericht und wollen primär praktischen Zwecken dienen, wodurch sich einige Fragen ergeben. Sie beginnen bei der Zuschreibung der Kompositionen.

Die Quelle zu Bendas Werk ist nur mit dem Nachnamen „Benda“, die zu Erlebachs Kantate mit „Aut: P. H. E.“ signiert. Der Argumentation, daß „eigentlich nur Georg Benda in Betracht“ kommt, kann man sich kaum verschließen, doch hätte man hierbei und bei der an sich zutreffenden Interpretation der Initiale P. H. E. den Versuch einer stil- oder quellenkritischen Begründung begrüßt. Das Werk Erlebachs liegt in einer vom Hrsg. nicht genannten zuverlässigen Quelle aus der ehem. Fürstenschule Grimma vor (U 87/0 59, undatierter Stimmensatz, Hs. Samuel Jacobis, jetzt in SLB Dresden). Hier ist der Autor mit „di E“ angegeben, die Hs. gehört zu einer Reihe von 17 ebenso und 7 mit Erlebachs vollem Namen signierten Mss., und in beiden Gruppen bestehen mehrfach Konkordanzen zu andernorts unter Erlebachs Namen erhaltenen bzw. inventarmäßig belegten Werken, für deren

Aufzählung hier kein Raum ist, durch die aber Erlebachs Urhebererschaft auch für das vorliegende Stück zu erhärten ist.

Die Ausgaben unterlassen auch den Nachweis von Text- oder Melodievorlagen. Im Fall des Bendaschen Werks ist das leicht begreiflich, weil die Kantatentexte dieser Zeit so gut wie ganz unerforscht sind; in der Mitte der symmetrischen Gesamtform steht ein schlichter Kantionalatz, der den c. f. „*Komm heiliger Geist*“ zu einer deutlich rationalistisch gefärbten Dichtung benutzt. Erlebachs Kantate hat die Form einer Concerto-Aria-Kantate (wie man statt des vom Hrsg. benutzten rein textlichen Terminus „*Spruchodenkantate*“ sagen darf), der Concertosatz ist über Jes. 52, 10, die Aria über eine sonst nicht belegbare Variante des Textes „*Meinen Jesum laß ich nicht*“ geschrieben. Wenn auch diese Aria nicht direkt einen c. f. benutzt, so läßt sich doch das Instrumentalritornell nach Strophe 1 und 3 als Satz über den c. f. „*Adi was soll ich Sünder machen*“ (Zahn 3573 a–b) nachweisen. Das ist interessant, weil der Fall bei Erlebach einmalig ist, sich aber in eine kleine Gruppe von Werken mit vergleichbaren Choralzitatzen bei seinen Zeitgenossen einfügt. Wichtiger für die vorliegende Kantate ist noch, daß dies c. f.-Zitat durch seinen Einfluß auf die Ariamelodik und seine Beziehung zum Ariatext formal vereinheitlichend und inhaltlich interpretierend wirkt.

Beide Editionen geben die Werke nach den Frankfurter Vorlagen allgemein sorgfältig wieder; diese bestehen für Bendas Kantate in einer genau geschriebenen und reichlich bezeichneten Partitur und für Erlebachs Werk aus einem Stimmensatz und einer danach geschriebenen Direktionsstimme (nicht „*Chorpartitur*“), in der die Systeme der Instrumentalstimmen freibleiben. Schreibfehler und Zweifelsfälle wurden vom Hrsg. in zutreffender Weise bereinigt, wenn auch stillschweigend. Darauf und auf die kleineren Differenzen zur substantiell gleichlautenden Grimmaer Quelle, die das Stück außer für den 3. Advent noch für den 12. Sonntag post Trinitatis bestimmt und eine in Frankfurt fehlende Fagottstimme bietet, kann nicht eingegangen werden. In der Wiedergabe der Bezifferung wäre eine einheitliche Markierung der Zusätze und Änderungen zu wünschen. Die von G. Feder besorgte Aussetzung ist flüssig

und abwechslungsreich. In den Rezitativen der Bendakantate schreibt die Quelle lange Haltetöne im Bc., der Hrsg. schlägt Ausführung durch kurze Stützakkorde vor und druckt beides nebeneinander in verschiedenen Notentypen, ohne die in der zweiten Fassung erforderlichen Pausen — ein Kompromiß von verwirrendem Ergebnis für das Auge des Benutzers. Im selben Sinn stören hier auch die zwischen bezifferten Baß und Aussetzung gedruckten Ziffern.

