

MAX SCHNEIDER NEUNZIG JAHRE

Am 20. Juli 1965 feierte der Senior der deutschen Musikwissenschaft, Professor Dr. Max Schneider, in Halle seinen 90. Geburtstag. Was der Name des Jubilars für unser Fach bedeutet, braucht nach so vielen Jahren eines in der Stille glanzvollen Forscherlebens kaum gesagt zu werden. Max Schneider ist ein lebendiges Monument einer großen Zeit der deutschen Musikwissenschaft. Er hat die Traditionen seiner Generation in unsere Gegenwart, die er durch seine Gegenwart prägt, weitergereicht und Generationen von Schülern und Bewunderern das Beispiel wissenschaftlicher und menschlicher Größe gegeben. Er hat das strenge Ethos kompromißloser Wissenschaft, abhold dem Lärm und Betrieb des Tages, nicht nur gelehrt, sondern gelebt, und er ist für die deutsche Musikwissenschaft zum mahnenden Gewissen geworden. Die Gesellschaft für Musikforschung rechnet es sich zur Ehre an, ihre verehrungsvollen Glückwünsche darbringen zu dürfen, und sie hofft, daß sie ihm noch zu recht vielen Geburtstagen Glück wird wünschen können.

DER PRÄSIDENT DER
GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Karl Gustav Fellerer

Das Lehr- und Instrumentalduo um 1500 in Italien

VON DIETRICH KÄMPER, KÖLN

Alfred Einstein hat in seinem Aufsatz über Vincenzo Galileis *Contrapunti a due voci* (1584)¹ einen Überblick über das „*instructive Duo*“, das Lehrduo des 16. Jahrhunderts gegeben und als früheste ihm bekannte Sammlung dieser Art Agostino Licinos *Duo Cromatici* (1545/46) behandelt. Bibliographisch-quellenkundliche Arbeiten der letzten Jahrzehnte ermöglichen es, die Entwicklung dieser „*Musica a due voci*“, nicht zuletzt unter Heranziehung einiger italienischer und deutscher Handschriften, bis vor 1500 zurückzuverfolgen. Dabei wird sich die von Einstein betonte pädagogische Zielsetzung des italienischen Duos² auch für das frühe Cinquecento als gültig erweisen — entgegen Hans Albrecht, der hierin eine „*deutsche Besonderheit*“³ sehen wollte. Neue Gesichtspunkte werden sich in der Frage ergeben, ob das Duo vorzugsweise zu vokalem oder instrumentalem Gebrauch bestimmt war. Albrecht hatte gemeint, „*daß der Zwiesengesang im 16. Jahrhundert im allgemeinen . . . eine primär vokale Gattung war*“⁴. Dagegen hatte Einstein bereits geschrieben: „*The duo of the sixteenth century is one of the most striking examples of the ambiguity of a musical species wavering between vocal and instrumental use . . . The subheading 'da cantare e sonare' is not, as in the case of many other works of the time, a mere convention here, but an essential indication*“⁵. Die italienische Duo-Entwicklung des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts (die Einstein noch weitgehend unbekannt sein mußte) zwingt uns, noch einen Schritt über Einstein hinauszugehen: Die *Musica a due voci* um 1500 war zu vorwiegend instrumentaler Ausführung bestimmt — ja, sie bildete einen entscheidenden Ansatzpunkt für die Emanzipation der Instrumentalmusik und die Ausbildung einer instrumentalen Idiomatik. Das italienische Duo um 1500 erweist sich somit als ein (vorwiegend) instrumentales Duo mit starken lehrhaft-theoretischen Zügen.

Die Anfänge des Lehr- und Instrumentalduos in Italien sind in Handschriften der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu suchen. Manfred F. Bukofzer⁶ macht auf drei textlose Duos aufmerksam, die als Anhang zum ersten Buch der *Musica disciplina* des Ugolino de Orvieto in einer Oxforder Handschrift⁷ mitgeteilt sind. Obwohl die Titel der ersten beiden Duos („*O fonte de bellezze*“, „*Biancho ligiadro*“) vermutlich Canzonen-Textincipits darstellen, sind die Stücke in der überlieferten Fassung als Lehr- und Instrumentalduos zu verstehen — um so mehr, als sie im Anhang einer musikalischen Lehrschrift aufgezeichnet sind. Die Handschrift Bologna, Bibl. G. B. Martini Q 16 (1487) enthält ein anonym überliefertes, text-

¹ ML 18, 1937, S. 360 ff.

² Der Begriff „Duo“ wird im folgenden als Gattungsbezeichnung streng zweistimmiger Stücke verstanden, im Sinne der Definition in Tinctoris' *Terminorum Musicae Diffinitorium*: „*Duo est cantus duarum tantum partium relatione ad invicem compositus*“.

³ Art. *Bicinium* in MGG.

⁴ Vgl. Anm. 3.

⁵ A. Einstein, a. a. O., S. 363.

⁶ *Three Unknown Italian Chansons of the Fifteenth Century*, *Collectanea Historiae Musicae* II, Florenz 1956, S. 107 ff.

⁷ Bodleian Library, Can. Misc. 42, No. 19 518, fol. 185v.

loses Duo mit dem Titel *La bassa castiglya*, das in der Handschrift Perugia, Bibl. Comunale G 20 unter dem Titel *Falla con misuras* wiederkehrt⁸ — hier M(agister?) Gulielmus zugeschrieben, der nach Gombosi⁹ identisch mit dem Tanzmeister Guglielmo Ebreo ist. Der in breiten Notenwerten (= Breves) verlaufende Tenor, von lebhafter Superiusbewegung kontrapunktiert, stellt eine Bassadanza-Melodie dar, die unter dem Titel *La Spagna* oder *El Re di Spagna* erstmals in Cornazanos *Libro dell'Arte del Danzare*¹⁰ auftritt und in der Entwicklung der *Musica a due voci* der folgenden Jahrzehnte eine wichtige Rolle spielt¹¹. Die am Schluß der Handschrift Q 16 aufgezeichneten *regule de cantu figurato* (fol. 149v) legen den Gedanken nahe, auch *La bassa castiglya* (alias *Falla con misuras*) als ein Lehrduo zu betrachten, das dem Musikschüler als Unterrichtsbeispiel für Probleme der Proportionslehre dienen sollte. Zugleich war das Duo sicher auch als Übungsstück für Instrumentalisten gedacht, zumal sich auch unter den übrigen, fast ausnahmslos untextierten Stücken der Handschrift Q 16 neben Chansonbearbeitungen zahlreiche Original-Instrumentalfantasien finden¹². Auch die rasche Bewegung und der auffallend weite melodische Ambitus des Superius deuten auf instrumentale Bestimmung hin. Die Frage nach der ursprünglichen Herkunft der Komposition führt uns in das Gebiet italienischer Tanzmusik um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Gombosi¹³ betont den Saltarello-Charakter des Duos, und Bukofzer¹⁴ glaubt, hier ein Musterbeispiel der so spärlich überlieferten, weil improvisierten Tanzmusik des 15. Jahrhunderts gefunden zu haben: „... it can safely be assumed that it represents the type of improvised dance music that we have been hoping to find for years and that the sources record so rarely, precisely because it was improvised“.

Zwei weitere anonym überlieferte zweistimmige Bearbeitungen des Bassadanza-Tenors *La Spagna* sind in der Handschrift *Regule figuratus Cantus* (Venedig 1509)¹⁵ enthalten. Hier tritt der didaktische Charakter der Duos noch deutlicher zutage, da zahlreiche Proportionszeichen in den Notentext gesetzt sind. Die Handschrift enthält noch eine Reihe weiterer Duobeispiele zur Proportionslehre, darunter ein „*Ave Maris Stella*“ von J. Stochem, das nach A. Seay¹⁶ ein „*post-graduate exercise*“ für die Schüler darstellt, die bereits die Grundlagen der Proportionslehre erarbeitet haben und sich komplizierteren Aufgaben zuwenden wollen. Es sei erwähnt, daß

⁸ Bologna Bibl. G. B. Martini Q 16, fol. 73v.; Perugia Bibl. Comunale G 20, fol. 95v. — Neuausgabe in M. F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, S. 199.

⁹ *Compositiōne di Meser Vincenzo Capriola* (ca. 1517), ed. by O. Gombosi, Neuilly-sur-Seine 1955, Einl. S. XI.

¹⁰ Neuausg.: C. Mazzi, *Il „Libro dell'arte del danzare“ di Antonio Cornazano*, La Bibliofilia XVII, 1916, S. 1 ff.

¹¹ Zweist. Bearbeitungen dieses Tenors enthält D. Ortiz, *Tratado de glosas*, Recercada 1—6 (Neuausg. v. M. Schneider, Kassel 2/1936, S. 56 ff.), ferner P. Vinci, *Primo libro della musica a due voci*, Venedig 1560, fol. 26. — Eine vierst. Bearbeitung dieses Tenors von J. Ghiselin findet sich in Petruccis *Motetti A*, fol. 31v (auch Florenz Bibl. Naz. Centr. Panc. 27, fol. 91v), zwei weitere vierst. Bearbeitungen in Bologna Bibl. G. B. Martini Q 18, fol. 48v, schließlich eine fünfst. Bearbeitung von Josquin im *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg 1537 (vgl. H. Osthoff, *Besetzung und Klangstruktur in den Werken von Josquin des Prez*, AfMw 9, 1952, S. 192 f.).

¹² Z. B. fol. 26v (*La Taurina*), fol. 92v (*La Martinella*) usw.

¹³ *Compositiōne di Meser V. Capriola*, a. a. O. Einl. S. XI; vgl. auch H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, S. 197.

¹⁴ *Studies* . . . , a. a. O., S. 200.

¹⁵ Perugia Bibl. Comunale M 36 (jetzt Ms. 1013), fol. 100v; Neuausg. in *Compositiōne di Meser V. Capriola*, a. a. O., Einl. S. XLI—XLIII. Für wichtige Hinweise zur Hs. Perugia 1013 sei Herrn Dr. L. Finscher an dieser Stelle gedankt.

¹⁶ An „*Ave Maris Stella*“ by Johannes Stochem, *Revue belge* XI, 1957, S. 93 ff.

auch Pietro Aron in seinem *Thoscanello de la musica* (1523) ein mit Proportionszeichen versehenes Duo¹⁷ als Beispiel verwendet, ähnlich wie schon früher Tinctoris in seinem *Proportionale Musices*¹⁸. Die Duos um 1500 dienen ferner als Lehrbeispiele für den Tonsatzunterricht. So findet sich in der Handschrift Florenz Bibl. Naz. Centr. Panc. 27 ein schlichtes, Note gegen Note gesetztes Duo¹⁹, das eine Kontrapunktstudie „in motu contrario“ darstellt. Der Zentralton, gewissermaßen die Spiegelungsachse der beiden Stimmen, wird dabei von Zeile zu Zeile jeweils um eine Sekunde (zunächst aufwärts, dann abwärts) verschoben. Die Spiegelung der Stimmen ist nicht streng durchgeführt, vielmehr beschränkt sie sich jeweils auf den Zeilenbeginn, um dann in einer freien Kadenz auszulaufen. Die Absicht, Rüstzeug für das Tonsatzstudium zu vermitteln, dürfte vor allem auch in Agostino Licinos *Duo Cromatici* (1545/46) eine wesentliche Rolle spielen. Beide Bücher der Licino-Duos, nach Kirchentönen geordnet, können als Sammlung von Musterbeispielen strenger Kanonkomposition aufgefaßt werden.

Berücksichtigt man die Anweisungen, die Diego Ortiz für die Wiedergabe seiner *La Spagna-Recercadas* (im Zusammenspiel von Gambe und Cembalo) gibt²⁰, so muß man auch für die frühen *La Spagna*-Duos, sofern sie nicht rein musiktheoretisches Anschauungsmaterial darstellen, eine akkordische „Ausfüllung“ des Tenors, also eine Frühform „begleiteter Monodie“, annehmen. Aufführungsberichte und Bildzeugnisse bestätigen diese Annahme. So berichtet Cosimo Bartoli in seinen *Ragionamenti*²¹, daß der Violenspieler Siciliano besonderen Beifall fand, wenn er „in compagnia di uno instrumento da tasti“ spielte. Bilddokumente um 1500 zeigen unter allen Besetzungsmöglichkeiten für Instrumentalduo am häufigsten die Kombination eines Melodieinstruments mit einem Akkordinstrument, etwa in der Verbindung Fiedel—Psalterium, Lira da braccio—Laute, Großgeige—Laute usw.²². Das Prinzip der „begleiteten Monodie“ war demnach schon um 1500 weithin verbreitet.

Neben den Bearbeitungen des *La Spagna*-Tenors begegnen wir um 1500 einigen Duos mit dem Titel „*Le serviteur*“. Es handelt sich hierbei um Bearbeitungen einer Chanson, die auch in drei- und vierstimmigen Sätzen der Zeit mehrfach vorliegt²³. Das älteste bekannte *Le serviteur*-Duo entstammt der Handschrift Bologna Bibl. G. B. Martini Q 16 und wurde später auch in Petruccis *Canti C* aufgenommen²⁴, wo Hanart als Komponist genannt wird. Eine weitere zweistimmige *Le serviteur*-Bearbeitung ist in Petruccis *Canti C* unter dem Namen Tadinghens überliefert²⁵. Während die *La Spagna*-Duos als reine Lehrbeispiele, ja oft als bloßes Anschauungsmaterial zur Musiktheorie betrachtet werden mußten, haben wir in den *Le serviteur*-Bearbeitungen ein Stück nach Italien eingewanderter, an norditalienischen Fürsten-

¹⁷ Libro secondo, Cap. XXXIII (*Del superparticolare genere*).

¹⁸ Daraus einige Faksimile-Beisp. in W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Lpz. 1962, S. 164.

¹⁹ fol. 211v.

²⁰ *Tratado de glosas*, Neuausg. v. M. Schneider, a. a. O., S. 56 ff.

²¹ *Ragionamenti accademici* . . . , Venedig 1567; vgl. *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, Tomo I, Mailand 1931, Einl. S. LV.

²² Vgl. *Geschichte der Musik in Bildern*, hrsg. v. G. Kinsky, Lpz. 1929, S. 66 Abb. 3, S. 69 Abb. 2, S. 111 Abb. 1.

²³ Älteste Quelle: Cod. Trient 90, fol. 358v; Neuausg. in DTÖ VII, S. 238. Verzeichnis weiterer Konkordanz in DTÖ VII, S. 65.

²⁴ Q 16, fol. 98v; *Canti C*, fol. 166v.

²⁵ *Canti C*, fol. 165v; Neuausg. in A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Lpz. 1931, Nr. 68.

höfen in Blüte stehender flämisch-burgundischer Gesellschaftsmusik vor uns. Wenn in diesen Duos überhaupt noch pädagogische Absichten eine Rolle spielen, so ist wohl weniger an Beispielmaterial zur Musiktheorie als an Übungsmaterial zum Studium des Instrumentalspiels zu denken.

Studien zur Aufführungspraxis um 1500 haben die unumschränkte Geltung der ad libitum-Besetzung betont, doch können vielleicht aus der Satzstruktur und den Schlüsselkombinationen der *Le serviteur*-Duos genauere Besetzungsvorschriften abgeleitet werden. Die Satzstruktur — Cantus firmus in breiten, langezogenen Notenwerten in der Oberstimme, lebhaft bewegter Kontrapunkt in der Unterstimme — schließt die Mitwirkung einer Singstimme von vornherein aus. Sowohl der Superius in seiner überdehnten Breite als auch der Tenor mit seinen weiten Sprüngen und „kurzatmigen“ Sequenzbildungen stellen absolut unsangliche Partien dar:



Hinzu kommt das Fehlen jeglicher Textierung. Es steht außer jedem Zweifel, daß wir es hier mit reinen Instrumentalduos zu tun haben. Die Kombination von Mezzosopran- und Tenorschlüssel, die uns in allen *Le serviteur*-Duos begegnet, legt den Gedanken an eine Diskant-/Tenorviolabesetzung nahe. Tatsächlich ist in zeitgenössischen Notizen zur *Musica a due voci* immer wieder vom Violonensemble die Rede. Wenn Silvestro Ganassi in seiner *Regola Rubertina*²⁶ schreibt, daß es „schon seit 50 Jahren“ Musik für Violonensemble gebe, dann mag er dabei auch an die Duos des ausgehenden 15. Jahrhunderts gedacht haben. Tinctoris²⁷ berichtet folgendes Erlebnis: „*Neque preterire in animum venit quod exiguo tempore lapsu duos fratres Orbos natione Flamingos viros quidem non minus litteris eruditos quam in cantibus expertos, quorum uni Carolus alteri Johannes nomina sunt, Brugis audiverim, illum supremam partem et hunc tenorem plurium cantilenarum tam perite tamque venuste huiusmodi viola consonantes ut in ulla nunquam melodia me profecto magis oblectaverim.*“ Daß es sich hierbei in der Tat um zwei Brüder handelte, hat Schering²⁸ durchaus richtig verstanden und ist von Gombosi²⁹ zu Unrecht bestritten worden. Es sei erwähnt, daß einer der beiden Brüder, Giovanni Orbo, auch am Hofe Ercoles I. d’Este in Ferrara nachweisbar ist³⁰. Dagegen greift

²⁶ Venedig 1542, Cap. XI.

²⁷ *De inventione et usu musicae*, hrsg. v. K. Weinmann, Regensburg/Rom 1917, S. 45.

²⁸ *Aufführungspraxis alter Musik*, Lpz. 1931, S. 34 f.

²⁹ *Violonduette im 15. Jahrhundert*, Aml IX, 1937, S. 57 f.

³⁰ Vgl. H. Leichtentritt, *Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?*, SIMG 7, 1905/06, S. 359.

Gombosi zu Recht Scherings Versuch an, aus dem Tinctoris-Zitat die These abzuleiten, daß sich oft „zwei Instrumente in den dreistimmigen Satz geteilt haben“³¹. Gombosi³² schreibt: „*Tabulaturgriffmäßiges Spiel im Violenduo oder -trio scheint mir . . . sowohl dem Instrument als auch der musikalischen Denkweise der Zeit und der Natur der stimmigen ‚res factae‘ zu widerstreben*“. Ein weiteres Zeugnis für die Violenbesetzung im Duo des frühen Cinquecento ist ein Brief Giovanni Spataros an Pietro Aron³³, der auf Willaerts berühmtes „*Quid non ebrietas*“ Bezug nimmt. Hierin heißt es: „*. . . et diceva che li cantori de sua beatitudine non lo poterno mai cantare: ma che fu sonato con li violoni*.“ Agostino Licino, der sein *Secondo libro di duo cromatici* (Venedig 1546) auch als Instrumentalschule betrachtet wissen will, spricht in der Widmung ausdrücklich von „*gli stromenti da arco, come sono viole, violoni & altri stromenti simili*“. Im übrigen zeigen die Bilddokumente um 1500 eine bunte Vielfalt weiterer Besetzungsmöglichkeiten für das Instrumentalduo der Zeit. Am häufigsten ist die oben erwähnte Kombination von Melodie- und Akkordinstrument bezeugt. Nicht selten begegnet auch die Kombination zweier Akkordinstrumente wie Harfe-Laute, Harfe-Portativ, Portativ-Laute usw.³⁴. Ein Kupferstich von Benedetto Montagna zeigt die Verbindung von Viola da braccio und Sackpfeife³⁵.