Es wäre zu überlegen, wieweit die fast überreichliche originale Dynamik in Bendas Werk und die entsprechenden Zusätze in Erlebachs Musik der Praxis wirklich dienlich sein können und wieweit der rationalistische Text, den Benda benutzte (vgl. z. B. den Choral S. 23), ohne Änderungen verwendbar ist. Die Aufteilung von Erlebachs vierstrophiger Aria in drei numerierte Sätze, wobei der Hrsg. Vers 1 und 4 als selbständige „*Nummern*“ auffaßt, Vers 2 und 3 aber zu einer „*Nummer*“ koppelt, widerspricht den Gegebenheiten. Keine Quelle des Stücks trennt durchweg alle Verse mit Doppelstrichen, die Frankfurter Particella vielmehr schreibt die Verse zusammenhängend ohne Doppelstriche hintereinander, und ein solches Verfahren empfiehlt sich auch für die praktische Edition, damit man der Aufführung nicht nahelege, die Verse auseinanderzureißen, die ja eben nicht selbständige Nummern-Arien sind, sondern Liedverse einer Strophenaria-Kette.

Vergleicht man schließlich die hier vorgelegten Werke ihrer musikalischen Qualität nach mit den früher in Organum edierten, so bleibt zu bedauern, daß nicht eine von Erlebachs großangelegten, mit Tripelfugen, Psalmtonbearbeitungen oder Choralinlagen versehenen Kantaten ausgewählt wurde. Es scheint zweifelhaft zumindest, ob gerade diese Stücke die praktische Wertschätzung der nach- bzw. vorbachschen Kantate heben könnten und ob sich nicht für die Praxis andere Werke beider Meister und ihrer Zeit bevorzugt anböten.

Diese Fragen zeigen nur, daß die von Seiffert für Organum gewählte Editionsweise nicht mehr ganz zweckmäßig ist. Das hohe Verdienst der Sammlung liegt bei der derzeitigen Editionsfrage darin, daß sie sowohl der Praxis als auch der Forschung unschätzbare Material liefert. Beiden Erfordernissen wäre also gerecht zu werden. Könnte man darum nicht einen

praktisch verwendbaren Text herstellen, wo nötig auch mit den unumgänglichen Eingriffen, ihm aber einen Kritischen Bericht begeben, wie es schon bei so vielen praktischen Ausgaben üblich ist? So ließen sich in weiteren Ausgaben die originalen Besetzungsangaben, der Wortlaut der Titel, die Fundortsignaturen oder die charakteristischen, den Sprachgebrauch der Zeit erhellenden Quellenvermerke berücksichtigen (z. B. „*Fondam*“ für den Bc. bei Benda oder „*ab initio repetatur*“ für das Concerto bei Erlebach u. a.). Vielleicht ergäbe sich auch die Möglichkeit, die von Seiffert verstümmelt edierten, aber nur hier zugänglichen Werke (Hefte 1, 12, 17 u. a.) revidiert erscheinen zu lassen.

Friedhelm Krummacher, Berlin

Johannes Benn: *Missae concertatae*. Hrsg. von Max Zulauf. Basel: Bärenreiter-Verlag 1962. 180 S. (Schweizerische Musikdenkmäler. 4).

Von den Werken des aus der Gegend von Messkirch (Baden) gebürtigen und sehr wahrscheinlich im Kloster Muri (Aargau) verstorbenen Komponisten Johannes Benn (um 1590—um 1660) lagen bis jetzt keine Neudrucke vor. Um so erfreulicher ist es, daß vor kurzem der Berner Musikhistoriker Max Zulauf im Auftrage der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft als Band 4 der Reihe der Schweizerischen Musikdenkmäler fünf Messen von Benn herausgegeben hat.

Über Leben und Wirken Benns orientiert vor allem die Basler Dissertation von Walter Vogt (*Die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert*, Schwarzenburg 1940). Nachdem Benn zunächst bei Georg Wilhelm von Helfenstein und später beim Grafen Wratislaus von Fürstenberg als Kapellmeister tätig gewesen war, wirkte er von 1638 bis 1655 als Stiftsorganist zu St. Leodegar in Luzern. Dort sind 1644 seine in der anzuzeigenden Edition enthaltenen *Missae concertatae trium vocum, adiuncto choro secundo sive Ripieni a IV . . . & una Missa ab Octo* bei David Hautt gedruckt worden, während eine *Missa non turbetur cor vestrum* und einige Motetten bereits zwischen 1623 und 1628 in den Donfridschen Sammelwerken erschienen waren. Wie F. Hirtler im AfMf II, 1937, 92 ff. nachweisen konnte, hat Benn auch Orgelstücke komponiert.

Die dem Schultheißen und dem Rat von Luzern gewidmeten *Missae concertatae* finden sich in einem vollständigen Exemplar in der ehemaligen Bürgerbibliothek (heute Zentralbibliothek) in Luzern. Wie aus dem Originaltitel hervorgeht, handelt es sich durchwegs um doppelchörige Werke, denen als instrumentale Stütze ein „*Bassus ad Organum*“ beigegeben ist. In den vier ersten Messen wird ein dreistimmiges Solistenensemble in abwechselnder Besetzung als erster Chor dem vierstimmigen Ripienochor (Chor II) gegenübergestellt. Die fünfte Messe ist für vierstimmigen ersten und vierstimmigen zweiten Chor gesetzt. In der *Missa pro defunctis* (Nr. 4) zieht Benn eine dunklere Färbung vor, indem er auf die Mitwirkung der Sopranstimmen verzichtet: zwei Tenöre und Baß bilden hier den ersten, Alt, zwei Tenöre und Baß den zweiten Chor. Die Anlage der einzelnen Messesätze beruht, wie es für den konzertierenden Stil in der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts bezeichnend ist, auf dem Alternieren des mehr oder weniger polyphon gesetzten ersten Chores mit dem meist akkordisch-homophon deklamierenden zweiten Chor, wobei sich jedoch an Schlüssen und an textlich bedeutsamen Stellen Soli und Tutti gerne vereinigen. Im Unterschied dazu fällt die achtstimmige Messe (Nr. 5) durch das Konzertieren zweier gleichwertiger, koordinierter Chöre auf. Dem klaren Aufbau entsprechen eine schlichte, kantable, Koloraturen nur sparsam verwendende Melodik und eine einfache, gelegentlich kirchentonartige Züge verratende Harmonik. Um so mehr gewinnen einige an Schütz erinnernde chromatische Stellen an Bedeutung, wie etwa „*passus et sepultus est*“ in der *Missa über das Geistliche Meyenlied* (Nr. 1) oder das ausdrucksvolle „*Dies irae*“ der Totenmesse. Die feierliche, liturgische Haltung ist durchwegs gewahrt. Da und dort fallen allerdings Verstöße gegen den Wortakzent auf (vgl. etwa S. 7, 45 und 106).

Benns Messen haben durch Zulauf eine sehr sorgfältige und korrekte Übertragung erfahren, und die Ausgabe entspricht allen Erfordernissen der modernen wissenschaftlichen Editionspraxis. Hervorgehoben sei namentlich auch die stilgerechte Realisierung des Continuo parts. Der mit Vorwort, Kritischem Bericht und zwei Faksimiles versehene Band präsentiert sich äußerlich ganz vorzüglich.

„Die Musik Benns verdient einen Neudruck. Hinter der Einfachheit des harmonischen Satzes, aber auch hinter der Schlichtheit der melodischen Deklamation liegt eine eigentümliche Schönheit verborgen, die ... noch heute zu ergreifen vermag.“ Diesen Äußerungen Zulaufs im Vorwort kann nur lebhaft beipflichtet werden.

Hans Peter Schanzlin, Basel

Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke. Serie III, Band 1: Motetten und Antiphonen für Sopran mit Instrumentalbegleitung, hrsg. von Hellmuth Federhofer und Renate Federhofer-Königs, Continuobearbeitung von Karl Trotzmüller. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter und Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (1961), X und 193 S.

J. J. Fux ist einer der vielzitierten und hochgepriesenen Altmeister, die selten ediert und kaum gespielt werden. Die Grazer Fux-Gesellschaft will nun erfreulicherweise sein Werk in einer GA zugänglich machen in der Hoffnung, daß auch die praktischen Musiker (und nicht zuletzt die Schallplattenerzeuger, die Fux bisher so gut wie ignoriert haben) sich der Wiederbelebung dieser Musik widmen werden.