Großen Anteil an der Entwicklung des Lehr- und Instrumentalduos in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten zweistimmige Sätze, die Vertonungen des Ordinarium missae, des Magnificat sowie mehrteiligen Motetten entnommen wurden. Es darf angenommen werden, daß solche Bicinien grobenteils von Anfang an für eine instrumentale Aufführung bestimmt waren, wie es dem Brauch der Zeit entsprach. Schering³⁶ schreibt zur Aufführungspraxis der Messe um 1500: „*Es sind vor allem die Kyries, dann die Sanctus, die Osanna und Agnus gewesen, die rein instrumentalem Vortrag am meisten unterlagen*“. Es ist kein Zufall, daß gerade diese von Schering genannten Abschnitte der Messe vorzugsweise als Bicinien, d. h. als zweistimmige Einschübe innerhalb drei-, vier- und fünfstimmiger Messen komponiert wurden. Solche Bicinien — ob sie nun ursprünglich instrumental konzipiert waren oder nicht — wurden im frühen 16. Jahrhundert mehrfach gesammelt und zu Lehr- und Studienzwecken zusammengestellt. Nur kurz erwähnt werden soll die Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 260, die ein weltlich-geistlich gemischtes Repertoire aus überwiegend deutschsprachigem Raum vereinigt. Von größter Bedeutung in unserem Zusammenhang ist die Bicinien-Handschrift Wien, Österreichische Nationalbibliothek 18 832, die erstmals in der Entwicklung der *Musica a due voci* in zwei Stimmbüchern aufgezeichnet ist und insgesamt 89 Stücke umfaßt. Wie aus den von Leopold Nowak³⁷ identifizierten 29 Stücken

³¹ *Aufführungspraxis*, a. a. O. S. 34 f.

³² *Violenduetto*, a. a. O. S. 58. Gegen die hier vorgetragene Argumentation ist jedoch der Einwand zu erheben, daß mehrstimmiges Spiel auf der Viola in zeitgenössischen Berichten mehrfach bezeugt wird, so etwa in den Besetzungsvorschriften für Corteccias „*O begli anni dell'oro*“ (1539): „*con un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano*“ (vgl. E. Vogel, *Bibliothek* . . . Bd. II, S. 382).

³³ Brief vom 23. 5. 1524, mitgeteilt in J. S. Levitan, *Adrian Willaert's Famous Duo ‚Quidnam Ebrietas‘*, *TVer* XV, 1939, S. 175.

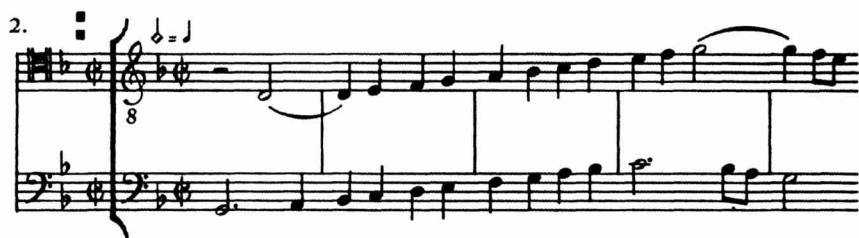
³⁴ Vgl. *Geschichte der Musik in Bildern*, a. a. O. S. 62 Abb. 4, S. 66 Abb. 4, S. 111 Abb. 4.

³⁵ *Ebenda* S. 97 Abb. 2.

³⁶ *Aufführungspraxis*, a. a. O. S. 39.

³⁷ *Eine Bicinien-Handschrift der Wiener Nationalbibliothek*, *ZfMw* 14, 1931/32, S. 99 ff.

geschlossen werden kann, wurde die Sammlung, möglicherweise im Auftrag des älteren Raimund Fugger (1489–1535), größtenteils aus Messen- und Motettendrucken Petruccis zusammengestellt. Agricola, Josquin, Pierre de la Rue, Obrecht, Fevin, Isaac, Brumel und einige anonyme Meister sind vertreten. Die Bicinien sind ausnahmslos untextiert, nur drei Stücke haben eine Überschrift. Die instrumentale Bestimmung der Handschrift steht somit außer Zweifel. Nowak³⁸ glaubt, daß die Sammlung als eine „*Vorschule des instrumentalen Zusammenspiels*“ gedacht war. Tatsächlich deuten die Schlüsselkombinationen auf die Absicht hin, jeweils ein hohes Instrument mit einem mittleren, ein mittleres mit einem tiefen zu koppeln (27mal Mezzosopran-/Tenorschlüssel, 34mal Tenor-/Baßschlüssel). Seltener verbinden sich zwei gleiche Instrumente (6mal Mezzosopran-, 8mal Tenor- und 3mal Baßschlüssel in beiden Stimmen).



Unter den noch nicht identifizierten Stücken der Handschrift 18 832 finden sich einige Duos, die ihrer Satzstruktur nach vermutlich nicht aus der geistlichen Vokalmusik entlehnt sind, sondern Original-Instrumentalkompositionen darstellen. Als Beispiel diene das Duo fol. 42r, das gleich in seinen Anfangstakten in beiden Stimmen den Raum einer Undecime durchschreitet (vgl. Beispiel 2). In Takt 8 setzt eine kanonische Episode ein, deren $\frac{5}{4}$ -Kopfmotiv in Takt 12 ff. kanonisch sequenziert wird und dabei die ϕ -Mensur freischwebend „überspielt“ (vgl. Beispiel 3). Ähnlich



verhält es sich in Takt 32 ff., wo die Oberstimme von einem sequenzierten $\frac{5}{8}$ -Motiv der Unterstimme kontrapunktiert wird und sich auf diese Weise polymetrische Bildungen ergeben (vgl. Beispiel 4). Den vier Schlußtaktten geht ein aus der Sequenzie-

³⁸ Ebenda S. 102.

4.

ung eines einzigen Motivs gebildeter neuntaktiger Abschnitt voraus, dem die Funktion der Schlußvorbereitung zufällt (vgl. Beispiel 5). Ausgedehnte Sequenzketten dieser Art, imitatorisch oder sogar streng kanonisch auf zwei (oder mehrere)

5.

Stimmen verteilt, sind ein Charakteristikum der Frühentwicklung instrumentaler Ensemblesmusik³⁹. Die noch lange geübte Praxis, Vokal-Bicinen für den instrumentalen Gebrauch zu arrangieren, darf also nicht darüber hinwegtäuschen, daß es vermutlich schon im frühen 16. Jahrhundert ein beachtliches Original-Repertoire von Instrumentalduos gab.

Eine weitere Sammlung textloser, aus geistlicher Vokalmusik zusammengetragener Bicinen druckte Antonio Gardane unter dem Titel *Il primo libro a due voci de diversi autori* (Venedig 1543)⁴⁰. Auch hier handelt es sich um zweistimmige Abschnitte des Ordinarium missae und des Magnificat wie *Domine deus* (3), *Crucifixus* (9), *Et resurrexit* (3), *Sanctus* (1), *Pleni* (11), *Benedictus* (6), *Agnus* (15), *Quia fecit* (2), *Et misericordia* (3), *Fecit potentiam* (4), *Esurientes* (2), *Sicut locutus est* (4), *Propter David* (1). Außerdem wurden zwei Nadalin-Duos ohne Titel sowie eine anonyme Bearbeitung der Claudin-Chanson „*Dont vient cela*“⁴¹ aufgenommen. Die Mehrzahl der Komponisten gehört der Zeit der Attaignant- und frühen Gardane-drucke an (Maitre Jan, Parabosco, Gardane, Jachet von Mantua, Gombert, Claudin, de Manchicourt, Richafort, Le Heurteur, Moulu), nur wenige der Petrucci-Generation (Josquin, Pierre de la Rue, Brumel, Mouton). Eine dritte, zwischen diesen Generationen stehende Komponistengruppe der Gardane-Sammlung wirkte etwa

³⁹ Diese Technik finden wir besonders ausgeprägt in den Stücken *La Taurina* (Bologna Q 16), *Turis* (Florenz Panc. 27), ebenso in Josquins *La bernardina*, Isaacs „*Helas*“ sowie *La stangetta* (alle drei im *Odhecaton*).

⁴⁰ Vgl. C. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952, S. 20; hier ist allerdings nur die Neuaufl. 1553 des Gardanedrucks verzeichnet.

⁴¹ Die Chanson begegnet erstmals in Attaignants *37 Chansons musicales*, Paris 1531. Vgl. RISM I, 1531².

1510–1530, besonders zur Zeit Leos X., in der päpstlichen Kapelle (Carpentras, Penet, du Billon, Costanzo Festa, Divitis)⁴².

Eine erläuternde Vorrede fehlt dem Gardanedruck ebenso wie der Wiener Handschrift 18 832, da jedem Musiker und Musikschüler der Zeit der Verwendungszweck einer solchen Sammlung ohnehin bekannt war. Die Musikforschung muß sich daher, um ein Verständnis zu gewinnen, an Berichte anderer Zeitgenossen halten. Große Bedeutung kommt der Widmung zu, die Agostino Licino seinem drei Jahre später erschienenen *Secondo libro di duo cromatici* (Venedig 1546) voranstellte und deren Ausführungen allgemeine Gültigkeit für die *Musica a due voci* des frühen Cinquecento haben. Schon die ausdrückliche Widmung der Licino-Duos an die Söhne des Benedetto Guarna und deren Spielgefährten verdeutlicht die pädagogische Grundabsicht. Im folgenden wird dann näher ausgeführt, daß die Duos als „*alphabeto di musica*“ zu verstehen seien, d. h. als Übungsstücke zum Erlernen der Tonsatz-Anfangsgründe und des Vom-Blatt-Singens (Solfeggien), aber auch als „*aiuto ad imparare a sonare gli stromenti da arco*“, d. h. als Etüden zum Studium des Streich-instrumentenspiels. Wesensmerkmal der *Musica a due voci* des frühen 16. Jahrhunderts ist also die pädagogische Zielsetzung oder, wie Pietro Vinci⁴³ es ausdrückt, die Ausrichtung „*ad utilità di coloro, che desiderano imparare Musica*“. Dabei wird in erster Linie an das Erlernen des Instrumentalspiels gedacht.

An dieser Stelle soll auf einige Bicinien-Sammlungen hingewiesen werden, die zu vorwiegend vokaler Aufführung bestimmt sind und als reine Kunst- und Gesellschaftsmusik pädagogische Absichten in den Hintergrund treten lassen. Aus dem großen Kreis der um 1540 in Frankreich, Deutschland und Italien erschienenen Bicinien-Drucke sind zunächst Antonio Gardanes *Canzoni francese a due voci* (Venedig 1539) zu nennen. Die hier veröffentlichten Stücke waren großenteils schon in Jacques Modernes *Parangon des Chansons*, Buch IV (Lyon 1538) erschienen und finden sich teilweise noch in Georg Rhaus *Bicinia* (Wittenberg 1545). Die Widmung dieser Chansons enthält nicht die entfernteste Andeutung einer pädagogischen Zielsetzung, obwohl ihr Gebrauch in Schule und Unterricht damit natürlich nicht ausgeschlossen ist (sofern die Chansontexte einen solchen Gebrauch erlaubten). Claudio Sartori⁴⁴ ordnete den Gardanedruck irrtümlicherweise der Instrumentalmusik zu, da ihm die durchgehende Textierung der Chansons unbekannt war. Wie nahe aber auch bei Vokal-Bicinien der Gedanke an eine instrumentale Aufführung lag, zeigen Girolamo Scottos *Madrigali a due voci* (Venedig 1541, 1559 und 1562). Hier folgen im dritten Buch (Venedig 1562)⁴⁵ auf neun Madrigale und sechs Motetten am Schluß sechs textlose Bicinien, die als Instrumentalduos aufzufassen sind. Auch in Vincenzo Doricos *Canzoni Frottole & Capitoli* (Rom 1531) findet sich als einziges untextiertes Stück ein Duo mit dem Titel „*Ye le lerray puis quil me bat he dieu helas*“⁴⁶. Beide Stimmen sind im Sopranschlüssel notiert, also wohl für zwei gleiche

⁴² Bei J. du Billon und A. Divitis ist eine Tätigkeit in der päpstlichen Kapelle nicht mit Sicherheit nachzuweisen.

⁴³ *Il primo libro della musica a due voci* . . . , Venedig 1560, G. Scotto, Widmung.

⁴⁴ Bibliografia, a. a. O. S. 5 f.: „*Le composizioni hanno solo le note senza testo letterario.*“

⁴⁵ Wie aus dem Titel („*nuovamente ristampati*“) hervorgeht, ist die Erstausgabe vor 1562 erschienen. Das einzige Exemplar des 3. Buches der Scotto-Madrigale, die Neuaufl. 1562, gehört zu den Kriegsverlusten der Berliner Staatsbibliothek.

⁴⁶ RISM I, 15314, fol. 31v.



Instrumente gedacht, wie es auch dem imitatorisch eng verflochtenen Stimmenverlauf am besten entspricht (vgl. Beispiel 6). Einstein⁴⁷ hat die Zweistimmigkeit der Komposition als Rätselkanon-Notierung aufgefaßt und durch Hinzufügung von zwei weiteren Kanonstimmen zur Vierstimmigkeit erweitern wollen. Im Widerspruch hierzu steht die Tatsache, daß „Je le lerray“ ausdrücklich als „Duo“ bezeichnet wird und kein Hinweis auf die Möglichkeit einer Kanonauflösung, wie er in Rätselkanons um 1500 üblich war, gegeben ist.

Abschließend sollen zwei Werke der *Musica a due voci* um 1520 behandelt werden, die besonders charakteristische Merkmale des italienischen Lehr- und Instrumentalduos aufweisen: Willaerts „*Quid non ebrietas*“ (um 1520) und die *Musica di Eustachio Romano* (1521). Das Duo „*Quid non ebrietas*“ ist in Artusis *Imperfectioni* (1600)^{47a} unter dem Namen Willaerts überliefert. Das textlose, mit einem Septimen-Intervall endende Stück hat schon bei den Zeitgenossen Aufsehen erregt und der Musikforschung zu immer neuen Überlegungen Anlaß gegeben. Riemanns Lösungsvorschlag⁴⁸ lautete folgendermaßen: „Die Septime verwandelt sich... in die Oktave dadurch, daß die Oberstimme das Bereich der herrschenden Tonart nicht verläßt, die Unterstimme dagegen durch eine Reihe eingezeichneter *b* allmählich so weit von der ursprünglichen Stimmung abgedrängt wird, daß das abschließende *e* der Notierung in Wirklichkeit ein *bb e* geworden ist.“ Zweifellos ist Willaerts Duo als ein besonders geistreiches Exempel der Lehrduo-Gattung anzusehen, das den Musiker und Musiktheoretiker der Zeit mittels eines musikalischen Rätsels in Fragen des Tonsystems, besonders der Oktavteilung, belehren wollte. Kroyer⁴⁹ betrachtete das Duo als „das erste Dokument eines praktischen Lösungsversuches der durch die *musica ficta* angerichteten Verwirrung“.

Die erstaunliche Tatsache, daß eine so aufsehenerregende Komposition wie das Duo „*Quid non ebrietas*“ nur in einer einzigen Quelle überliefert ist, hat Zweifel an der Autorschaft Willaerts hervorgerufen. Ein Brief Spataros an Aron vom 23. 5. 1524⁵⁰ dürfte jedoch alle Bedenken ausgeräumt und zugleich die Frage nach der Entstehungszeit des Duos geklärt haben: „... *me fu dicto che da Messer*

⁴⁷ *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, S. 143.

^{47a} *Imperfectioni* lib. I, pag. 21. Neuausg. in H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* II, 1. 2. Aufl. Lpz. 1920, S. 381 f.; Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts*, Lpz. 1902, S. 30 f. — Die Überschrift ist der Horaz-Epistel I, 5, 16 entnommen, wo es genau heißt: „*Quid non ebrietas dissignat?*“

⁴⁸ *Handbuch der Musikgeschichte*, a. a. O. S. 380.

⁴⁹ *Die Anfänge der Chromatik*, a. a. O. S. 33 f.

⁵⁰ Mitgeteilt in J. S. Levitan, a. a. O. S. 175.

Adriano musico celeberrimo el quale sta con lo illustr.^{mo} Duca de Ferrara haveva mandato uno Duo a la beatitudine de papa Leone: el quale Duo finiva in septima: et diceva che li cantori de sua beatitudine non lo poterno mai cantare: ma che fu sonato con li violoni ma non troppo bene: per tanto io, el quale sempre desidero de imparare, per mezanità de uno mio amico bolognese el quale habita in Ferrara, ho ottenuto gratia da M.^r Adriano in Modo, che sua Ex.^{ta} s'è dignato di sua propria mano mandarmi tale Duo, el quale è stato cantato, sonato et diligentemente examinato da li nostri Musici bolognesi, et laudato per opera subtilissima et docta." Willaerts „*Quid non ebrietas*“ ist demnach um 1520 entstanden, also eine seiner frühesten Kompositionen⁵¹. Zugleich ist durch Spataros Brief ein weiteres Zeugnis für die bevorzugt instrumentale Aufführung der Duos im frühen Cinquecento beigebracht: Willaerts Duo wurde bald nach seiner Entstehung von Musikern der päpstlichen Kapelle auf Violonen gespielt, später (durch Vermittlung Spataros) auch von Bologneser Instrumentalisten.

Zu neuen Ergebnissen hat eine Studie Edward E. Lowinskys über das Willaert-Duo⁵² geführt, deren Kernpunkte hier nur gestreift werden sollen. Der Verfasser weist überzeugend nach, daß vor allem der beherrschende Gegensatz zwischen „Aristoxenikern“ und „Pythagoreern“ in der Musiktheorie um 1500 in „*Quid non ebrietas*“ seinen Niederschlag gefunden hat⁵³. Willaerts Komposition muß somit als Parteinahme für die aristoxenisch-empirische Musikauffassung angesehen werden, als ein Versuch, den „*Beweis für die Gültigkeit der gleichtemperierten Stimmung*“ zu erbringen⁵⁴. Das von Lowinsky herangezogene Altus-Stimmbuch des *Primo libro de la fortuna*⁵⁵ bestätigt die schon im Briefwechsel Spataro-Aron auftauchende Vermutung, daß es sich bei „*Quid non ebrietas*“ ursprünglich um eine vierstimmige Komposition handelte. Erst später wurden der vierstimmigen Fassung die beiden Hauptstimmen des Modulationsvorgangs, Cantus und Tenor, entnommen und separatim als Lehrduo verwendet.