Der schön ausgestattete und hervorragend gedruckte 1. Band der dritten Serie enthält 12 Motetten und Antiphonen für Sopran mit Instrumentalbegleitung und (Nr. 1—3) abschließenden Chorsätzen. Die ersten elf Werke sind von L. v. Köchels Fux-Biographie her bekannt (Nr. 162, 167, 173, 176, 185—187, 205—208), das abschließende „Laetare“ (E 80) gehört zu den neuentdeckten Kompositionen. Der Notentext (S. 1—186) ist mit einer allgemeinen und einer speziellen Vorrede (S. VI—X), vier Seiten Abbildungen und einem eingehenden Revisionsbericht (S. 187—193) versehen.

H. Federhofers Vorrede ist in ihrem speziellen Teil polemisch gegen den betreffenden Abschnitt der Wiener Dissertation (1951) des Rezensenten zugespitzt, nicht zuletzt, weil unsere Anschauungen über den musikalischen Wert der Fuxschen Solomotetten sehr verschieden sind. Die Mängel der Fuxschen melodischen Erfindungsgabe, die auch anderen — wenn auch in bezug auf andere Werke — aufgefallen sind (vgl. K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil*, S. 294 bis 295), lassen sich allerdings durch zwei

Beispiele nicht so einfach widerlegen. (Ergänzung der unvollständigen Angabe in Anmerkung 1 der Vorrede: die Diss. des Rezensenten zählt V + 322 S., der Abschnitt über die Solomotetten von Fux ist auf den S. 98—135 zu finden. Die neutscheidische Schreibweise des Namens Planický im gedruckten Auszug [Acta Musicologica] bedarf des von Federhofer hinzugefügten [!] nicht.)

Einer allgemeinen Besprechung der Fuxschen Solomotetten folgt eine Erwähnung der Quellen (mit einem kleinen Schönheitsfehler, der im Revisionsbericht wiederholt wird: Kroměříž ist nicht Krumau/Böhmen, sondern Kremsier/Mähren) und eine umfangreiche Anmerkung (18) zur Auführungspraxis. Die vier Abbildungen sind von geringem Interesse, da sie nur in der Österreichischen Nationalbibliothek reich vertretene Kopistenhandschriften zeigen.

Der gründlich korrigierte Notentext enthält keine Druckfehler, die dem Rezensenten aufgefallen wären. Auch zeigte ein Vergleich mit den Vorlagen die größte Akribie in der Übertragung. Die Generalbaßbearbeitung, der die überwiegend floskelhafte Fuxsche Baßführung kaum größere Probleme geboten hat, ist korrekt und ohne auffallende Freiheiten. Einige Details hätten vermieden werden können, so z. B. die Terzverdoppungen im Sextakkord und einige ungeschön klingende Fortschreitungen (vgl. S. 9, T. 2; S. 10, T. 6 und mehrmals in diesem Satz; S. 20, T. 53; S. 41, T. 9), die überflüssigen Tenorschlüssel (S. 40, T. 7; S. 42, T. 12), die „romantischen“ Septimen (z. B. S. 45, T. 71; S. 46, T. 20; S. 48, T. 47; S. 49, T. 63) und einige leere Stellen mit Oktavparallelen-Charakter (S. 88, T. 48 ff.).

Die erstmals veröffentlichten Werke, in denen sich „die stärkste Annäherung an den Stil der älteren neapolitanischen Schule“ vollzog (Vorwort, S. VII), sind von unterschiedlicher Qualität. Am wertvollsten erscheinen uns die schlichten Solomotetten mit überwiegend ungeradtaktigen Sätzen, vor allem das naive „*Pia mater fons amoris*“ (K. 176, S. 65 ff.). In vielen der übrigen Werke, deren Vorbild (vgl. „*Alma Redemptoris*“, K. 186!) uns schwer in den gleichartigen Kompositionen Marc' Antonio Zianis zu finden ist, tritt die schematische melodische Invention stark in den Vordergrund. Interessante harmonische Fortschreitungen — ein Erbe der venezianischen Schule, nicht

zuletzt Zianis — vermögen diese Schwäche ebensowenig zu überbrücken, wie die kurzatmigen Imitationen.