Während Willaerts „*Quid non ebrietas*“ die Merkmale theoretisch-didaktischer Duokomposition besonders rein ausprägt, will die *Musica di Eustachio Romano* (Rom 1521)⁵⁶ zunächst nichts weiter sein als intim-häusliche Kammermusik ohne ausgesprochen pädagogische Zielsetzung. Das Duo des frühen Cinquecento streift hier erstmals seinen betont theoretisch-pädagogischen Charakter ab und entwickelt sich zum reinen Instrumentalduo. Daß allerdings auch in dieser Sammlung möglicherweise eine pädagogische Nebenabsicht verfolgt wird, läßt die Widmung vermuten, wo vom Musikstudium des Adressaten, offenbar eines Juristen, die Rede ist: „... *ad dicendi vim egregiamque Ju.(ris) v.(triusque) scientiam musices quoque non vulgare studium addidisti*“. Es darf also angenommen werden, daß auch diese Duos als Übungsmaterial für einen Anfänger in der Musiktheorie oder im Instrumentalspiel Verwendung finden konnten. Im übrigen wird das Augenmerk darauf

⁵¹ Die frühesten bekannten Kompositionen Willaerts, drei Motetten, sind in der Hs. Bologna Bibl. G. B. Martini Q 19 verzeichnet, die vom 10. 6. 1518 datiert ist.

⁵² *Adrian Willaerts Chromatic „Duo“ Re-Examined*, Tijdschrift voor Muziekwetenschap XVIII, 1956, S. 1 ff.

⁵³ Lowinsky, a. a. O. S. 11 f.

⁵⁴ Lowinsky, a. a. O. S. 20 f.; vgl. auch L. Finscher, *Zu den Schriften Edward E. Lowinskys*, Mf 15, 1962, S. 71.

⁵⁵ Lowinsky, a. a. O. S. 28.

⁵⁶ Eine Beschreibung dieses Druckes in C. Sartori, *Bibliografia* . . . , a. a. O. S. 2 f.

gerichtet, daß der Adressat der Duos — ein beliebtes, aus den Proömien antiker Dichter entnommenes Motiv — nach anstrengender geistiger Arbeit Erholung und Entspannung aus der Musik schöpfen soll: „... *ut gravioribus studiis quandoque fatigatus ad haec leviora recurras animumque in eis quo vehementior ad ipsa tua redeat succisivis temporibus relaxes.*“ Es überrascht, daß Eustachio Romano seine Duos als „*primitiae*“ (Erstlingsversuche) bezeichnet, da doch einige seiner Kompositionen schon in vorangegangenen Jahren erschienen waren⁵⁷. Vielleicht darf daraus geschlossen werden, daß die Entstehungszeit der Duos mehrere Jahre vor dem Erscheinungsdatum anzusetzen ist.

Daß es sich bei den Duos des Eustachio Romano um Instrumentalmusik handelt, wird aus der Textlosigkeit sowie dem Ambitus und Bewegungsverlauf der Stimmen deutlich. Hinzu kommen die sprunghafte Melodik und eine für die frühe Instru-



mentalmusik charakteristische Technik dichter Motivwiederholung und -verarbeitung (vgl. Beispiel 7). Der Gedanke an solistische Instrumentalmusik (etwa für ein Tasteninstrument allein) ist ausgeschlossen, da die Stücke in Chorbuch-Notation aufgezeichnet sind. Die *Musica di Eustachio Romano* stellt somit, von einigen Stücken der Petrucci-Chansons abgesehen, den frühesten Druck von Originalkompositionen für Instrumentalensemble dar. Auffallend ist die Wahl der Schlüsselkombinationen: Von den 45 Duos haben 15 die Tenor-/Baßschlüssel-, 12 die Tenor-/Tenorschlüssel- und acht die Baß-/Baßschlüssel-Kombination. In nur neun Stücken begegnet der Sopranschlüssel, und die im frühen Cinquecento-Duo häufigste Kombination von Mezzosopran- und Tenorschlüssel ist nur ein einziges Mal vertreten. Diese unverkennbare Tendenz zur mittleren und tiefen Lage der Stimmen läßt darauf schließen, daß der Komponist in genauer Kenntnis der Hausmusikpflege des ihm befreundeten Gönners dessen Lieblingsinstrumente, möglicherweise die Tenor- und Baßgambe, bevorzugt berücksichtigen wollte.

Das Lehr- und Instrumentalduo um 1500 trägt — wie alle musikalischen Gattungen und Formen — Merkmale der allgemeinen Geistes- und Kulturgeschichte der Zeit. Wenn Willaerts „*Quid non ebrietas*“ Worte einer Horaz-Epistel als Titel trägt und die Widmung des Eustachio Romano ganz im Stil antiker Proömien gehalten ist, so haben wir darin nur vordergründige Erscheinungen des musikgeschichtlichen Humanismus vor uns. Der eigentliche, tiefergreifende Einfluß der

⁵⁷ Mit drei Frottole ist Eustachius de Macconibus Romanus in den „*Canzoni sonetti strambotti et frottole libro quarto*“ (Rom 1517, A. Antico/N. Giudici) vertreten. Vgl. RISM I, 1517² und 1520⁶.

Renaissance wird in einer anderen Beziehung spürbar: Das italienische Lehr- und Instrumentalduo um 1500 verkörpert die Tendenz, theoretisch-spekulative Lehrschriften über Musik durch Beispiele aus der praktischen Musikübung zu ergänzen. So entwickelt sich das ursprünglich rein „theoretische“ Lehrduo immer mehr zum emanzipierten, ganz auf die Musizierpraxis ausgerichteten Instrumentalduo. Die mittelalterliche Kluft zwischen Musiktheorie und Musizierpraxis wird endgültig überwunden.

Die altpolnischen protestantischen Kantionalfrühdrucke

VON GÜNTER KRATZEL, BUXTEHUDE

Das für Polen kulturgeschichtlich so fruchtbare 16. Jahrhundert bringt mit dem Regierungsantritt des der Reformation Bewegungsfreiheit gewährenden letzten Jagellonen, Zygmunt II. (1548–1572), besonders in den fünfziger Jahren eine Blütezeit protestantischen Gesangbuchdruckes. In eindrucksvoller Weise spiegelt sich hier der im gleichen Jahrzehnt erfolgende stürmische Aufschwung der polnischen Reformation wider. Als die religiöse Erneuerungsbewegung schon zu Beginn der sechziger Jahre ihren Höhepunkt überschreitet, verebbt auch der Kantionaldruck merklich, versiegt in den siebziger Jahren fast völlig und lebt erst in den achtziger Jahren des Reformationsjahrhunderts in Thorn erneut auf.

Nur wenige der alten protestantischen Kantionale haben eine mit wachsender Energie geführte Gegenreformation überlebt, die sich zielbewußt auch gegen die gefährliche „*propagatio haeresium per cantilenas*“ richtete. So erklärt es sich, daß Ephraim Oloffs verdienstvolle *Polnische Liedergeschichte* von 1744¹ nur wenig von den ältesten Gesangbüchern der Reformationszeit zu berichten weiß, und nur der Zufall hat in späteren Jahrhunderten zu Wiederentdeckungen geführt. Dies gilt vor allem vom 19. Jahrhundert, als man unter dem Einfluß der Romantik auch in Polen mit Begeisterung die kulturellen Zeugnisse der Vergangenheit suchte, sammelte und erforschte. Sieht man daher von Oloffs einsam in der Vergangenheit aufragender Liedergeschichte ab, die ihrem deutschen Verfasser mit Recht den Titel eines „Vaters der polnischen Hymnologie“ eingebracht hat, so wird erst jetzt eine eigenständige polnische Hymnologie geboren. In den teilweise umfänglichen bio- und bibliographischen sowie literaturgeschichtlichen Arbeiten H. Juszyńskis, A. B. Jochers, F. Bentkowskis und M. Wiszniewskis, in den Artikeln der Orgelbrandschen Enzyklopädie, in K. Estreichers monumentaler *Bibliografia polska* finden wir nach Jahrhunderten des Schweigens erstmals wieder Nachrichten über die altpolnischen protestantischen Kantionale und ihre Lieder. Hinzu gesellen sich um die Jahrhundertwende die hymnologischen Beiträge T. Wierzbowskis, I. Warmińskis, B. Chlebowskis und A. Brückners, in den zwanziger und dreißiger Jahren die Forschungen und Entdeckungen St. Kots und A. Kaweckas. Freilich ist die Hymnologie in Polen niemals so intensiv betrieben worden wie in Deutschland. Deshalb

¹ E. Oloff, *Polnische Liedergeschichte von Polnischen Kirchen-Gesängen und derselben Dichtern und Übersetzern nebst einigen Anmerkungen aus der Polnischen Kirchen- und Gelehrten-Geschichte*, Dantzig 1744.

und nicht zuletzt infolge der im zweiten Weltkrieg erneut eingetretenen Verluste steht die Erforschung der polnischen Reformationskantionale nach wie vor mancherlei Schwierigkeiten gegenüber. Vor allem fehlen die Originale vielfach selbst, sei es, daß einige Gesangbücher seit jeher nur dem Namen, nie aber ihrem Inhalt nach bekannt geworden sind, sei es, daß andere sich nur fragmentarisch oder — nach ihrem erneuten Verlust — nur in Beschreibungen erhalten haben, die für hymnologische Forschungen nicht immer zu gebrauchen sind. Sodann mangelt es an Nachdrucken der vorhandenen Gesangbücher, deren Originale schwer zugänglich sind. Sehr fühlbar vermißt man bei Beschäftigung mit den altpolnischen Reformation Liedern auch eine etwa der Wackernagelschen Sammlung entsprechende Erfassung und Kommentierung zumindest des Liedbestandes der Frühdruckzeit und sucht vergeblich nach einer Oloffs Werk ähnlichen, die gegenwärtige Forschungslage bzw. den gegenwärtigen Frühdruckbestand und seine bisherige Erforschung berücksichtigende Gesamtdarstellung zur altpolnischen Kantional- und Liedkunde. Dies liegt freilich wiederum daran, daß neue Arbeiten über altpolnische Kantionale fast völlig fehlen. Auch Untersuchungen über die deutsch-polnischen Liedbeziehungen im Reformationszeitalter sind bisher nur ganz vereinzelt durchgeführt worden². Bezeichnend für die heutige Situation der Hymnologie in Polen ist die Tatsache, daß die ansonsten reichhaltige *Bibliografia literatury polskiej okresu Odrodzenia* (Warschau 1954) keine Titel zur polnischen Kantionalkunde der Reformationszeit enthält und auch der „Neue Korbut“³ nur knappe Angaben aufweist. Dagegen hat man sich in Polen in neuester Zeit mit regem Interesse der Erforschung der Druckereigeschichte zugewandt, deren Resultate auch für die Hymnologie von Bedeutung sein werden⁴. Mikروفilmkopien erhaltener Kantionale sind nach dem zweiten Weltkrieg im *Zakład starych druków* der Warschauer Nationalbibliothek gesammelt worden⁵.

Das erste gedruckte Gesangbuch der polnischen Reformation veröffentlichte der von Posen unter die Fittiche Herzog Albrechts geflüchtete ehemalige Dominikaner Jan Seklucjan im Jahre 1547 bei Johann Weinreich in Königsberg für die polnischsprachigen Bewohner des „Herzoglichen Preußen“. Er konnte hierbei bereits auf einen kleinen Vorrat geistlicher Lieder in polnischer Sprache zurückgreifen, weil der volkssprachliche Kirchengesang schon vor dem Auftreten gedruckter Gesangbücher und darüberhinaus in bescheidenem Maße schon vor der Reformation in Polen Wurzel geschlagen hatte. Diese *Pyesńy duchowne, a nabożne, nowo zebrane y wydane przez Jana Seclucjana. W Krolewczu Pruskym Mense Augusto. Anno Domini. M.D.XLVII.* (in 12^o) zeigen bereits in typischer Weise die Komponenten des polnischen frühreformatorischen Liedgutes: Den ersten Platz unter den 35

² Zur Übernahme von Lutherliedern in den Sprachraum des Altkauschubischen liegt ein Beitrag vor von R. Olesch, *Die deutsche Vorlage des ältesten kaschubisch-polnischen Gesangbuches*, in: *Zeitschr. f. slav. Philologie* 21, 1952, S. 296 ff. Vgl. hierzu: S. Krofey, *Geistliche Lieder D. Martin Luthers und anderer frommer Männer. Duchowne piosenki D. Marcina Luthera y ynślich nabożnych meżow, Danzig 1586*. Nachdruck, besorgt von R. Olesch, Köln/Graz 1958. — G. Kratzel, *Das Thorner Kantional von 1587 und seine deutschen Vorlagen. Ein Beitrag zur Erforschung der deutsch-polnischen Liedbeziehungen im Zeitalter der polnischen Reformation*. Diss. Köln 1963.

³ *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*. Bd. 1, Red. K. Budzky, Warschau 1963, S. 233—235.

⁴ Vgl. Literatur hierzu in: *Bibliografia literatury polskiej okresu Odrodzenia*, Warschau 1954.

⁵ Anschrift: *Zakład starych druków Biblioteki Narodowej*, Warszawa, Plac Krasiańskich 5. Eine Mikروفilm-sammlung von Frühdrucken besitzt das Slavische Seminar der Universität Köln.

Liedern dieses Büchleins nehmen alte polnische Lieder ein, die man, soweit erforderlich, den protestantischen Auffassungen entsprechend umformte. Es folgen aus dem Tschedischen übersetzte Gesänge, die dem 1541 von Jan Roh (Johann Horn) in Prag herausgegebenen Brüdergesangbuch entstammen. Erst an dritter Stelle stehen aus dem Deutschen übersetzte Lieder, insgesamt sechs, darunter vier von Luther selbst und je eines von Elisabeth Creutziger und Johann Kolros⁶.

T. Wierzbowski, der 1897 die Texte des damals noch in einem Exemplar vorhandenen Büchleins nachdruckte⁷, hielt in seiner Entdeckerfreude ein in der Breslauer Stadtbibliothek ausfindig gemachtes Gesangbuch des Adam Dyon aus dem Jahre 1525 für die unmittelbare Vorlage Seklucjans. Doch schon I. Warmiński, der in seiner gründlichen Arbeit über Samuel und Seklucjan⁸ auch den Liedbestand des Gesangbuches von 1547 auf Zusammensetzung und Herkunft hin untersucht hat, verlegt die Vorlage in die zweite Hälfte der dreißiger bzw. an den Anfang der vierziger Jahre, während A. Kawecka bezweifelt, ob Seklucjan nur ein einziges Gesangbuch vorliegen hatte⁹. Die endgültige Beantwortung der Vorlagenfrage steht noch aus. Wahrscheinlich befand sich ein Teil jener ältesten reformatorischen Lieder, deren Dichter, Übersetzer und theologische Bearbeiter unbekannt geblieben sind, bereits in den nicht mehr erhaltenen handschriftlichen Gesangbüchern, die Chr. G. Friese noch am Ende des 18. Jahrhunderts in gutem Zustand gesehen haben will¹⁰.

Seklucjans literarischer Anteil geht sicher nicht über drei von ihm selbst als „neu“ bezeichnete und vermutlich von ihm nur übersetzte („*niaktorem sam wczynił*“) Lieder hinaus. Wie immer man aber seine Verdienste um das polnische reformatorische Kirchenlied beurteilen mag, mit seiner ersten Liedersammlung von 1547 hat er eine für das weitere Gedeihen des polnischen Protestantismus wichtige Aufgabe erfüllt, als er die zwar schon vorhandene, aber gleichsam noch anonym existierende reformatorische Liedgrundlage ausspürte und den Anstoß zum Druck weiterer Gesangbücher gab. Darüber hinaus hat er mit seinen geistlichen Liedern von 1547 zum ersten Male auch einen unmittelbaren deutschen Einfluß auf die altpolnische protestantische Kirchenlieddichtung literarisch zur Wirkung gebracht und damit eine erste Grundlage für weitere, engere Beziehungen zum Mutterlande des Lutherliedes geschaffen.

Noch vor dem Auftreten vollständiger, gedruckter Kantionale werden von Krakauer Druckern, vor allem von Matthäus Siebeneicher und Łazarz Andrysowicz, einzelne, manchmal auch zwei Lieder oder Psalmen auf Quart- oder Foliobögen, die zuweilen auch mit vierstimmig gesetzten Melodien versehen sind, herausgegeben. Solche Einzeldrucke, deren Herstellung bis zum Ende der fünfziger Jahre ständig zunimmt, sammelte man, versah sie handschriftlich mit Paginierung und verband sie nach der in den tschedischen oder deutschen Gesangbüchern üblichen Ordnung zu ganzen Kantionalen, die dem Mangel echter Kantionale abhelfen sollten. Einige „Sammelkantionale“ haben sich im Gegensatz zu den oben erwähn-

⁶ I. Warmiński, *Andrzej Samuel i Jan Seklucjan*, Posen 1906, S. 226–228.

⁷ In: *Biblioteka zapomnianych poetów i prozaików polskich XVI–XVII w.*, Heft VIII, Warschau 1897.

⁸ Vgl. a. a. O., S. 225.

⁹ A. Kawecka-Gryczowa, *Polskie kancjonały protestanckie XVI w.*, Warschau 1931, S. 22.

¹⁰ Chr. G. Friese, *Beiträge zu einer Reformationsgeschichte in Polen und Litthauen*, in: *Ders., Kirchengeschichte des Königreichs Polen*, Tl. II, Bd. 1, Breslau 1786, S. 168.

ten handschriftlichen Liedersammlungen wenigstens zum Teil erhalten. Kopien zweier Exemplare, deren Bestandteile zwischen 1558 und 1561 bzw. zwischen 1545 und 1567 gedruckt wurden, sind der hymnologischen Forschung durch den *Zakład starych druków* zugänglich. Erstere, aus 57 Einzelliiedrucken bestehende Sammlung, von denen allerdings einige nicht mit Jahresangabe versehene Gesänge schon vor 1558 erschienen sein können (alle bei M. Siebeneicher in Krakau), hat B. Chlebowski beschrieben¹¹. Die Lieder der heute nur noch 18 Einzelliieddrucke umfassenden zweiten Sammlung erschienen bei Hieronymus Viotor, dessen Witwe, Łazarz Andryśowicz und teilweise auch ohne Angabe von Drucker und Druckort¹². Akrosticha und Initialen nennen uns die Namen der Dichter. Es sind Mikołaj Rej, der als Begründer der polnischen Nationalliteratur gilt, Jakób Lubelczyk, zeitweiliger Sekretär des Edelmannes aus Nagłowice und Herausgeber eines eigenen Psalters, der jüngere Trzeciecki, Bernard Wojewódka, Begründer der ersten Druckerei in Brest-Litowsk, Jan Zaremba, Herausgeber des ersten Brest-Litowsker Kantionals, Ignacy Oliwiński (Oliwiński), Gelehrter und Dichter aus Krakau, Hieronim Szafraniec, Starost von Chęciny, Jakób Silvius und Szymon Zacius, zwei Köpfe der kalvinischen Kirche Wilnas, schließlich eine weibliche Verfasserin, Zofia Oleśnicka, vielleicht die erste polnische Dichterin. Hinter einigen Initialen (z. B. „A. P.“, „C. K.“) verbergen sich unbekannte Autoren.

Nachdem Seklucjans kleine Liedersammlung von 1547 den Anstoß gegeben hatte und die Protestanten nach dem Regierungsantritt Zygmunt Augusts nicht nur im ehemaligen Ordenslande, sondern auch in den polnischen Kernlanden mit eigenen Druckerzeugnissen offen aufzutreten wagten, beginnt mit den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts das fruchtbarste Jahrzehnt des altpolnischen reformatorischen Gesangbuchdruckes.

Ephraim Oloff hat nur zwei Kantionale aus dieser frühen Zeit gesehen: den *Cantional Albo Ksiegy chwał Boskich* . . .¹³, eine Übersetzung der 1541 von Jan Roh (Johann Horn) in Prag herausgegebenen *Piesn'e Chwał Bożských*; ferner die Psalterübersetzung des Jakób Lubelczyk von 1558. Die übrigen Frühdrucke, von denen er lediglich Seklucjans Ausgabe von 1547 mit einigen Mutmaßungen bedenkt, waren ihm gänzlich unbekannt, so daß er sie nicht einmal nennt. Sie sind erst später aufgefunden worden und zum Teil erneut verlorengegangen.

Die prachtvolle typographische Ausstattung des 1554 bei dem Böhmen Alexander Augezdecky in Königsberg gedruckten Brüdergesangbuches, das mit seinen 452 Liedern das umfangreichste polnische Kantional des 16. Jahrhunderts repräsentiert, steht im Mißverhältnis zu der allenthalben als ungeschickt beklagten Übersetzung, die der Konsenior des Krakauer Kirchendistriktes der Böhmisches Brüder, Walenty aus Brzozowo, anfertigte. Obgleich es sich hierbei um das erste mit der Bezeich-

¹¹ B. Chlebowski, *Najdawniejsze kancjonały protestanckie z połowy XVI wieku*, in: *Pamiętnik Literacki*, Bd. IV, 1905.

¹² Heutige hymnologische Bezeichnung beider Sammlungen: *Kancjonał składany*, Krakau, M. Siebeneicher, 1558 (8°) bzw. Krakau 1545—1567 (8°).

¹³ Vollständiger Titel: *Cantional Albo Ksiegy chwał Boskich/to jest Piesni Duchowne, Kosciola świętego/podług Ewangielii y Prawdziwego Pisma świętego słożone. A teraz s Czeskiego języka na Polsky/przez Xiędza Walentego z Brzozowa/Nowo przelożone/A htemu od inisych učonych męzów zwieliką pilnością przezrane. Ku chwale samemu Panu Bogu w Troicy jednemu/A ku pomocy/ służbie/y počteieniu Chrześciańskiemu. Roku Pańskiego M.D.LIII.* Anschließend folgt eine kurze Kapitelangabe des ersten der drei Teile des Kantionals, dann: *W KROLEVVVCV PRVSKIEM*, (2°).

nung „Kantional“ auftretende polnische Gesangbuch handelt, kann es nur mit Vorbehalt als ein solches angesehen werden; einmal, weil es gar keine originalen polnischen Lieder enthält, und zum anderen, weil ihm eben deshalb sowie sicherlich auch wegen seiner offenkundigen sprachlichen Mängel weder bei Lutheranern noch Calvinisten Erfolg beschieden war. Die kleinpolnischen Anhänger des Schweizer Reformators ergänzten ihren eigenen Liedbestand durch neue, eigene Übersetzungen und Originalwerke, wie wir sie im Krakauer Sammelkantional von 1558 antreffen, das nur wenige der aus dem Tschechischen übersetzten Lieder von 1554 enthält, und die Lutheraner erhielten 1559 ein umfänglicheres Gesangbuch durch Seklucjan, der u. a. auch den Mißerfolg des Königsberger Brüdergesangbuches von 1554 zum Anlaß genommen haben dürfte, um jene zweite Sammlung herauszugeben, über die noch berichtet werden wird.

Zu den verschollenen Frühdrukken gehören die ebenfalls bei Augezdecky in Königsberg erschienenen *Pieśni duchowne*... des Michał Hey Stawicki¹⁴ sowie die Liedersammlung des bereits erwähnten Ignacy Olwiński. Juszyński, der den Titel nennt¹⁵, teilt nicht mit, wo er diesen Druck gesehen hat. Über den Druckort ist nichts bekannt, und auch über das Erscheinungsjahr bestehen Unklarheiten. Wenn die im Titel angegebene Jahreszahl (1550) nicht in Zweifel gezogen werden müßte, hätten wir mit Olwińskis Druck neben Seklucjans Ausgabe von 1547 das älteste Gesangbuch des polnischen Protestantismus vor uns. Da jedoch die im Titel angeführte Synode zu Włodzisław 1557 stattfand, wird allgemein 1558 als Erscheinungsjahr angesetzt.

Eine verschiedentlich genannte kleinere Liedersammlung der Böhmisches Brüder von 1557¹⁶ scheint nicht verlorengegangen zu sein, sondern nie existiert zu haben. Zu dieser akzeptablen Auffassung gelangt A. Kawecka auf Grund des Vorwortes zur zweiten Ausgabe (1569) des polnischen Brüdergesangbuches¹⁷. Vermutlich handle es sich bei diesem „kleinen“ Brüdergesangbuch um das Ende der fünfziger Jahre in Krakau auftretende, aus Einzeliiedrucken Siebeneichers bestehende Sammelkantional, wobei die Initiative der Brüder mitgespielt haben könne.

Nicht weniger zweifelhaft ist nach A. Kawecka¹⁸ die Identität eines mit 139 Liedern ausgestatteten Katechismus, den, wie Oloff berichtet, „*Der Vereinigten Bruderschaft Aeltesten Ministri der Kirchen Christi in Pohlen*“ 1568 drucken ließen. Vielmehr verberge sich hinter diesem Kantional der bisher nicht wiederentdeckte Krakauer kalvinische Liederkatechismus von 1558, von dem hier noch die Rede sein wird.

Bis 1558 fehlte den polnischen Protestanten eine versifizierte Übersetzung des Psalters, die diesen in der Reformation so hochgeschätzten Teil der Bibel dem Gemeindegesang erschlossen hätte. Die wenigen, in den beiden vorangegangenen Jahrzehnten erschienenen Prosaübersetzungen waren naturgemäß wie auch auf

14 I. Warmiński (a. a. O., S. 436) zitiert folgenden Titel: *Pieśni duchowne nowo utzinione na noty, ktorych przy dworze używają. Każda s nich na czterzi głosy. Drukowano w Kro(lewcu) (Pruskiem przez A(ugezdeckiego); die Widmung richtet sich an Malcher z Mortagk podkomorz. ziemie pomors.*

15 H. Juszyński, *Dykcjonarz poetów polskich, 2 Bde., Krakau 1820: Pieśni nowo wybrane z poważnych i dawnych pisarzy, na synodzie Wodzisławskim przeyrzane i poprawione, ku użytkowi Zborów polskich wydane, 1550 (?)*, 8°.

16 I. Warmiński, a. a. O., S. 459: *Pieśni Braci czeskich (Mały zbiór) w Krakowie u M. Siebeneychera.*

17 A. Kawecka-Gryczowa, *Polskie hancjonaty protestanckie XVI w., Warszawa 1931, S. 114 ff.*

18 Ebenda, S. 115 ff.

Grund ihres nichtprotestantischen Charakters für den reformatorischen Kirchengesang ungeeignet.

So war bereits 1532 bei Hieronymus Vietor in Krakau die erste gedruckte polnische Psalterübersetzung herausgegeben worden¹⁹. Eine zweite hatte Walenty Wróbel aus Posen 1539 bei Helene Ungler in Krakau erscheinen lassen²⁰. Schließlich veröffentlichte Mikołaj Rej eine Prosabearbeitung der lateinischen Psalmenparaphrase des Johannes van den Campen (Campensis), die 1546 vermutlich ebenfalls bei Florian Unglers Witwe herauskam²¹. Da Rejs Werk jedoch keine Gesänge enthielt und den Psalmen nur entsprechende Gebete beigegeben worden waren, konnte es allenfalls als Gebetbuch dienen. Auch hatte Rej darin, im Gegensatz zu seinem — freilich vorübergehenden — kalvinischen Eifer der nachfolgenden Jahre, den reformatorischen Auffassungen noch zu wenig Rechnung getragen.

Den Mangel einer versifizierten und den neuen Glaubensvorstellungen entsprechenden Psalterübersetzung suchte man daher dadurch auszugleichen, daß man inhaltlich den Erfordernissen der neuen Lehre entgegenkommende Psalmen, die möglichst auch schon in die tschechischen und deutschen Gesangbücher Eingang gefunden hatten, übersetzte und in Einzeldrucken herausgab. Wir begegnen daher in den fünfziger Jahren unter den bereits genannten Einzeliieddrucken auch zahlreichen Psalmen, deren Herausgabejahr häufig nicht angegeben ist, während die Verfasser vielfach an den bereits erwähnten Initialen erkannt werden können („I. L.“ — Jakób Lubelczyk, „M. R.“ — Mikołaj Rej, „A. T.“ — Andrzej Trzeciecki, „B. W.“ — Bernard Wojewódka), zum Teil aber auch unbekannt geblieben sind.

Die erste vollständige und zugleich versifizierte polnische protestantische Psalterübersetzung gab 1558 Jakób Lubelczyk bei Mathys Wirzbęta in Krakau heraus²². Der typographisch ausgezeichnete Foliodruck bringt zu jedem Psalm auch eine Melodie, außerdem zu Beginn jeweils kurze Erläuterungen, die „Argumente“, sowie zusammenfassende Inhaltshinweise am Rande. Typographisch besonders auffallend sind die prächtigen Initialen. Der Verfasser, der sein Werk dem Grafen Łukasz Górka aus dem der Reformation zugetanen großpolnischen Magnatenhause widmete, verbirgt sich bescheiden hinter der Bezeichnung „*Namnieyszy prawie Ják. sLVžeBniczek*“, die Lubelczyks Namen erkennen läßt.

Schon Oloff, der des Rejschen Psalters „*zeithero nicht habhafft*“ werden konnte, ist von Lubelczyks Werk vor allem textlich so beeindruckt gewesen, daß er es einer „*weitläufftigen Beschreibung wohl werth*“ hielt; dies vor allem deshalb, weil es für ihn das erste original polnische lutherische Kantional darstellte und weil es, „*was das allervortrefflichste ist, eine recht reine, gesunde und deutliche Auslegung eines*

¹⁹ Zum zweiten Male 1535 herausgegeben unter dem Titel: *Psalterz albo kościelne śpiewante krola Dawida.*

²⁰ Titel: *Zoltarz Dawidow / przez Mistrza Valantheo Wrobla z Poznania na rzecz polską wyłożony. Cracowiae ex Officina Ungleriana. M.DXXXIX.* Diese Ausgabe erreichte bis 1567 sieben Neuauflagen.

²¹ Titel: *Psalterz Dawidow który snadź jest prawy fundament wszystkiego pisma krześciańskiego.* Die folgende Ausgabe erschien 1555 in Krakau bei M. Wirzbęta; vgl. *Bibliografia literatury polskiej okresu Odrodzenia*, Warschau 1954, S. 158, Nr. 12.

²² Titel: *Psalterz Dawidá onego Świtego / awieczney pamięci godnego Krolá y Proroká; teraz nowo ná plosieczki polsku przelożony / a według Żydowskiego rozdziału ná pięćtoro ksiąg rozdyelony. A dla wiedzeli ći co g wżywák będą / czo ktory Psalm w sobie zámýka. Też dla iáćniejszego znáiezienia / lepszego zrozumienia / sá przydáne Argumentá y ánotacye / tho teź / krotuczne wypisánie / iżby reyster wszystkich Psalmow ná końcu teź przydány. W Krakowie Drukowano y Mathysá Wirzbęty. Roku od wcielienia Syná Bożego. 1558. (2^o).* Die Melodien dieses Psalters stammen laut Kirchenmusikalisches Jahrbuch 5, 1890, S. 75, von Lobwasser.

jeglichen Psalms“ enthalte wie auch durch sein reines Polnisch überrasche. Mag dies auch der Fall sein, so gelang es dem Verfasser doch offenbar nicht, die lateinische Vorlage in einigermaßen schwungvolle polnische Verse umzugießen, deren langatmige Schwerfälligkeit schon bei Lubelczyks Zeitgenossen wenig Widerhall gefunden zu haben scheint, denn eine weitere Auflage dieses Druckes ist, ungeachtet der Tatsache, daß eine ganze Reihe seiner Psalmen in spätere Kantionale aufgenommen wurde, nicht mehr anzutreffen.

Ein Jahr nach Erscheinen der Psalterübersetzung von Lubelczyk veröffentlicht Jan Seklucjan in Königsberg bei Johann Daubmann ein zweites, gegenüber der Ausgabe von 1547 bedeutend erweitertes und in mancher Hinsicht verbessertes Gesangbuch²³. Anlaß zu solchen Anstrengungen waren nicht zuletzt die seit 1547 aufgetretenen neuen Kantionale, die, obgleich größtenteils nicht dem Augsburger Bekenntnis zugehörend, dennoch in einer Zeit eifriger Unionsbemühungen und dank ihres sehr neutralen textlichen Zuschnitts ohne weiteres von allen protestantischen Konfessionen benutzt werden konnten. Warmiński, der noch beide Ausgaben vergleichen konnte²⁴, stellte fest, daß Seklucjan dem neuen Gesangbuch durch besser lesbaren Druck, breiten Rand und klargestaffelte Strophen leichteren Eingang in den Gemeindegebrauch zu verschaffen suchte. Hinzu gesellt sich 1559 eine bedeutend größere Liedauswahl (insgesamt sind es jetzt 92 Lieder, hiervon 57 neue), eine Anzahl gelungenerer Texte sowie eine gewisse Systematisierung, der ein vor dem alphabetischen befindliches systematisches Liederregister entspricht, das aber nur Ansätze einer Gesangbuchordnung aufweist. Das Kantional besteht eigentlich aus zwei selbständigen Liedersammlungen, die sich sowohl durch eigene Titelbezeichnung und Buchstabenpaginierung als auch durch den Inhalt und die Bestimmung der Gesänge klar voneinander unterscheiden. Nur die zweite, durchlaufende Paginierung mit arabischen Ziffern läßt erkennen, daß die beiden Teile zusammengehören. Eine Klärung dieses merkwürdigen Sachverhaltes brachte erst die Entdeckung des Brester Kantionals, von dem anschließend berichtet wird.

Die erste der beiden selbständigen Liedersammlungen des Kantionals von 1559 besteht ihrerseits aus einem größeren und einem kleineren Teil. Der größere enthält mit Ausnahme des aus der 1547-Ausgabe herkommenden „*Te Deum laudamus*“, welches am Schluß des kleineren Teils untergebracht wurde, alle übrigen 34 Lieder der älteren Ausgabe mit vier neu hinzugefügten, wobei die alte Liedanordnung nur geringfügig verändert wurde. Während aber der größere Teil dem üblichen Sonntagsgottesdienst und seiner Liturgie dienen soll, weist schon die Bezeichnung des kleineren Teils²⁵ auf die Bestimmung seines Inhaltes hin: den Gebrauch an besonderen kirchlichen Feiertagen. Von einigen wenigen Originalliedern Andrzej

²³ Titel: *Piesni Chrześcijańskie / dawnejsze / y Nowe / Ktorych Chrzesciani (zak w Kosciele iako y Doma) wzywac mają. Teras wydane / przez Jana Seclucjana, W Krolewcu Pruskym / Miesiaca Pazdziernika*; auf dem letzten Blatt: *Drukowano W Krolewcu Pruskym / y Jana Daubmana nakladem Jana Seclucjana. Roku Pańskiego. 1559.* (8°). Hier muß G. Dörings *Choralkunde in drei Büchern* (Danzig 1865) erwähnt werden, deren Verfasser Anlaß zu falschen Darstellungen lieferte, als er (a. a. O., S. 434 ff.) ein in der Elbinger Heiliggeistkirche aufgefundenes titelblattloses altpolnisches Kantional mit Seklucjans Gesangbuch von 1559 identifizieren zu können glaubte. Vgl. hierzu: G. Kratzel, G. Dörings *Elbinger Kantionalfund*, in: *Jb. f. Liturgik u. Hymnologie* 9, 1964.

²⁴ I. Warmiński, a. a. O., S. 460.

²⁵ *Piesni Nowo zebrane a dorych dawnieyszych przyložone / na Święta wroczyste / y s Kolectami / przez Jana Seclucjana.*

Trzeciejskis, Jan Zarembas und Jan Seklucjans abgesehen, finden sich hier zahlreiche Übersetzungen aus dem tschechischen Brüderkantional von 1541, mehrere Lieder aus einem bisher noch nicht festgestellten lutherischen Gesangbuch und nur zwei aus dem polnischen Brüderkantional von 1554 übernommene Übersetzungen, dessen geringe Resonanz hier deutlich zutage tritt. Seklucjans Anteil dürfte sich auf zwei mit seinen Initialen bezeichnete Gesänge beschränken. Auch diesmal hat er wohl nur bereits verbreitetes, in vielen Fällen von unbekanntem Verfassern herstammendes Liedgut gesammelt und in Druck gegeben, worauf auch die Bezeichnung dieses kleineren Teiles hindeutet²⁶.