Obwohl seltener als in den Solomotetten für Baß, sind auch hier einzelne Sätze mit trockenen Koloraturen durchflochten, die oft gegen die gute Sitte der dreimaligen Sequenzwiederholungen verstoßen. Das „*Alma Redemptoris*“ K. 185 und 187, das „*Ave Regina*“ K. 206—208 und das „*Lactare*“ E. 80 enthalten viele solcher virtuoser Koloratursequenzen, die, wie bei den meisten Komponisten der Zeit, von Violin- und Bläserfigurationen abgeleitet sind. Betrachtet man die Fuxschen Werke von dieser Seite, dann zeigt sich bald, daß ihnen weder die interessante, expressive Formulierung der Bachschen Koloraturen, noch die virtuose Kantabilität der guten italienischen Meister der Zeit eigen ist. Die Herausgeber sahen auch ganz richtig, daß (nur) „*einzelne Stücke bestens geeignet sind*“ in Hausmusikkreisen „*Verbreitung zu finden*“ (Vorwort, S. IX). Die oben genannte Werkgruppe zählt weder zu diesen Stücken, noch dürfte sie genügend musikalische Substanz enthalten, um den Gesangvirtuosen zu interessieren. Der Dank, den die Herausgeber für die Erschließung und Bewahrung der Fuxschen Musik verdienen, steht jedoch außer Zweifel.

Camillo Schoenbaum, Dragor

Joseph Haydn: Kleines Konzert für Klavier/Cembalo mit Begleitung von zwei Violinen, Viola, Baß und zwei Hörnern (ad lib.) (F-dur). Herausgegeben von Franzpeter Goebels und Vladimír Šrámek. Partitur. Heidelberg: Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag (1962), 27 S.

Das Thema des 1. Satzes lautet:



Im Vorwort (August 1961) von Goebels heißt es: „*Auf die Echtheitsfrage kann hier nicht eingegangen werden, da die Nachforschungen noch im Gange sind. Hoboken (Themat. Verzeichnis) erwähnt das Stück nicht. Dem Stil nach kann es sich nur um eine frühe Gelegenheitsarbeit des Meisters oder aus der Umgebung desselben handeln.*“ Die einzige den Herausgebern bekannte Quelle ist eine Abschrift aus dem ehem. Elisabethinerinnenstift in Prag, jetzt im Na-

tionalmuseum daselbst (L-A-86). Die Autorbezeichnung lautet: „*del Sigre Hayden*“. Auf dem Titel heißt das Soloinstrument „*Organo*“, auf der Stimme selbst „*Clavecín*“.

Rezensent hat 1961, nachdem er die Prager Kopie kennengelernt hatte, an Hand der ausgezeichneten thematischen Karteien im Mährischen Landesmuseum in Brünn festgestellt, daß das Konzert in der Sammlung Kremser, die für die österreichische und böhmische Klaviermusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders reichhaltig ist, in zwei Abschriften unter dem Namen Leopoldo Hoffmann vorkommt: die eine (II F 66 Nr. 3) weist die Besetzung Cembalo / 2 Violinen / Baß auf, die andere (II F 57) zusätzlich eine Viola. Daraufhin hat Herr Vratislav Bělský in Brünn, der dem Rezensenten freundlicherweise auch einen Mikrofilm der Prager Quelle für das Joseph Haydn-Institut Köln zur Verfügung stellte, die Kremser Abschriften eingesehen und festgestellt: „*Das eine Exemplar [offenbar II F 57] ist schon ursprünglich mit dem Namen Hoffmann bezeichnet, das andere, das mit zwei anderen Konzerten von Hoffmann zusammengebunden ist, scheint wohl später so bezeichnet worden*“ zu sein. 1962 fand Rezensent bei Untersuchung der oberösterreichischen Quellen für die Haydn-Gesamtausgabe eine Abschrift desselben Konzerts im Musikarchiv des Prämonstratenser Chorherrenstifts Schlägl, wieder unter dem Namen Leopoldo Hoffmann, datiert 1775, in der Besetzung wie Kremser II F 66, wohl zufällig ohne den Finalsatz, aber mit teils besseren Lesarten als die Prager Kopie, mit Generalbaßziffern und einer kleinen Kadenz zum 1. Satz. Und schließlich steht das Konzert auch noch im „*Supplemento V. dei catalogi delle sinfonie, partite . . . e concerti . . . che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. 1770*“, p. 30. Dort wird unser Thema unter „*V. Concerti di Leop. Hoffmann*“ als „*IV. a Cemb. conc. 2 Viol. V. e B.*“ angeführt.

Nach alledem scheint es sich um ein Konzert des mit Haydn ungefähr gleichaltrigen Wiener Komponisten Leopold Hofmann zu handeln. Die Minimalbesetzung besteht aus Cembalo, 2 Violinen und Streichbaß, aber vielleicht gehört auch die Viola schon ursprünglich dazu. Die 2 Hörner dürften erst später hinzugefügt worden sein. Die Zuschreibung an Haydn in einer Abschrift der

letzten Fassung ist auf Grund der Quellenlage nicht glaubwürdig. Auch die musikalische Beschaffenheit läßt nicht unbedingt auf Haydn schließen, obgleich die Komposition recht hübsch und der Stil dem des frühen Haydn verwandt ist. Als Vergleichsobjekt verdient das Werk Interesse und scheint zu bestätigen, daß Hoffmann, Ordoñez, Vanhal, Steffan und Albrechtsberger in ihrem frühen, wenig bekannten Instrumentalschaffen noch ungefähr auf einer Linie mit Haydn liegen, um bald immer mehr hinter ihm zurückzubleiben.

Die Revision läßt zu wünschen übrig. Seite 8 Takt 37 rechte Hand: 2.—5. Note lies 32stel- statt 16tel-Noten; S. 9 T. 46 V. II: 1. Note lies f^2 (so Schlägl und die musikalische Logik) statt e^2 (Schreibfehler in Prag); S. 13 T. 74 Baß: Statt 1. Note lies Viertelpause; S. 15 T. 4 V. I/II: 8.—9. Note lies 16tel- statt 8tel-Noten; S. 17 T. 13 r. H.: vorletzte Hauptnote lies g^1 statt f^1 ; S. 21 T. 4 und Parallelstellen: 1. Akkord der r. H. falsch ausgesetzt (vgl. Viola); S. 23 T. 47 Baß: 2. Note lies g^1 statt e^1 ; S. 25 T. 85—90: Hörner falsch, lies Pausen. Es fehlen auch wesentliche Versetzungszeichen, z. B. auf S. 13 T. 77 vor c^2 , S. 17 T. 13 vor f^1 , S. 18 T. 16 vor c^3 , S. 20 T. 29 vor b^1 . Dafür wimmelt es von überflüssigen Akzidenzien, die der heutigen Regel nicht entsprechen. Der Notentrich ist vorzüglich. Georg Feder, Köln

Mitteilungen

Die Jahrestagung 1964 der Gesellschaft für Musikforschung, zu der sich 124 Mitglieder aus der Bundesrepublik und 105 Mitglieder aus der DDR angemeldet hatten, fand vom 23. bis 25. Oktober 1964 in Halle statt. In seiner Sitzung vom 23. Oktober erteilte der Beirat dem Vorstand für den Geschäftsbericht 1963 sowie für den nachgetragenen Geschäftsbericht 1962 der Zweiggeschäftsstelle Leipzig Entlastung. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 25. Oktober standen die Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters, die Arbeit an Zeitschrift und Publikationen, die Arbeit der Fachgruppen und Arbeitskreise sowie die Jahresversammlung 1965 und der Kongreß 1966 zur Diskussion. Entsprechend

den Beschlüssen der Mitgliederversammlung 1963 wurden die seinerzeit neu gegründeten Arbeitsgruppen als Fachgruppen von der Mitgliederversammlung anerkannt. Es handelt sich um folgende Bereiche: Fachgruppe Musikinstrumentenkunde (Leitung Berner); Fachgruppe Volkslied-Edition (Wiora); Fachgruppe Musikalische Volks- und Völkerkunde (Leitung noch offen); Fachgruppe Musikerziehung (Hella Brock); Fachgruppe Musiksoziologie und Rezeptionsforschung (Leitung noch offen); Fachgruppe musikwissenschaftliche Ausbildung der Schulmusiker (Kolneder); Fachgruppe „Das Verhältnis der Neuzeit zu älteren Musikaufzeichnungen“ (Georgiades). Für den Kongreß der Gesellschaft in Weimar 1966 wurde eine vorbereitende Kommission gegründet, die ihre Arbeit bereits aufgenommen hat. (Dahlhaus, Kluge, E. H. Meyer, Wiora). Eine Einladung, die Jahresversammlung der Gesellschaft 1965 in Coburg abzuhalten, wurde mit Beifall von der Versammlung aufgenommen; als Termin der Jahresversammlung sind der 22.—25. Oktober 1965 vorgesehen.