Im Gegensatz zu den beiden Teilen der ersten Sammlung sind die insgesamt 30 Lieder der zweiten Sammlung²⁷ — einige führen auch die lateinische Vorlage mit sich — auf den Bereich häuslicher Frömmigkeitsübung abgestimmt. Unter den Autoren der wenigen Originallieder begegnen uns erneut die Namen von Trzeciejski, Rej, Lubelczyk, Zacius, Silvius und Zaremba. Die meisten Lieder sind, zum Teil von unbekanntem Autoren, aus dem Lateinischen übersetzt worden oder entstammen dem schon mehrfach genannten tschechischen Brüderkantional von 1541. Die Sammlung schließt mit einer monströsen 45strophigen Bearbeitung des Liedes „*Ihr lieben Christen freut euch nun*“ des Erasmus Alberus.

Die unangefochtene Schlüsselstellung dieses Seklucjanschen Kantionals von 1559, das lange Zeit als im eigentlichen Sinne des Wortes erstes originär polnisches Gesangbuch galt, dessen Umfang auch — im Gegensatz zu dem unscheinbaren Büchlein von 1547 — die Bezeichnung Kantional rechtfertigte, wurde 1937 durch eine hymnologisch bedeutungsvolle Entdeckung erschüttert²⁸. Damals fand Stanisław Kot in der Königsberger Universitätsbibliothek die Fragmente eines polnischen Gesangbuchfrühdrukkes, dessen Identifizierung glücklicherweise wenig Schwierigkeiten bereitete, weil der Zufall Titelblatt und Widmung halbwegs erhalten hatte. Es erwies sich als ein Gesangbuch der polnischen Calvinisten Litauens, das der bereits als Liederdichter genannte Jan Zaremba im Jahre 1558 in Brest-Litowsk bei Stanisław Murmelius hatte drucken lassen. Der Titel dieses Werkes²⁹ erinnert an den des tschechischen Brüderkantionals von 1541 (vgl. oben) und weist darauf hin, daß das Buch aus zwei Teilen bestand: aus dem eigentlichen Liedteil — er enthielt die von Zaremba gesammelten und mit Melodien des Waclaw Szamotulski und Cyprian Bazylik versehenen lateinischen und polnischen Gesänge, die damals in den reformierten Kirchen Litauens und Polens praktiziert wurden — und aus einem Katechismus samt einem von Jakób Silvius verfaßten „*Pasterstwo domowe*“. Dieses „*Haushirtenamt*“ ist ein völlig neuer, in den bisherigen reformatorischen

²⁶ Vgl. Anmerkung 25.

²⁷ Titel: *Piesni Nowe / Od / tnych wczonych ludzy ku Chwale Bozey wczynione. Przez Jana Secluciana ku tym przylozone / y nakladem tegoż wydane. Roku Pańskiego. 1559.*

²⁸ Der Bericht, auf dem die nachfolgende Darstellung beruht, befindet sich in: *Reformacja w Polsce IX—X, 1937—39*, Warschau 1939, S. 443 bis 456; St. Kot, *Kancjonal brzeski Jana Zaremby z 1558 r.*

²⁹ Der Titel mit den in Klammern gesetzten Konjekturen Kots, lautet: *PIESNI CHWA(L BOSKICH) Pierwsza Część / ktora ma . . . / To jest ná czasy dnia y nocy powsze . . . (Iaci)nskie y Polskie Kościołom Krze(j)ciańskim Polskim y Litewskim pospolite / z piln(ością) zebrane przez Jana Zarembe z (Bunkowa) PRZYDAN JEST . . . KATECHISMUS z Pasterstwem (domowem Jakuba) Silviusa. Ktemu do każdego tenoru . . . (W)acława z Szamotul / y Cypriana B(zazylika, muzykow Jego K(x)ią)żęcy miłości Pána Mikolaja (Rádziwiliá Woiewo)dy Wilenskiego etc. . . . á. Die an Stanislaw Plekarski, Schatzmeister des Wilnser Wojewoden, gerichtete Widmung endet: „Dan w Brześciu Litewskim dnia pierwszego Listopada Miesiáca, Roku od narodzenia Bożego M.D.L.VIII.“ (4^o).*

Gesangbüchern noch nicht vorhandener Abschnitt. Es enthält für den Hausherrn — den gleichsam in ein priesterliches Hausamt gestellten „*domowy pasterz*“ — bestimmte Gebete, Belehrungen und erbauliche Betrachtungen, die bei häuslicher Frömmigkeitsübung Verwendung finden sollten. Nach Kots Auffassung entwickelte sich bei Silvius das Bestreben, den Alltag auf diese Weise mit einer frommen Atmosphäre zu durchdringen, unter dem Einfluß der Böhmisches Brüder. Mit der selbständigen Formgebung und literarischen Bearbeitung dieses Abschnittes jedoch schuf Silvius einen neuartigen Bestandteil der altpolnischen protestantischen Kantionale.

Einzelheiten über Entstehung und Bestimmung dieses Brester Gesangbuches verrieth ein erhalten gebliebener, nicht paginierter Druckbogen, der mit Widmungstexten Zarembas ausgefüllt ist und offenbar erst nach Drucklegung des Kantionals hinzugefügt wurde. Danach stand Zaremba in den Diensten Stanisław Piekarskis, Schatzmeisters Mikolaj Radziwiłł des Schwarzen. Man erfährt, daß Murmelius seine Druckerei mit den Geldmitteln des Wilnaer Wojewoden errichtete, dessen Bemühungen um „Begründung und Mehrung“ der neuen Glaubenslehre rühmend hervorgehoben werden, und daß Zarembas Kantional gleichzeitig das erste Erzeugnis dieser Brester Offizin darstellt. Die Gestalt Zarembas selbst tritt kaum aus dem Dunkel der Vergangenheit hervor, ein Umstand, der unsere bisher nur dürftige Kenntnis der litauischen Reformation offenbart, zu deren führenden Geistern auch der Herausgeber des Brester Kantionals gehört haben muß.

Nach den Berechnungen seines Entdeckers enthielt Zarembas Gesangbuch etwa 100—140 Lieder. Die acht erhaltenen Liedtitel nennen uns neben Namen bereits bekannter Autoren — Andrzej Trzeczieskis und Szymon Zacius' — auch einen bisher völlig unbekanntem Dichter geistlicher Lieder: Stanisław Semidalius aus Kazimierz.

Der dem Liedteil folgende Katechismus (*Nauka wiary krzescianskthey*) hat sich kaum erhalten und konnte daher von Kot nicht auf seinen theologischen Gehalt hin untersucht werden. Dafür machte er eine sehr überraschende Entdeckung: Er stellte fest, daß die *Piesni Nowe*, jene zweite, mit eigener Buchstabenpaginierung versehene Liedersammlung im Gesangbuch Seklucjans von 1559, dem Brester Druck Zarembas von 1558 entstammen. Die Reihenfolge der im Brester Fragment vorgefundenen Lieder stimmte — ganz abgesehen vom Text — genau mit der Reihenfolge der gleichen in den *Piesni Nowe* befindlichen Gesänge überein. Damit ergab sich zweifellos auch für die übrigen *Piesni Nowe* ihre Herkunft aus Zarembas Kantional. Seklucjan, der es kurz vor Drucklegung seines eigenen in die Hand bekommen haben muß, entnahm dort, was seinem Gesangbuch noch fehlte: jene für den häuslichen Gebrauch bestimmten Lieder, die er dann, wie oben bereits berichtet, in einem völlig selbständigen Abschnitt unterbrachte. Er verschwieg aber nicht nur in manchen Fällen den Autor, sondern auch die Quelle seiner *Piesni Nowe*. Da letztere als Bestandteil der Ausgabe Seklucjans von 1559 erhalten sind, gewähren sie somit indirekt einen Einblick in einen Teil des Brester Kantionals, das im übrigen mit dem Liedbestand des ersten Teils der Seklucjanschen Ausgabe von 1559 zahlreiche Gemeinsamkeiten aufgewiesen haben dürfte, wahrscheinlich auch Psalmen — Kot vermutet, aus Lubelczyks Psalter — enthielt. Er beruft sich in diesem Zusammenhang auf Stanisław Lubieniecki, der als einziger ein Kantional

aus Brest erwähnt³⁰. Für Kot war Zarembas Druck, nach Umfang, Texten, Verfassern und Melodien, das erste der neuen Glaubensbewegung wirklich würdige originär polnische Kantional.

Am Ende der für den Gesangbuchdruck so ungewöhnlich reichen fünfziger Jahre gibt auch ein Krakauer Rechtsgelehrter, Bartłomiej Groicki, 1559 eine mit Melodien versehene Liedersammlung heraus, die dem Krakauer Ratsherrn Erasmus Bancko gewidmet ist und wahrscheinlich in Krakau gedruckt wurde. Drucker und Druckort sind bis heute unbekannt geblieben. Ein Exemplar dieses Oloff ebenfalls völlig unbekanntes Gesangbuches befand sich im vorigen Jahrhundert in der Bibliothek zu Dzików. B. Chlebowski hinterließ eine Beschreibung, die durch den inzwischen eingetretenen Verlust auch dieses letzten Exemplares besonders wertvoll geworden ist³¹. Leider ist ein genauer Textvergleich nicht möglich, da Chlebowski nur die Liedanfänge und den Schlußvers (mit Angabe der Strophenzahl und des Vorhanden- oder Nichtvorhandenseins einer Melodie) liefert.

Aus der Widmung erfahren wir etwas über die Entstehung dieses Krakauer Gesangbuches. In der *Epistola dedicatoria* berichtet Groicki, daß er während einer Pestepidemie — seiner beruflichen Verpflichtungen unfreiwillig entledigt — sich mit der Lektüre der Heiligen Schrift und mit geistlichen Liedern beschäftigt habe. Hierbei habe er sich jener Lieder erinnert, die er als Hauslehrer bei Erasmus Bancko mit dessen Kindern gesungen, Gesänge, mit welchen Bancko auch Gäste und Freunde „in convivijs domesticis“ erfreute. Da darunter auch manche noch nicht veröffentlichte Lieder gewesen seien, habe er solche gesammelt und drucken lassen, „damit sie sich auch fürderhin zum Lobe Gottes und zur allgemeinen Erbauung verbreiteten“.

Nach Chlebowskis Zählung enthielt das Gesangbuch 92 Lieder, darunter sieben Psalmen, wobei die aus dem Lateinischen übersetzten auch die lateinische Vorlage mit sich führten.

Groickis Druck trägt das Gepräge einer ausgesprochenen Liedersammlung. Die sechs Kapitelbezeichnungen versuchen eine Ordnung nur anzudeuten. Dennoch fällt ein merkwürdiger Einschnitt bei Blatt 120 auf. Die beiden hier befindlichen Gesänge von A. Trzeciecki sind mit *Zamknięcie* (Abschluß) bezeichnet, obgleich noch 83 Blatt folgen, deren Liedbestand sich von dem des vorausgegangenen Abschnittes durch eine etwas klarere Gliederung und größere inhaltliche Mannigfaltigkeit unterscheidet. Eine Erklärung hierfür finden wir am Schluß der Sammlung. Dort berichtet Groicki in einer *Przemowa*, daß man ihm nach Fertigstellung des ursprünglichen Liederverzeichnisses einen neu gedruckten polnischen Katechismus gebracht habe, der nur in wenigen Exemplaren vorhanden gewesen sei. Er habe zahlreiche in reinem Polnisch abgefaßte und von alten lateinischen Kirchenliedern herstammende Gesänge enthalten. Groicki, der seine Aufgabe darin sah, „einige alte Lieder zu sammeln und herauszugeben, die bisher nicht gedruckt worden

³⁰ St. Lubieniecki, *Historia reformationis polonicae*, Amsterdam 1865, S. 34: „Ibidem (gemeint ist Brest-Litowsk) exscriptus fuit liber Psalmorum et hymnorum aliaque eius notae, quorum lectione populus a Romanis superstitionibus ad veram Dei colendi rationem revocabatur.“

³¹ B. Chlebowski, *Spiewnik Bartłomieja Groickiego*, in: *Z wieku Mikołaja Reja. Księga jubileuszowa 1505—1905* Warschau 1905. Der Titel lautet: *Pieśni duchowne, człowieka ktemu wiodące, aby w troskach swoich Sámemu Pánu Bogu zawždy mocnie vsfal. PSAL.: Cxlv. Nolite confidere in principibus, in filiis hominum, in quibus non est salus. (12^o).*

waren“, wählte — zu dieser Annahme gelangte Chlebowski — aus diesem Katechismus eine Reihe von Liedern aus und fügte sie seiner mit dem *Zamknienie* endenden ursprünglichen Sammlung an.

Dieses von Groicki benutzte, in der polnischen Hymnologie unter der Bezeichnung *Krakauer Katechismus* bekannte älteste Kantional der kleinpolnischen Calvinisten dürfte nach Groickis Zeugnis ebenfalls am Ende der fünfziger Jahre, also 1558/59 gedruckt worden sein. Spätere Hinweise auf den Krakauer Katechismus finden sich in der Vorrede zur zweiten Ausgabe des kalvinistischen Kantionals von Krzysztof Kraiński (datiert aus Radzanów, 1602) sowie in der umfänglichen Vorrede zum verschollenen Danziger reformierten Kantional, das 1619 bei Hünefeld gedruckt wurde. Dort wird auch von einem weiteren, 1564 in Krakau herausgegebenen Katechismus berichtet, „welcher auch wirklich vorhanden und zu haben ist“ (Oloff), doch offenbar keine Lieder enthielt. Der bei Groicki erwähnte Krakauer Liederkatechismus ist Oloff unbekannt geblieben oder aber — wie oben erwähnt — aus unbekanntem Gründen für ein Brüdergesangbuch gehalten worden.

Den ältesten und infolge des geringen zeitlichen Abstandes auch gewichtigsten Beweis für die Existenz dieses Krakauer Katechismus liefert — im Vorwort zu seinen Davidpsalmen — ein 1563 in dem jetzt zur Bjelorussischen Sowjetrepublik gehörigen Nesviž (poln. Nieśwież) erschienenenes Gesangbuch, in dem wir, nach unserer bisherigen Kenntnis und abgesehen von der zweiten Ausgabe des polnischen Brüdergesangbuches aus dem Jahre 1569, das hymnologisch interessanteste (kalvinistische) Kantional der sechziger Jahre vor uns haben. Der polnischen Hymnologie war dieser Druck offenbar noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts völlig unbekannt³². Das einzige vorhandene Exemplar befindet sich in der Universitätsbibliothek zu Uppsala, weist jedoch kein Titelblatt mehr auf. Man wird aber kaum fehlgehen, wenn man mit A. Kawecka annimmt, daß es den gleichen Titel trug wie eine von 1594 datierte Neuauflage³³. Die Ausgabe von 1563 umfaßt 286 Blatt in 8° mit der damals üblichen Blatt- und Druckbogenpaginierung. In typographischer Hinsicht ist das Kantional kalvinisch-schmucklos; das Typenbild ist verhältnismäßig eng und wirkt besonders bei den nicht seltenen vielstrophigen Liedern unübersichtlich. Wie Seklucjans zweite Sammlung von 1559 verfügt auch dieses Kantional über ein sachliches und alphabetisches Register, wobei ersteres jedoch eine ungleich klarere Liedanordnung erkennen läßt, als dies bei Seklucjan der Fall ist. Einem kleinen Katechismus für kleinere Kinder folgt ein größerer für „größere und geübtere Kinder“, anschließend ein *Pasterstwo domowe*, das zahlreiche Übereinstimmungen mit dem des Brester Kantionals von 1558 aufweist.

Hier befinden sich auch den Gebeten entsprechende Lieder, zusammen 22. Ein weiterer Abschnitt enthält noch einmal *Modlitwy á prosby pospolite* (allgemeine Gebete und Bitten), die aber im Gegensatz zu denen des „Haushirrentums“ auch für den gottesdienstlichen Gebrauch gedacht sind. Es folgt nun das eigentliche Gesangbuch, beginnend mit 54 Psalmen, die teilweise in zwei Fassungen dargeboten werden und mit „Argumenten“ sowie, gleich allen übrigen Gesängen, mit

³² Eine erste Beschreibung und Besprechung stammt von A. Kawecka, *Kancjonały protestanckie na Litwie w w. XVI*, in: *Reformacja w Polsce IV*, Warschau 1926, S. 128—139.

³³ Ein beschädigtes Exemplar der Neuauflage von 1594 besitzt die Jagellonische Bibliothek zu Krakau. Der Titel beginnt: *Katechizm albo krotkie w jedno miejsce zebranie wiary y powinności Krześcianskiej . . .*

Noten versehen sind. Im Anschluß an die Psalmen finden wir drei größere Liedgruppen: Katechismuslieder, Lieder aus dem Festkreis des Kirchenjahres von Christi Geburt bis Himmelfahrt, schließlich Gesänge gemischten Inhaltes. Einschließlich der Psalmen enthält das Kantional von Nieśwież 164 geistliche Lieder. Es endet mit dem Vermerk: „*Drukowano w Nieświżu Nakładem Páná Mácieiá Káwieczyńskiego. Przes Dánielá Drukárzá Roku od národzenia Pańskiego 1565. Dnia VII. Miesiąca Listopáda.*“

Mehrere Gründe sprechen allerdings dafür, daß das Kantional 1563 gedruckt worden sein muß. Zunächst zeigt die Jahreszahl 1565 schon äußerlich einen deutlichen Eingriff offenbar von der Hand eines Zeitgenossen, der die letzte Fünf zu einer Drei umkorrigiert hat. Einen weiteren Hinweis äußerer Art liefert ein im gleichen Einband befindlicher, 1564 gedruckter Anhang³⁴, wo bereits auf den Nieśwießer Katechismus Bezug genommen wird. Wichtiger sind aber einige innere Gründe: Stanisław Kot hat festgestellt, daß die beiden erwähnten Katechismen von Szymon Budny verfaßt wurden und zum größten Teil Übersetzungen aus dessen reußischem Katechismus von 1562 darstellen³⁵. Da Budny 1564 bereits mit dem Calvinismus gebrochen hatte, dessen Geist das Nieśwießer Kantional noch im großen und ganzen gewahrt hat, kann es nach Kots Schlußfolgerung nur zwischen 1562 und 1564 entstanden sein. Es verwundert daher nicht, daß dieses Gesangbuch, nach der stellenweise eigentümlichen theologischen Färbung mancher Liedtexte geurteilt, seine Herkunft aus einem dem Arianismus bereits zuneigenden Teil der litauischen Geistlichkeit nicht verleugnen kann, dessen Trennung vom Calvinismus zwar noch nicht erfolgt war, aber unmittelbar bevorstand. Noch bewahrt man das Nicaenische und Konstantinopolitanische Glaubensbekenntnis und erhofft von den Schweizer Theologen — das zeigt ein Brief Budnys an das Haupt der Zwingli-Kirche, Heinrich Bullinger — eine Klärung der beunruhigenden trinitarischen Probleme, freilich vergeblich³⁶.