Das wissenschaftliche Rahmenprogramm bildete ein Vortrag von Herrn Professor Dr. Georg Knepler, Berlin, „Zur Konzeption einer Musikgeschichte unserer Zeit“, der eine lebhaft diskutierte Diskussion über grundsätzliche methodologische und wissenschaftstheoretische Fragen auslöste. Die Vielzahl der angeschnittenen Probleme und die gerade im Grundsätzlichen sehr deutlichen Verständigungsschwierigkeiten machten eine Fortsetzung dieser Diskussion am nächsten Vormittag notwendig.

Besonders reichhaltig war in diesem Jahr das künstlerische Rahmenprogramm der Jahrestagung. Es umfaßte ein Kammerkonzert von Lehrkräften und Studenten des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Halle mit Werken zeitgenössischer Komponisten, eine Aufführung von Händels „Tolomeo“ im Theater der Stadt Halle und eine besonders reizvolle Aufführung von Goethes „Was wir bringen“ und Goethe-Reichardts „Jery und Bäteli“ im historischen Theater Bad Lauchstädt. Außerdem konnte neben den reichen Beständen des Händel-Hauses eine Ausstellung von Handschriften und Frühdrucken besichtigt werden, die die Universitäts- und Landesbibliothek Halle aus Anlaß der Jahrestagung veranstaltet hatte. Finscher

Am 15. Oktober 1964 verstarb in Zürich im Alter von 76 Jahren Professor Dr. A.-E. Cherbuliez.

Am 4. September 1964 verstarb in Kiel im Alter von 71 Jahren Professor Edgar Rabsch.

Am 11. Oktober 1964 feierte Prälat Professor Dr. Adam Gottron, Mainz, seinen 75. Geburtstag.

Am 22. Oktober 1964 feierte Professor Dr. Paul Mies, Köln, seinen 75. Geburtstag.

Am 20. Dezember 1964 feierte Professor Dr. Hans Engel, Marburg, seinen 70. Geburtstag. Eine Festschrift für den Jubilar ist im Buchhandel erschienen.

Am 5. Dezember 1964 feierte Professor Dr. Wilhelm Ehm ann, Herford, seinen 60. Geburtstag.

Am 26. Dezember 1964 feierte Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, seinen 60. Geburtstag.

Am 16. November 1964 feierte Professor Dr. Albert Weilek, Mainz, seinen 60. Geburtstag. Eine Festschrift für den Jubilar ist als Sonderheft des „Archivs für die gesamte Psychologie“ erschienen.

Dozent Dr. Martin Ruhnke, Berlin, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Erlangen zum Wintersemester 1964/1965 angenommen.

Professor Dr. Walter Wiora, Kiel, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität des Saarlandes zum 1. Oktober 1964 angenommen.

Dozent Dr. Gerhard Croll, Münster, wurde zum apl. Professor an der Universität Münster ernannt.

Bei dem anlässlich des 250. Geburtstags von Chr. W. Gluck in dessen Oberpfälzer Heimat am 5. Juli 1964 veranstalteten Festakt hielt Professor Dr. Thr. G. Georgiades, München, die Festrede.

Im Rahmen des von der Stadt München veranstalteten Richard-Strauss-Festjahres 1964 hielt Professor Dr. Helmuth Osthoff, Frankfurt, als Gast der Universität München am 22. Juni 1964 einen Festvortrag „Richard Strauss und die Oper“.

Dr. Dietrich Kilian, Göttingen, hielt auf Einladung der Universität Aarhus und der Dänischen Gesellschaft für Musikforschung vom 27. bis 30. Oktober 1964 in Aarhus und Kopenhagen Vorträge über „Das gegenwärtige Buxtehude-Bild“ und „Die frühen Orgelwerke Bachs“.

Am 6. und 7. September 1964 veranstaltete die Fondazione Cini in Venedig einen Convegno di studi sull'opera di G. Rossini, bei dem als deutscher Teilnehmer Dr. Friedrich Lippmann (Rom) über die italienische Librettistik des 19. Jahrhunderts referierte. Gleichzeitig zeigte die Fondazione Cini eine Rossini-Ausstellung, die Dr. Agostino Ziino (Rom) aufgebaut hatte.