Der Liedbestand des Kantionals von Nieśwież spiegelt die mit diesem Druck zu Ende gehende Epoche der Frühdrucke wider. Dementsprechend finden sich neben ältestem Liedgut Bestandteile aus dem Königsberger polnischen Brüderkantional von 1554, aus dem Krakauer Sammelkantional von 1558, aus Seklucjans zweiter Sammlung von 1559, aus Groickis Liedersammlung von 1559, aus dem verschollenen Krakauer Liederkatechismus sowie schließlich Anleihen aus dem Brester Kantional des Zaremba von 1558. Unter den Originalbeiträgen — zwei Akrosticha nennen die Namen von Tomasz Sokolowski und Tomasz Chodoski — fällt eine ganze Reihe erstmals vertretener versifizierter Psalmenübersetzungen auf, die aber ebenso wie die Originallieder nur in seltenen Fällen literarische Qualitäten aufweisen. A. Ka-

³⁴ Er besteht aus 23 Blatt in 8° und enthält fünf Psalmen sowie acht Lieder, von denen nur drei aus früheren Drucken bekannt sind. Der Titel lautet nach dem ersten Lied: *Pieśń ze 31. kap. przypowieści Salomonowych o pobożney a cnotliwej Niewieście, która słuszenie ma z sobą każda pobożna y bogoboyna Pani rozmyślać.*

³⁵ St. Kot, *Szymon Budny. Der größte Häretiker Litauens im 16. Jahrhundert*, in: Studien zur älteren Geschichte Osteuropas, Bd. 2, 1. Teil (= Festschrift für F. H. Schmid), S. 63—118; in: Wiener Archiv für Geschichte des Slawentums und Osteuropas; Veröff. d. Inst. f. osteur. Gesch. und Südostforschg. d. Univ. Wien, Graz und Köln 1956. Der reußische Katechismus Budnys ist betitelt: *Katichizis, to est' nauka starodavnaja: . . . dlja prostych [judy] . . . v pytanijach i otkazach s-brana*; (zit. nach St. Kot).

³⁶ Vgl. hierzu: Th. Wotschke, *Der Briefwechsel der Schweizer mit den Polen*, Leipzig 1908.

wecka hat festgestellt, daß diese Psalmen im allgemeinen starke Anklänge an den Prosapsalter der Brester Bibel zeigen³⁷.

Das Kantional von Nieśwież beschließt den Kreis der altpolnischen Kantionalfrühdrucke. Der bis zum Einsetzen des Thorner Kantionaldruckes noch verbleibende Zeitraum von etwa zwanzig Jahren hat nur wenige Gesangbuchdrucke zu verzeichnen, von denen jedoch lediglich die Neuauflage des Brüdergesangbuches erhalten ist.

Die zweite Ausgabe des polnischen Brüdergesangbuches von 1554 erschien 1569 bei Mathys Wirzbięta in Krakau³⁸. Typographisch macht dieser hervorragende Druck einen weitaus nüchterneren Eindruck als sein Vorgänger. Man vermißt u. a. die außergewöhnlich reichhaltig in Form ganzer Titelseiten ausgestalteten Kapitelanfänge, die ausdrucksvollen Großinitialen und kunstvollen Randleisten von 1554. Der Eindruck nüchternerer Ausstattung wird nicht zuletzt auch dadurch hervorgerufen, daß nur den verhältnismäßig wenigen neuen Liedern Melodien beigegeben worden sind und man daher auf den ersten Blick hin nicht glaubt, ein Kantional vor sich zu haben.

Der Ledbestand ist gegenüber 1554 nur geringfügig verringert (434 statt der bisher 452 Lieder), dafür aber sprachlich korrigiert („ . . . w Języku Polskim zaś odnowione . . .“) und durch Neuaufnahmen aus dem tschedischen Brüderkantional von 1561³⁹ etwas modifiziert worden. Das Sachregister zeigt außerdem eine merklich detailliertere Untergliederung der einzelnen Liedgruppen. Die Dreiteilung des älteren Brüdergesangbuches ist dagegen aufgegeben.

Beide Brüderkantionale haben auf die Thorner Kantionale des Artomius formal und inhaltlich starken Einfluß ausgeübt. So war z. B. die Anzahl sowie die Anordnung der Kapitel und die Formulierung der Kapiteltitel des älteren Brüdergesangbuches Vorbild für die formale Gestaltung des Thorner Kantionals von 1587. Auch die Liedentlehnungen aus beiden Kantionalen sind beträchtlich. Allerdings ist die Rolle des Nieświeżer Gesangbuches als einer möglichen Quelle des Thorner Kantionals von 1587 noch nicht geklärt. Darüberhinaus harrt natürlich noch eine Fülle hymnologischer Probleme aller Art im Zusammenhang mit den Frühdrukken ihrer Lösung.

Der Vollständigkeit halber muß schließlich noch ein kleineres, verschollenes Kantional genannt werden, das 1557 ebenfalls bei Wirzbięta in Krakau erschien und einen Auszug vermutlich aus dem eben genannten großen Krakauer Brüderkantional darstellt⁴⁰.

³⁷ Dieser Prosapsalter erschien 1564 gesondert mit einer Widmung Mikołaj Radziwiłł an die Königin Anna. Er ist betitelt: *Księgi Psalmów albo pieśni Dawidowych które pospolicie zową Psalterz. Drukowano w Brześciu Litewskim z Rozkazania i nakładem Oświeconego Páná Páná Mikołajá Radziwiłł Książęcia na Olyce y Nieświeżu Woiewody Wileńskiego etc. Roku 1.5.6.4. Ostatniego dnia Strycznia.*

³⁸ Titel: *Cantional Albo: Piesni Duchowne / s Słowá Bożego słożone: dla Chwały ledynego Páná Bogá, w Trojcy Błogosławionej, y pożytku Kościoła Krześcińskiego, w Języku Polskim zaś odnowione, obyáńsione, d Wydrukowane: Roku Pánskiego 1569. (4^o). Eine 1589 fast fertiggestellte dritte Ausgabe wurde in Ostroróg (Scharfenort) mit dem Städtchen ein Raub der Flammen. Vgl. Th. Wotschke, *Andreas Samuel und Johann Seklucyan, die beiden ersten Prediger des Evangeliums in Posen*, in: *Zeitschr. d. Histor. Ges. f. d. Prov. Posen XVII*, 1902, S. 237.*

³⁹ *Piesni e Chwał Bożských . . .* Ein Exemplar dieses sehenswerten Druckes befindet sich in der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel.

⁴⁰ E. Oloff, a. a. O., S. 256, zitiert den Titel: *Piesni niektore s Káncyonalu wybrane, a ku Katechismu przyłożone, w Krakowie drukował Macley Wierzbięta, Typograph J.K.M. od narodzenia Syna Bożego 1575 (12^o).*

Mit dem Thorner Kantionaldruck, dessen Anfänge noch hymnologische Rätsel bergen⁴¹, beginnt nach einem unergiebigem Zeitabschnitt eine neue Entwicklung. Hierbei hat das Gesangbuch des Artomius von 1587, vor allem in Gestalt der erweiterten Ausgaben vom Anfang des 17. Jahrhunderts, auf die polnischen protestantischen Gesangbücher der Folgezeit bestimmenden Einfluß ausgeübt. Seine Wirkungen reichen über Danzig, wo im 17. Jahrhundert eine Symbiose mit den kalvinistischen Drucken eintrat, bis nach Königsberg (im 18. Jahrhundert) und sind schließlich auch in Schlesien zu verspüren, dessen polnischer Kantionaldruck 1670 bei Christoph Tschorn in Brieg mit einem Auszug vermutlich aus dem Thorner Kantional von 1620 einsetzt.

Der Thorner Ausgabe von 1587⁴² ist also dank ihrer Entstehungszeit eine fruchtbare Mittlerrolle zuteil geworden, die das in der Übergangszeit zweier kantionalgeschichtlicher Epochen erschienene Gesangbuch, das zwar nicht mehr zu den Frühdrucken, aber nach Wesen und Gehalt auch keinesfalls zu der wenig originalen und bald in lebloser Nachahmung erstarrenden Tradition des 17. Jahrhunderts gehört, an deren Ausgangspunkt es rein zeitlich gesehen freilich steht, als natürlichen Mittelpunkt und vielleicht sogar als letzten Höhepunkt altpolnischer Kantionaltradition erscheinen läßt. Im Vergleich mit den zwar teilweise schon beachtlichen, im allgemeinen aber noch unausgeglichenen und in mancher Beziehung unvollkommenen Frühdrucken steht man hier einem Gesangbuch gegenüber, dessen Individualität vor dem Hintergrund zweier kantionalgeschichtlich dürftiger Jahrzehnte besonders überrascht und erkennen läßt, daß eigentlich erst jetzt der letzte Schritt zum vollausgebildeten, originär polnischen Gesangbuch vollzogen ist. Die Fülle des hier aufbewahrten alten Liedgutes verbindet sich mit den unbestreitbaren sprachlichen Vorzügen dieser Ausgabe. Abgesehen von den zahlreichen Tschechismen der aus dem älteren Brüderkantional stammenden Gesänge, die aber teilweise in Übereinstimmung mit der bereits verbesserten Ausgabe von 1569 beseitigt wurden, sind im allgemeinen auch jene vielfältigen Spuren sprachlicher Mängel ausgemerzt worden, die in der großen Zeit der polnischen Reformation unter dem Zwange rascher Liedproduktion, unter dem Einfluß von Übersetzungen aus dem Lateinischen oder Deutschen und schließlich überhaupt durch das nicht selten einseitige, die sprachliche Formung vernachlässigende primäre Interesse an der Verbreitung des neuen Glaubensgutes zustandekamen. Neben diesen berechtigten Korrekturen werden jedoch zugleich deutliche Ansätze zu eigenwilliger Veränderung der Liedtexte sichtbar, die zum Teil wohl auf die konfessionell ausgleichende Haltung des Herausgebers, eines eifrigen Anhängers des Sandomirer Consensus, zurückzuführen sind. Diese später ausartenden Eingriffe in die überlieferten Textfassungen — Spiegelbild verlorengegangener Originalität — haben den Ge-

⁴¹ Zum Problem des Thorner Kantionals von 1578 vgl. G. Kratzel, *G. Dörings Elbinger Kantionalfund*, in: *Jb. f. Liturgik u. Hymnologie* 9, 1964. — Zur Entwicklung des polnischen Kantionaldrucks nach 1587 vgl. Trzaska, Ewert i Michalski, *Encyklopedia staropolska*, 2 Bde., Warschau 1939, Bd. 1, Spalte 518 ff. — Über den polnischen protestantischen Kantionaldruck in Schlesien vgl. R. Bossmann, *Ältere polnische Gesangbücher in Schlesien*, Curitiba 1952.

⁴² *Kantional Albo Piesni Duchowne* . . . , gedruckt bei Malcher Nering.

Anmerkung: Die diakritischen Zeichen der Kantionaltitel und sonstigen altpolnischen Zitate entsprechen dem alten Gebrauch. Vgl. auch die Literaturangaben bei G. Kratzel, *Das Thorner Kantional* . . . (vgl. Anm. 2), S. 229 ff.

sängen ihren ursprünglichen Reiz genommen, den das der Blütezeit reformatorischer Lieddichtung verhältnismäßig nahestehende Gesangbuch von 1587 im wesentlichen noch bewahrt hat. Auffällig stark ist 1587 der Durchbruch des deutschen Liedanteils, der in den Frühdrukken nur sehr bescheiden vertreten war. Damit kündigt sich schon hier das im 17. Jahrhundert eintretende Übergewicht des deutschen Kirchenliedes an, das schließlich im 18. Jahrhundert, in einer Epoche fast völliger Erschlaffung der polnischen protestantischen Lieddichtung, die Übersetzung vollständiger deutscher Gesangbücher im Gefolge hatte.

Daß die weitere Entwicklung der protestantischen Kantionale in Polen, die mit dem Auftreten des so ungewöhnlich produktiven, erfolgreichen Thorner Gesangbuchtyps zu neuen Hoffnungen berechtigte, nicht weiter aufwärts führen konnte, liegt in ihrer unmittelbaren und unabdingbaren Abhängigkeit von den Lebenskräften jener geistigen Bewegung begründet, die sie allein hervorzubringen vermochte, der Reformation und dem Enthusiasmus ihrer Verkünder.

Material zu Wilhelm Friedemann Bachs Kantatenaufführungen in Halle (1746-1764)

VON WERNER BRAUN, KIEL

Max Schneider zum neunzigsten Geburtstag

Als Wilhelm Friedemann Bach am 16. April 1746 sein Organistenamt an der Sophienkirche in Dresden mit dem an St. Marien zu Halle vertauschte, sah er sich neuen und sehr anspruchsvollen Aufgaben gegenüber. Das einst (1628) für Samuel Scheidt geschaffene „Directorium Musices“ wurde in dieser Stadt bis auf wenige Ausnahmen¹ vom jeweiligen Marktkirchenorganisten wahrgenommen². W. F. Bach hatte also nicht mehr allein die Orgel zu spielen und bei der Figuralmusik mitzuwirken wie in Dresden³, sondern er mußte diese *Musique* selbst anordnen und leiten und die hierzu verfügbaren und der Kirche gehörenden Instrumente pflegen und verwalten⁴. Da der Stadtchor abwechselnd noch in zwei anderen Gotteshäusern (St. Ulrich und St. Moritz) Dienst tat⁵, konnten größere Werke an St. Marien nur am ersten Feiertag von Festen und an jedem dritten Sonntag regelmäßig zur Aufführung gelangen. An den zweiten und dritten Feiertagen der hohen Feste (Weihnachten, Ostern, Pfingsten) sollten „kurze Figural Stücke“ erklingen. Wie seine Vorgänger in Halle⁶ und auch wie sein Vater in Leipzig war W. F. Bach verpflichtet,

¹ W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, II, Halle-Berlin 1939, S. 293–295.

² Ebenda, S. 28.

³ M. Falck, *W. F. Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, Neudruck Lindau (1957), S. 14 f.

⁴ Vgl. hierzu und zum Folgenden den Abdruck des Anstellungsschreibens bei M. Falck, a. a. O., S. 22 f.

⁵ W. Serauky, a. a. O., II, 2, Halle 1942, S. 14.

⁶ W. Serauky, a. a. O., II, 1, S. 353, § 11.

„die zur *Musique* erwehlt Textus und Cantiones“ der Behörde (dem Konsistorialrat Johann Georg Franke⁷) rechtzeitig zur theologischen Zensur vorzulegen. Wenn sich W. F. Bach an diese Bestimmungen gehalten hat, so wurden bis zu seinem Rücktritt am 12. Mai 1764 in achtzehnjähriger Amtszeit mindestens je 360 Vormittags- und Nachmittagsgottesdienste von ihm musikalisch betreut, wobei kleinere Musikaufführungen nicht mitgezählt sind. Auf eigene Kompositionen brauchte er sich dabei nicht zu stützen. Nur bei der *Catechismus Musique* rechnete man mit neuen Vertonungen⁸.

Auf welches Repertoire hat er sich dann aber bezogen? Die Anstellungsurkunde spricht von den zu beaufsichtigenden Instrumenten, nicht aber von kircheneigenen Noten. Der letzte „amtliche“ Musikalienkauf an der Marktkirche hatte 1673 stattgefunden⁹. Seitdem scheinen die Organisten die Musikaufführungen aus ihren privaten Sammlungen bestritten zu haben. Bachs Amtsvorgänger in Halle, Gottfried Kirchhoff, besaß denn auch einen reichen Vorrat von Kantaten seiner Zeitgenossen, besonders von Georg Philipp Telemann. Die Bibliothek wurde nach dem Tod des Marienorganisten zum Verkauf angeboten¹⁰. Ob W. F. Bach Stücke daraus erwarb, ist ungewiß. 1750 erbte er den größten Teil von Johann Sebastian Bachs Jahrgängen, „weil er in seiner damaligen Stelle zu Halle den meisten Gebrauch davon machen konnte“¹¹. Versuche zur Rekonstruktion dieses Bestandes, den W. F. Bach in späteren Notzeiten nach und nach verkaufte, ohne ihn in einem Katalog erfaßt zu haben¹², folgen vorwiegend brieflichen Äußerungen von W. F. Bach und Johann Nikolaus Forkel und der Anordnung des musikalischen Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach. Man vermutete, daß beim Tod von J. S. Bach die von ihm komponierten oder benutzten Jahrgänge in Partitur und Stimmen vorhanden gewesen sind und daß das in C. Ph. E. Bachs Erbe fehlende Material 1750 an W. F. Bach gelangt sein muß¹³. Dieser Theorie zufolge besaß der hallische Bach wie sein Bruder in Berlin bzw. Hamburg von dem ersten Jahrgang der Kantaten J. S. Bachs abwechselnd Partituren und Stimmen. Von dem zweiten Jahrgang, den sog. Choral-kantaten, erbte Anna Magdalena die Stimmen, die sie später der Thomasschule übergab; W. F. Bach bekam die Partituren. Er hat sie gegen Ende seines Lebens für 12 Taler verkauft¹⁴. Für die Überlieferung des dritten Jahrgangs bietet das Nachlaßverzeichnis C. Ph. E. Bachs keine sehr zuverlässige Hilfe, da es zwar fast ausnahmslos die Partituren, in unregelmäßiger Folge aber auch zahlreiche originale Stimmensätze verzeichnet. Vielleicht stammen sie wenigstens zu einem Teil aus dem Besitz von W. F. Bach, der offenbar mehrere Kantaten dieses Jahrgangs seiner hallischen Kirchenmusik zugrunde gelegt hat (BWV 30, 43, 51 und 170; siehe weiter unten), aber nach dem Verlust seines Amtes 1764 keine rechte Verwendung mehr für sie wußte. Für den Verbleib des vierten und fünften Jahrgangs, deren

⁷ Er ist musikgeschichtlich bekannt durch seine Leichenpredigt auf Dorothea Händel, die Mutter des berühmten Komponisten.

⁸ Vgl. M. Falck, a. a. O., S. 25.

⁹ W. Serauky, a. a. O., II, 1, S. 300.

¹⁰ Ebenda, S. 497 f.

¹¹ J. N. Forkel, *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Neuausgabe von J. M. Müller-Blattau, Kassel 1942, S. 84.

¹² M. Falck, a. a. O., S. 54 f.

¹³ Vgl. A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, BJ 1957, S. 10 f.

¹⁴ M. Falck, a. a. O., S. 55.

einstige Existenz aus dem Bericht des Nekrologs von 1750 abgeleitet worden ist¹⁵, bietet das bisher dargestellte Verfahren keinen sicheren Anhalt, da die „überzähligen“, d. h. die den stilistisch und quellenmäßig ziemlich geschlossen wirkenden ersten drei Jahrgängen nicht einfügbaren Kantaten, kein bestimmtes Prinzip der Überlieferung erkennen lassen.

Eine weitere Möglichkeit zur Rekonstruktion des hallischen Repertoires von W. F. Bach besteht in der diplomatischen Untersuchung der Kantatenhandschriften J. S. Bachs. Den „Originalmanuskripten“ liegen mitunter Stimmen und Partituren bei, die W. F. Bach um 1750 angefertigt hat, „als er das Notenmaterial des auf ihn gekommenen väterlichen Erbteils für seine hallischen Aufführungen bearbeitete“¹⁶. Eine systematische Zusammenstellung dieser für die Neue Bach-Ausgabe nur sekundären Quellen ist seit M. Falck (1913) nicht mehr versucht worden. Für folgende Werke scheint jedoch eine hallische Aufführung verbürgt¹⁷:

BWV 9 *Es ist das Heil uns kommen her* (2 Stimmen von der späteren Hand W. F. Bachs)

BWV 30 *Freue dich, erlöste Schar* (Stimmen von der späteren Hand W. F. Bachs)

BWV 51 *Jauchzet Gott in allen Landen* (2 Stimmen von der späteren Hand W. F. Bachs)

BWV 80 *Ein feste Burg ist unser Gott* (Partitur von der späteren Hand W. F. Bachs; dem Eingangschor legte er den neuen Text unter: „*Gaudete omnes populi*“)¹⁸.

BWV 101 *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (Partitur des Anfangschors von der späteren Hand W. F. Bachs)

BWV 147 *Herz und Mund und Tat und Leben* (den Eröffnungschor fügte W. F. Bach einem vor allem aus BWV 170 bestehenden Pasticcio ein)

BWV 170 *Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust* (Partitur einer veränderten Fassung von der späteren Hand W. F. Bachs; s. oben, BWV 147)

BWV 178 *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (4 Singstimmen von der späteren Hand W. F. Bachs).

Beide Methoden, der Schluß von dem erhaltenen Erbe J. S. Bachs auf das verlorene und die Trennung zwischen primären und sekundären Quellen bei den Kantaten des Thomaskantors, sind insofern einseitig, als sie bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung lediglich eine bestimmte Seite des hallischen Repertoires erfassen können. Der Anteil anderer Autoren an der Figuralmusik der Marktkirche wird durch sie nicht geklärt.

W. F. Bachs eigene kompositorische Tätigkeit läßt sich verhältnismäßig einfach feststellen. Da er nur in Halle Gelegenheit und Verpflichtung zu Kantatenauf-

¹⁵ Vgl. W. H. Scheide, *Ist Mitzlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?*, Mf XIV, 1961, S. 60—63; A. Dürr, *Wie viele Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert?*, ebenda, S. 192—195.

¹⁶ G. v. Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift J. S. Bachs und seines Kreises*, Trossingen 1957, S. 17 f.

¹⁷ Vgl. P. Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958.

¹⁸ M. Falck bezieht die Parodie irrtümlich auf BWV 149 (a. a. O., S. 27). Nach G. Feder (*Das barocke Wort-Tonverhältnis und seine Umgestaltung in den klassizistischen Bachbearbeitungen*, Kongr.-Ber. Hamburg 1956, S. 95; vgl. auch von demselben *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750—1950. I. Die Vokalwerke*, masch.-schr. Diss. Kiel 1955) stammen außer dem unterlegten neuen Text die Stimmen für die Trompeten, Pauken und die Orgel von der Hand W. F. Bachs, die auch in verschiedenen Korrekturen an den von Kopisten geschriebenen Stimmen sichtbar werde. Die Umwandlung des Eingangschores von BWV 125 (*Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin*) zu *Da pacem* gehe möglicherweise ebenfalls auf den hallischen Bach zurück.

führungen besaß, sind alle von ihm verfaßten geistlichen Vokalwerke als im Hinblick auf das hallische Amt entstanden anzusehen. Es handelt sich dabei um nur 16 originale Kompositionen. Um Näheres über sie zu erfahren und einen Eindruck von dem Umfang der verlorenen Werke zu erhalten, hat M. Falck hallische Lokalzeitungen zwischen 1746 und 1764 durchgesehen und nach erhaltenen Textbüchern aus diesem Zeitraum und aus W. F. Bachs Amtsbereich gesucht. Das Ergebnis war nicht gerade überwältigend. Die „Wöchentlichen Hallischen Anzeigen“ nannten Aufführungsdaten von einigen Festmusiken¹⁹. Fünf Musikkzettel vom 3. Oktober 1756 bis 6. Juni 1762 galten denkwürdigen Ereignissen in Halle (Einführung und Verabschiedung von Predigern; Friedensfeiern) und überlieferten ohne Autorangabe die Textgestalt von zehn Kantaten, wobei die den Festakten gewidmeten Stücke vormittags, die reguläre Detempore-Musik jedoch nachmittags in der „Hauptkirche zu U. L. Frauen“ dargeboten wurde²⁰. Bei den Texten vom 3. Oktober 1756 fiel die Identifizierung leicht. Für W. F. Bachs Kantate zum Predigerabschied *Der Höchste erhöret das Flehen der Armen* existiert eine autographe Partitur, und der Michaelis-Text *Man singet mit Freuden vom Sieg* entspricht J. S. Bachs bekanntem Werk (BWV 149; Dichtung von C. F. Henrici — Picander). Die anderen acht Kantaten konnte M. Falck keinem Autor mit Sicherheit zuweisen. Da er aber von der unbegründeten Voraussetzung ausging, daß W. F. Bach an der Marktkirche nur eigene und vom Vater verfaßte Werke aufgeführt hat, notierte er bei fünf Texten: „jedenfalls von W. F. Bach“ und bei drei weiteren: „vielleicht J. S. Bach“²¹. Dabei hätte es doch nahegelegen, die zwei für W. F. Bach beanspruchten Fassungen von *Blast Lärmen, ihr Feinde* auf J. S. Bachs Kantate BWV 205a mit dem gleichen Textanfang (Parodie zum Drama per musica *Der zufriedengestellte Äolus* BWV 205) zu beziehen. Aber auch die Zuschreibungen an J. S. Bach²² erscheinen fraglich, wenn man bedenkt, daß es Kantaten mit dem Textanfang *Wertes Zion, sei getrost und Gott ist uns're Zuversicht und Stärke* von G. Ph. Telemann gibt²³. Das zuerst genannte Werk verweist auf einen Text von Erdmann Neumeister und ist in zwei Fassungen erhalten. Eine davon gehört zu Telemanns sogenanntem „Französischen Jahrgang“, der in Frankfurt a. M. 1721/22 (wieder-) aufgeführt worden ist²⁴. Die folgenden Ausführungen sollen zeigen, daß W. F. Bach diesen Jahrgang gekannt hat.

Bei dem Versuch, sämtliche erhaltenen geschriebenen oder gedruckten hallischen Musikdenkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts systematisch zu ordnen, ergab sich die überraschende Tatsache, daß ein großer Teil der alten Textdrucke trotz W. Serauky's sorgfältiger Forschungen bisher nicht wissenschaftlich erfaßt worden ist. Es handelt sich dabei um Material für die hallischen Stadtkirchen, für den Dom, St. Laurentius und St. Georgen, für die Universität, das Gymnasium und das Col-

¹⁹ M. Falck, a. a. O., S. 164.

²⁰ Leider gibt M. Falck keine Fundorte an. Zwei dieser Hefte, vom 3. Oktober 1756 und vom 19. Juni 1757, konnte ich in einem Sammelband der hallischen Marienbibliothek (Sign. 1700) wieder auffinden.

²¹ A. a. O., S. 141. Zu Falcks Buch vgl. das Urteil von F. Blume in MGG I, 1949—1951, Sp. 1054.

²² „nach der Haltung der Worte vielleicht von Sebastian komponiert“ (a. a. O., S. 138).

²³ C. Süß und P. Epstein, *Kirchliche Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts* [in der Stadtbibliothek Frankfurt a. M.], Berlin und Frankfurt a. M. (1926), S. 189 (Nr. 761) und S. 135 (Nr. 335). Herrn Dr. D. Rouvel von der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. danke ich für wichtige Auskünfte über den Frankfurter Telemann-Bestand und für Auszüge aus dem ungedruckten Telemann-Katalog von Werner Menke.

²⁴ W. Menke, *Das Vokalwerk G. P. Telemanns*, Kassel 1942, S. 40.

legium musicum. Am größten war die Ausbeute für die Marktkirche, wo Textdrucke bereits aus den Jahren 1663/1665 erhalten sind²⁵. Zu einer festen Einrichtung scheint die Ausgabe von gedruckten Textheften jedoch erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts geworden zu sein. Hierfür spricht der Quellenbefund²⁶ und eine Äußerung des hallischen Marienkantors Johann Gottfried Mittag, der nach seiner durch W. F. Bach veranlaßten Suspension (Neujahr 1748) am 27. März 1749 bezeugt:

*„Ich habe ermeldten Bachen vom Anfang seines Hierseins die Music willig in die Correctur genommen; auch weilten er in der Rechtschreibung nichts Solides weiß und dadurch dem Setzer in der Druckerey viele Mühe verursacht, ich es lediglich auf mich genommen, indem ich bey der Anzugs-Predigt 2 Chöre aufführen müssen, allein niemals von ihm einen Dank dafür gehabt“*²⁷.

Wenn auch nicht ganz klar ist, ob „Correctur“ den heutigen Sinn besitzt oder aber eine Revision des Notenmaterials meint, so besagt doch der Hinweis auf die „viele Mühe“ des Setzers, daß W. F. Bach oft, wahrscheinlich sogar regelmäßig Texte zum Druck gegeben hat.

Die Vermutung, daß jeder Figuralsonntag an der Marktkirche um 1750 ein gedrucktes Textbuch hervorbrachte, wird durch acht bisher unbekannte Hefte mit 16 Kantaten, je acht vor- und nachmittags, gestützt²⁸. Nur eines von ihnen ist datiert. Es schildert den geplanten Verlauf des kirchlichen Festes aus Anlaß des Hubertusbürger Friedens in der Marktkirche am 13. März 1763. Die anderen Blätter enthalten außer der Detempore-Angabe lediglich die Mitteilung, daß die Musik an U. L. Frauen aufgeführt werden sollte. Vielleicht erklärt die Spärlichkeit der äußeren Aufmachung die Vernachlässigung dieser wichtigen Dokumente. Doch gibt es gewisse Hilfsmittel, die eine nähere Bestimmung ermöglichen. Drucktypen, Zierformen und Papier bezeugen ihre enge Zusammengehörigkeit²⁹. Das Schlußzeichen (eine Krone, aus der oben zwei beblätterte Zweige, unten zwei Schlangen herausragen) findet sich auch in einem schon in Anm. 20 erwähnten Druck vom 19. Juni 1757 aus der Werkstatt Johann Michael Grunerts³⁰ und in dem „mit Grunertschen Schriften“ hergestellten Programm von 1763. Es ist später nicht mehr belegt. Man wird daher die unbezeichneten Hefte der gleichen Offizin zuweisen und um 1750 ansetzen dürfen. Das Jahr 1769 zeigt bereits eine neue, rokokohafte typographische Ausstattung³¹. Da W. F. Bach nach dem 12. Mai 1764, dem Tag seiner Kündigung, „der Kirche keinen Dienst weiter gethan“ hat³², kann ein Textbuch vom 31. Mai 1764 (Sonntag Exaudi) in der folgenden Aufstellung übergegangen werden.

²⁵ W. Serauky, a. a. O., II, 1, S. 297 f., Musikbeilagen zu II, 2 Halle 1943, S. 110.

²⁶ Vgl. auch W. Serauky, a. a. O., II, 2, S. 43.

²⁷ Ebenda, S. 21.

²⁸ Über diesen Bestand in der Universitätsbibliothek zu Halle (vgl. Anm. 33) habe ich zuerst in einem öffentlichen Vortrag *Wilhelm Friedemann Bach. Zu seinem 250. Geburtstag* am 15. 11. 1960 in Halle und am 22. 11. 1960 im Leipziger Bach-Archiv, dem ich auch Photokopien der Textdrucke übergab, berichtet. Herrn Dr. W. Dürr in Göttingen schulde ich für seine Hilfe und für wertvolle Hinweise großen Dank.

²⁹ Das Textbuch für den 21. n. Tr. hat eine sonst nicht benutzte Zierleiste, und das für Palmarum mußte so viel Text aufnehmen, daß drei kleine Sterne als einziger Schmuck dienen konnten.

³⁰ Vgl. Anm. 20.

³¹ Universitätsbibliothek Halle, Sign. 3424 q.

³² C. H. Bitter, *C. Ph. E. Bach und W. F. Bach und deren Brüder*, II, Berlin 1868, S. 366.

Die neu ermittelten Kantatentexte der Universitätsbibliothek Halle, alphabetisch nach Textanfängen geordnet³³:

Das Blut Christi wird unser Gewissen reinigen (Dictum. Hebr. 9, 14). Aria. *Ihr Christen wollt ihr seelig seyn.* 5 Nrn. 14. n. Tr., nachmittags.

Die Welt kan ihre Lust nicht hoch genug erheben; (Choral). Recitativ. *Wie bald kan man bey ihren eitlen Freuden.* 17 Nrn. 21. n. Tr., nachmittags.

Du Tochter Zion, freue dich sehr! (Tutti). Aria. *Komm, mein König!* 5 Nrn. 1. Advent, nachmittags.

Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld etc. (Choral). Tutti. *Fürwahr, er trug unsere Krankheit.* 16 Nrn. Palmarum, vormittags.

Gott, der Frieden hat gegeben, (Choral). Recitativ. *Auf! danket Gott!* 8 Nrn. Friedensfest. Lätare 1763, nachmittags.

Gott fährt auf mit Jauchzen, (Tutti). Recitativ. *Es will der Höchste sich ein Siegs-Gepräng bereiten.* 5 Nrn. Himmelfahrt, vormittags.

Gottlob, der Fried ist da! (Recitativ). Aria. *Nah und ferne Dringt der Glanz vom Friedenssterne.* 5 Nrn. Friedensfest. Lätare 1763, vormittags.

Ich seufze: Jesu, lieber Meister, (Aria). Choral. *Durch Adams Fall ist ganz vererbt.* 8 Nrn. 14. n. Tr., vormittags.

Laß mir deine Barmherzigkeit wiederfahren, (Tutti). Choral. *Sprich nur ein Wort, so werd ich leben, etc.* 6 Nrn. 21. n. Tr., vormittags.

Nun komm, der Heiden Heiland! (Choral). Recitativ. *Der Heiland ist gekommen.* 6 Nrn. 1. Advent, vormittags.

O Haupt voll Blut und Wunden etc. (Choral). Duetto. *Solt ich nicht auf Jesum sehn, (Ja ich will auf Jesum sehn,).* 19 Nrn. Palmarum, nachmittags.

Stern aus Jacob, Licht der Heiden! (Aria). Choral. *Halleluja! Gelobt sey Gott.* 5 Nrn. Erscheinung Christi, nachmittags.

Wer ist wol wie du, Jesu, süsse Ruh, (Choral). Aria. *Verweilt euch nicht, ihr Glaubens-Hände.* 5 Nrn. Erscheinung Christi, vormittags.

Wir liegen, grosser Gott, vor dir, (Tutti). Recitativ. *Wir sind die bösen Knechte.* 6 Nrn. 22. n. Tr., vormittags.

Wo bleibt die brüderliche Lieb, (Choral). Aria. *Würge, würge, Bis zum Schweiß und bis aufs Blut.* 5 Nrn. 22. n. Tr., nachmittags.

Wo geht die Lebens-Reise hin, (Recitativ). Aria. *Ihr frommen Seelen fahret auf.* 4 Nrn. Himmelfahrt, nachmittags.

Eine Identifizierung der Texte bereitet Mühe, da die zahllosen Drucke von Kantatendichtungen des 18. Jahrhunderts bisher kaum bibliographisch erfaßt sind und

³³ Das datierte Textbuch trägt die Überschrift *Dank= Lob= und Freud[enlieder]* und hat die Signatur *Vd 3126h*. Die Titel der anderen Hefte beginnen stets mit der Wendung *„Texte zur Music, welche zu Halle am . . .“*. Ihre Signaturen lauten (in der Anordnung des Kirchenjahrs): 1. Advent: *Yb 3424n*; Erscheinung Christi: *Yb 3424h*; Palmarum: *Yb 3424k*; Himmelfahrt: *Yb 3424l*; 14. n. Tr.: *Yb 3354e*; 21. n. Tr.: *Yb 3424i*; 22. n. Tr.: *Yb 3424m*. Die Rezitative sind petit gesetzt. Bei *Dacapo*-Arien heißt die Wiederholung: *V.A.* (= vom Anfang). Unter „Nummern“ verstehen wir alle Stücke mit Überschriften, gleich welchen Umfang. Wiederholungen selbständiger Stücke sind mitgezählt.

da die Bibliothekskataloge und die bekannten Werkverzeichnisse einzelner Kantatenkomponisten dieses Zeitraums (u. a. J. F. Doles, Liebhold, J. Th. Römhildt, Chn. G. Tag) in der Regel nur Textanfänge mitteilen. Mit alphabetischen Inzipsits läßt sich aber nur dann arbeiten, wenn es sich dabei um freie Dichtungen handelt. Wenn ein Bibeltext am Anfang steht, ist eine Kenntnis des weiteren Verlaufs unerläßlich. Die folgenden Ausführungen mögen daher lediglich als ein erster Versuch zur „Attribuierung“ aufgefaßt werden, der einer Revision bedarf, sowie ausführliche Werkverzeichnisse von J. F. Fasch, G. H. Stölzel und anderen populären Kantatenmeistern des 18. Jahrhunderts vorliegen. Aber auch dann muß immer noch mit Parodien gerechnet werden. Und diese Technik, der sich W. F. Bach gern bedient hat, kann nicht mehr allein auf Grund von Texten erkannt werden.