Erklärung

Herr Dr. Warren Kirkendale, Los Angeles, hat in einem Schreiben an den Schriftleiter dieser Zeitschrift, in Briefen an verschiedene Kollegen, zuletzt im „Mozart-Jahrbuch“ 1962/1963, Salzburg 1964, S. 140, Fußnote 4 folgenden Plagiatsvorwurf gegen mich erhoben:

„Zur Verwandtschaft mehrerer Abschnitte meines Artikels ‚More Slow Introductions by Mozart to Fugues of J. S. Bach‘ (*Journal of the American Musicological Society* 17, März 1964, S. 43–65) mit Andreas Holschneiders ‚Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen‘ (*Die Musikforschung* 17, 1964, S. 51–56) darf ich bemerken, daß Herr Holschneider seine Arbeit verfaßte, als er das Manuskript der Erstfassung meines Artikels gelesen hatte (Juni 1962). Das Manuskript, Teil meiner Dissertation (Wien 1961) war damals schon vom ‚Journal‘ zur Veröffentlichung angenommen.“

Diese Notiz zwingt mich zu folgender Erwiderung:

Mit Mozarts Arrangements Bachscher Fugen beschäftigte ich mich (im Zusammenhang mit Mozarts Bearbeitungen Händelscher Werke) seit dem Jahre 1957. Die Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe bat

mich daher im Juni 1962 um ein Gutachten über den Aufsatz von Herrn Kirkendale, den dieser dort zur Prüfung eingereicht hatte. In meiner ausführlichen Antwort, welche ich auch Herrn Kirkendale mitgeteilt habe, wende ich mich gegen die These von der Echtheit der neuen (recte: bereits von Ernst Fritz Schmid in der ‚Zeitschrift für Musik‘ 1950, S. 299, Fußnote 9 beschriebenen) langsamen Einleitungen. Auf Grund meiner Kritik und der von mir im Kongreßbericht Kassel 1962, S. 177 f. veröffentlichten Angaben über die spezielle Bachische Vorlage der Mozartschen Bearbeitungen hat Herr Kirkendale seinen Aufsatz zurückgezogen und gründlich umgearbeitet. Die erste Fassung ist im Manuskript seiner Dissertation nachzulesen.

Andreas Holschneider

Vom 10. bis 16. September 1966 wird in Bydgoszcz (Bromberg) und Toruń (Thorn) ein musikwissenschaftlicher Kongreß „Musica Antiqua Europae Orientalis“ stattfinden, der unter der wissenschaftlichen Leitung von Professor Dr. Zofia Lissa, Warschau, steht. Der Kongreß soll zum ersten Male eine Zusammenfassung der Forschungsarbeiten zur Musikgeschichte Ost- und Ostmittel-Europas bringen, die in den letzten Jahrzehnten durchgeführt worden sind und durch die die Musikkulturen der slawischen Länder in ihrem Eigenwert wie in ihrer Bedeutung für die gesamte abendländische Musikgeschichte zum ersten Mal umfassend sichtbar geworden sind. Etwa zwanzig größere Referate sind vorgesehen, in denen der Stand und die jüngsten Ergebnisse der Erforschung der Musikgeschichte der slawischen Nationen bis einschließlich

zum 18. Jahrhundert dargelegt werden sollen. Musikwissenschaftler aus Bulgarien, Jugoslawien, Polen, Rumänien, der Tschechoslowakei, der Sowjetunion und Ungarn haben sich für diese Referate zur Verfügung gestellt; die Texte der Vorträge werden den Zuhörern in Übersetzungen (französisch, deutsch oder englisch) zugänglich gemacht.

Gleichzeitig mit dem Kongreß sollen sechzehn Konzerte verschiedener Ensembles und Solisten aus Bulgarien, Jugoslawien, Polen, Rumänien, der Tschechoslowakei, der Sowjetunion und Ungarn Anschauungsmaterial zu den Themen der wissenschaftlichen Beiträge liefern. Schließlich ist darauf hinzuweisen, daß Anfang September eine Tagung der AIBM in Warschau stattfinden wird, und daß sich unmittelbar an den Kongreß „Musica Antiqua Europae Orientalis“ der „Warschauer Herbst“ anschließen wird. Genaue Informationen vermittelt die Filharmonia Pomorska LM J. Paderewskiego, Bydgoszcz, Lidelta 16 sowie das Institut für Musikwissenschaft an der Universität Warszawa, Warszawa, Pałac Kultury i Nauki.

Berichtigung: Auf S. 325 des Jahrgangs XVII, 1964 der Musikforschung muß es im Titel der Besprechung des Buches von A. Ciechanowiecki „Ogiński“ (nicht „Orgiński“) heißen.

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1964, werden wie stets, auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 2.50 Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

**Mit Wirkung vom 1. April 1965 lautet die Adresse der Schriftleitung:
66 Saarbrücken 15, Universität, Musikwissenschaftliches Institut.**