Von den 16 neu ermittelten Quellen verweist nur eine auf eine bekannte Komposition von W. F. Bach: die am Nachmittag des Himmelfahrtsfestes aufgeführte Kantate *Wo geht die Lebensreise hin*, deren hohen künstlerischen Wert M. Falck mit Nachdruck betont hat³⁴. Wir besitzen von diesem Werk also nun die autographe Partitur und das Textbuch. Am Vormittag des gleichen Tages erklang offensichtlich der 1. Teil von J. S. Bachs Kantate BWV 43 *Gott fährt auf mit Jauchzen*. Jedenfalls ergibt ein Lesartenvergleich mit dem in kritischer Neuausgabe vorliegenden Werk³⁵ nur unbedeutende Unterschiede (z. B. in der Interpunktion; der 1. Satz steht im Druck unter der Überschrift *Tutti*; die Wiederholung in der Aria Nr. 3 wird nicht vermerkt, und statt *Recit.* lautet die Überschrift der Nr. 4 in Halle *Dictum*, weil es sich um einen Bibelspruch handelt [Markus 16 V. 19]). Nach der Aria Nr. 5 macht das Notenmaterial mit der Bezeichnung *Seconda parte* einen Einschnitt. Wahrscheinlich wurde dieser zweite Teil nach der Predigt oder im Nachmittagsgottesdienst musiziert³⁶. In Halle fiel er ganz fort, und an seine Stelle trat W. F. Bachs genannte Komposition. Ein Parallelbeispiel zu diesem „bachischen“ Himmelfahrtsfest bietet der 16. Sonntag nach Trinitatis (3. Oktober) 1756, nur daß hier W. F. Bachs Kantate für den Vormittag, seines Vaters Michaeliskonzert aber für den Nachmittag angesetzt war³⁷.

Es läge nun nahe, auch den von Erdmann Neumeister stammenden Text *Nun komm, der Heiden Heiland* auf J. S. Bach zu beziehen (BWV 61³⁸). Dem steht aber ein charakteristischer Lesartenunterschied im Wege: Der hallische Druck folgt mit der Formulierung in Nr. 5 „nur Asch und Erde“ dem authentischen Text Neumeisters und nicht der Variante „nur Staub und Erde“ bei J. S. Bach. Da nicht anzunehmen ist, daß W. F. Bach oder sein Korrektor bzw. sein Zensor Textvergleiche angestellt haben, muß ein anderer Komponist für diese öfters in Musik gesetzte Dichtung gesucht werden.

Man wird dabei vor allem an G. Ph. Telemann denken, da seine Vertonung des gleichen Textes (Besetzung: C.A.T.B./V. 1, 2. Va, Va concertato. Vc. solo, Vc.

³⁴ A. a. O., S. 165.

³⁵ Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Bd. 12, hrsg. von A. Dürr, 1960, S. 135–152.

³⁶ Zum Problem der Zweitteiligkeit, auch in der Kantate BWV 43, vgl. W. H. Scheide, *J. S. Bachs Sammlung von Kantaten seines Vaters J. L. Bach*, BJ 1961, S. 12 f. und S. 18.

³⁷ Vgl. oben

³⁸ Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Bd. 1, Adventskantaten, hrsg. von A. Dürr und W. Neumann, 1954, S. 3–16.

obligato. Ob. 1, 2. Clar. piccolo 1, 2. Calc.³⁹ Org.)⁴⁰ ebenfalls an der originalen Lesart „nur Asch und Erde“ festhält^{40a} und sich unter den Neumeister-Kantaten dieses Frankfurter Jahrgangs (1721/22) drei weitere Entsprechungen für W. F. Bachs hallische Kirchenmusik finden: *Wertes Zion, sei getrost*⁴¹ (Besetzung: C.A.T.B./V. 1, 2. Va 1, 2. Vc. Ob. 1, 2. Clar. 1, 2, 3. Timp. Calc. Org.)⁴², *Stern aus Jacob, Licht der Heiden* (Besetzung: C.A.T.B./V. 1, 2. Va. Vc. Clar. 1, 2. Org.)⁴³ und *Wir liegen, großer Gott, vor dir* (Besetzung: C.A.T.B./V. 1, 2. Va 1, 2. Vc. Ob. 1, 2. Bassono 1, 2. Calc. Cemb. Org.)⁴⁴. Für vier weitere hallische Texte kommt Telemann als Komponist in Betracht. Die Kantate *Das Blut Christi wird unser Gewissen reinigen* verweist auf den musikalisch einheitlicheren, durchweg aus fünfteiligen Werken bestehenden und von Johann Friedrich Helbig 1720 für Eisenach gedichteten Jahrgang, der 1722/23 in Hamburg nach der Predigt aufgeführt und wegen seiner rhythmischen Gestaltung „Sizilianischer Jahrgang“ genannt worden ist⁴⁵. Ihre Besetzung mag also folgendermaßen gelautet haben: C.A.T.B./V. 1, 2. Va. Vc. Ob. 1, 2. Org.⁴⁶. Dreimal bietet sich der 1748/49 in Stimmen gedruckte „Engeljahrgang“⁴⁷ mit den Worten von Daniel Stoppe und einem Ungenannten (ab 8. Sonntag nach Trinitatis)⁴⁸ als mögliche Vorlage für W. F. Bach an, und zwar bei den Kantaten *Du Tochter Zion, freue dich sehr* (Besetzung: C.A.T.B./V. 1, 2. Va. Vc. Tromp 1, 2. Tymp. Org.)⁴⁹, *Wer ist wohl wie du* (Besetzung: B. solo/C.A.T.B./V. 1, 2. Va. Vc. Org.)⁴⁹ und *Wo bleibt die brüderliche Lieb* (Besetzung: B. solo/C.A.T.B./V. 1, 2. Va. Vc. Org.)⁴⁹.

Von den anderen Texten ließ sich bisher nur die freigedichtete Aria *Ich seufze, Jesu, lieber Meister* näher bestimmen. Sie befand sich in Sorau unter den anonymen Manuskripten (Werke für Chor und Orchester; Besetzung des Begleitapparates: V. 1, 2. Va. Fl. 1, 2. Org.)⁵⁰. Die umfangreichen Kompositionen für den 21. Trinitatissonntag und für Palmarum unterscheiden sich durch ihre Länge und ihre Buntheit („Tutti“-Zitate nach Jesaia, dreimaliger Ansatz für die Choralstrophe „Ach Gott,

³⁹ Calc. = Calcedon oder Calichon, Bezeichnung für ein Lauteninstrument, bedeutungsgleich mit ital. Colascione (C. Süß und P. Epstein, a. a. O., S. 209, Anm. 1).

⁴⁰ C. Süß und P. Epstein, a. a. O., S. 163, Nr. 554. Daten: 1721, 1734. Vgl. auch die kurze Beschreibung der Kantate bei R. Meißner, G. Ph. Telemanns Frankfurter Kirchen-Kantaten, Diss. Frankfurt a. M. 1925, Druck 1929, S. 61 f.

^{40a} Zwei hallische Varianten auch Telemanns Komposition gegenüber fallen wohl nicht allzusehr ins Gewicht. So heißt es in Halle in Nr. 2: „Und nimt uns“ statt „Und nimmst uns“ bei Telemann und J. S. Bach und statt „Und nimmst uns selbst“ bei E. Neumeister. Das Fehlen einer Silbe im Textbuch scheint auf einen Druckfehler zu deuten, dessen Auflösung ungewiß bleibt. Wenig später bringt der Musikzettel den sonst nicht belegten Wortlaut „an den Armen“ statt allgemein „an den Deinen“. Diese Variante zerstört das Reimschema des rezitativischen Gedichts. Vielleicht ist sie theologisch bedingt und von einem hallischen Geistlichen angebracht worden.

⁴¹ Siehe oben

⁴² C. Süß und P. Epstein, a. a. O., S. 189, Nr. 761. Daten: 1722, 1735.

⁴³ Ebenda, S. 178, Nr. 666.

⁴⁴ C. Süß und P. Epstein, a. a. O., S. 192, Nr. 781. Daten: 1722, 1735.

⁴⁵ Vgl. W. Menke, a. a. O., S. 45 f.

⁴⁶ C. Süß und P. Epstein, a. a. O., S. 105, Nr. 88. Datum der Frankfurter Kopie: 1728.

⁴⁷ Diese Bezeichnung verdankt der Jahrgang der Abbildung eines Engels auf jedem Titelblatt (W. Menke, a. a. O., S. 23). Vgl. auch Anm. 60.

⁴⁸ W. Menke, a. a. O., S. 66 f.

⁴⁹ So verzeichnet im ungedruckten Katalog Menke in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. — Nach dem ebenfalls in dieser Bibliothek aufbewahrten hs. Katalog von Kathl Meyer-Beer, *Verzeichnis von Texten zu Kantaten G. Ph. Telemanns*, gehört nicht das Werk *Du Tochter Zion, freue dich sehr*; Aria: *Komm, mein König*, sondern ein anderes mit dem gleichen Beginn, aber mit anderer Fortsetzung (Aria: *Herunter mit dem stolzen Kleide*) zum „Engeljahrgang“.

⁵⁰ G. Tischer und K. Burchard, *Musikalienkatalog der Hauptkirche zu Sorau N./L.*, Beilagen zu den *MfM* 1902, S. 12, Nr. 43.

wie *manches Herzeleid*“ am 2. nach Trinitatis, nachmittags, u. a. Eigenheiten) von dem bisher identifizierten Bestand und von den Formstrukturen bei W. F. und J. S. Bach⁵¹. Hier verbergen sich andere, theologisch „gewecktere“ Autoren. Die Festmusik für den Hubertusburger Frieden am 13. März 1763 könnte dagegen von W. F. Bach geschrieben worden sein. Aus diesem Anlaß war auch seine Kantate *Auf, Christen, posaunt* entstanden⁵², die vielleicht bei der Universitätsfeier am 26. Mai 1763 in der Marktkirche erklungen ist⁵³. Für W. F. Bachs Verfasserschaft sprechen zwei Gründe: einmal die Tatsache, daß Texte von Gelegenheitskompositionen in der Regel ad hoc hergestellt wurden und damit auf jeden Fall Arbeiten am Notenmaterial verlangten (Neuvertonung oder Parodierung)⁵⁴, und sodann der für W. F. Bachs Kantaten typische Beginn mit einem Rezitativ, der eine Sinfonie voraussetzt.

Obwohl der in dieser Untersuchung behandelte Quellenbestand nur kleine Einblicke in eine achtzehnjährige Kantatenpraxis gewährt, ermutigt er doch zu einigen grundsätzlichen Erwägungen. So widerlegt er M. Falcks Ansicht vom rein „bachischen“ Charakter des hallischen Repertoires⁵⁵. Wenn es erlaubt ist, den Rest als annähernd maßstabgerecht verkleinertes Abbild des Ganzen aufzufassen, dann hat nicht nur in der Amtszeit von G. Kirchoff, sondern auch in der seines Nachfolgers das Werk G. Ph. Telemanns im Vordergrund gestanden. Diese Bevorzugung reproduktiver Tätigkeit überrascht bei einem Musiker vom Rang W. F. Bachs. Offensichtlich hat der Instrumentalkomponist keinen rechten Zugang mehr zu den alten Gattungen gefunden. Die Aktenvermerke über die Pflichtvergessenheit⁵⁶ und das „*bizarre und capricieuse Betragen*“⁵⁷ des Organisten und die gewiß zu Unrecht bagatellisierten Legenden und Anekdoten über den hallischen Bach⁵⁸ legen sogar die Vermutung nahe, als habe er sein Amt als eine lästige Bürde, nicht aber als eine zu erfüllende Aufgabe empfunden⁵⁹.

⁵¹ Vgl. die Aufstellung bei K. Gudewill, *Über Formen und Texte der Kirchenkantaten J. S. Bachs*, Festschrift F. Blume zum 70. Geburtstag, Kassel 1963, S. 165–167.

⁵² M. Falck, *Thematisches Verzeichnis der Werke W. F. Bachs*, Nr. 95.

⁵³ Vgl. W. Serauky, a. a. O., II, 2, S. 17.

⁵⁴ Dies könnte bedeuten, daß auch der von der Forschung bisher nicht berücksichtigte in der Marienbibliothek zu Halle aufbewahrte Text einer Geburtstagskantate für Friedrich II. von Preußen, die am 24. Januar 1749 von dem hallischen Collegium musicum aufgeführt wurde (*O Zeit, welds schweres Jock*), durch W. F. Bach vertont oder parodiert worden ist.

⁵⁵ A. a. O., S. 27 f.

⁵⁶ Vgl. die Anschuldigungen vom 22. November 1761 bei M. Falck, a. a. O., S. 37.

⁵⁷ F.-W. Donat, *Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit*, Diss. Heidelberg 1933, Anhang III f. (Schreiben des Berliner Magistrats vom 11. Januar 1779).

⁵⁸ Vgl. H. H. Eggebrecht, *Die Musiker-Legenden des Simeon Metaphrastes*, Musica IV, 1950, S. 99. — Daß die Anekdoten zumindest im Kern etwas Richtiges treffen, zeigt die Erzählung von dem Plagiator Bach, der angeblich eine Passion seines Vaters parodierte und sich als selbständige Arbeit bezahlen ließ (vgl. M. Falck, a. a. O., S. 30 f.). Daß W. F. Bach die alte Technik der Parodie sehr häufig anwandte und sie fast nur noch als Arbeitserleichterung auffaßte, kann als erwiesen gelten (vgl. K. Geiringer, *Die Musikfamilie Bach*, München 1958, S. 364). Weiterhin: Alle oben genannten Kantatentexte waren in Anonymität gehalten. Der Marienkantor Joh. Christian Berger brach mit diesem Prinzip, als er auf dem gedruckten Titelblatt für eine Festmusik in der Schulkirche 1765 seinen Namen nannte (vgl. W. Serauky, a. a. O., II, 2, S. 82). Vielleicht kommt hier das gleiche neue Autorgefühl zum Ausdruck, das die kommentarlose Wiederverwendung älterer Musik durch W. F. Bach als bedenklich erscheinen ließ.

⁵⁹ Hier soll nicht die Frage erneuert werden, ob die Behörden oder der Musiker an ihrer Entzweiung „schuld“ gewesen seien. Eine solche Alternative ist historisch ungerechtfertigt. Auch der Hinweis auf äußere Zeitereignisse (Siebenjähriger Krieg; Veränderungen im hallischen Geistesleben) erklärt nicht viel, wenn man an die Leistungsfähigkeit der mitteldeutschen Kirchenmusik mitten im Dreißigjährigen Krieg denkt; und ob W. F. Bach dem Gedankentum des hallischen Pietismus oder der Wolffschen Philosophie nahegestanden hat, ist völlig ungewiß. Die Darlegungen wollen lediglich andeuten, daß W. F. Bach seine Amtspflichten von Anfang an vorwiegend routinemäßig abgeleistet hat und das Kündigungsschreiben vom 12. Mai 1764 als logische Folge dieser Einstellung aufzufassen ist.

Woher hat er aber die vermuteten Telemann-Kantaten erhalten? Der 1748/49 gedruckte „Engel-Jahrgang“ kann nicht aus dem Nachlaß des 1746 gestorbenen Marienorganisten G. Kirchhoff stammen. Man wird zunächst an Kauf oder „Kommunikation“ denken⁶⁰. Da der hallische Bach G. Ph. Telemann persönlich gekannt zu haben scheint⁶¹, könnte er dessen Werke direkt von Hamburg bezogen haben. Es besteht aber auch die Möglichkeit, daß er sie aus väterlichem Besitz übernahm. Der Thomaskantor hat zweifellos das Schaffen seines erfolgreichen Zeitgenossen sehr aufmerksam verfolgt⁶². Um nun aber die Frage zu klären, ob und in welchem Umfang J. S. Bach in späterer Zeit, als er nur noch selten für die Kirche schrieb, Telemannsche Kompositionen an St. Thomas aufgeführt hat, reicht die Aussagekraft der hallischen Textbücher nicht mehr aus. Hier müssen andere Quellen, vor allem die Notenhandschriften selbst, geöffnet werden⁶³.

⁶⁰ Über diese beiden Arten des Handels mit Musikalien im 18. Jahrhundert vgl. W. Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, Mf XV, 1962, S. 142 ff. — Auch C. Ph. E. Bach besaß den „Engel-Jahrgang“. Das Verzeichnis seines musikalischen Nachlasses (vgl. den Neudruck im BJ 1939, S. 95 f.) nennt noch drei weitere Jahrgänge von G. Ph. Telemann, drei von G. H. Stölzel und je einen von G. Benda, J. F. Fasch und Christoph Förster.

⁶¹ Seiner Bewerbung 1758 in Frankfurt lag eine Empfehlung G. Ph. Telemanns bei; vgl. P. Epstein, *W. F. Bachs Bewerbung in Frankfurt*, BJ 1925, S. 139 f.

⁶² Er kopierte z. B. eine Hamburger Komposition für den 1. Advent 1722 (W. Menke, a. a. O., S. 8).

⁶³ Über den Telemann-Jahrgang in der Thomasschule zu Leipzig vgl. W. Menke, a. a. O., S. 11.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zwei wenig beachtete Grundsätze bei Verwendung von Instrumenten in mittelalterlicher Musik

VON WALTER FREI, BASEL

Die allgemein bekannte große Freiheit der Besetzungsmöglichkeiten im Bereich der mittelalterlichen Musik ist bei der Grundverfassung des Daseins jener Zeiten kaum wie Willkür vorzustellen. Eher ist sie zu denken als Spielraum, der die nötige Weite und Strenge dem einräumt, was musizierend als ein Angemessenes geschehen kann. Hinweis ist vor allem der Bau der Musikwerke selbst, der in vielen Fällen insofern zugleich Gesetz der Aufführung ist, als er entscheidet oder maßgebend mitbestimmt, welche Formen rein vokal wiederzugeben sind und in welchen Instrumente beigezogen werden dürfen oder gar eingesetzt sein müssen. Im zweiten Fall läßt sich dann meist auch deutlich ablesen, welche Stimmen den Sängern vorbehalten bleiben (denn es handelt sich in diesem Zeitraum ja wesentlich um Vokal-Musik) und welche instrumental gestützt oder völlig von Instrumenten übernommen werden sollen. Die diesbezüglichen musikwissenschaftlichen Ergebnisse, denen teilweise schon Sicherheit eignet, seien deshalb nicht weiter besprochen, sondern vorausgesetzt. Beigefügt sei nur, daß dort, wo sich bisher Eindeutiges nicht festlegen ließ, natürlich nicht für Beliebiges Tür und Tor geöffnet, sondern Zurückhaltung geboten ist.

Auch der Grundsatz des Spaltklanges soll, wiewohl im allgemeinen noch zu wenig beachtet, hier nicht weiter erörtert werden: immer wird die Eigenart gotischer Polyphonie durchsichtiger hervortreten, wenn Bläser, Zupfer und Streicher je in einfacher Besetzung beteiligt sind, als wenn die Aufführung in die Nähe des neuzeitlichen homogenen Klangideales gerät, das sich erst seit dem Aufkommen der Alta-Kapelle im 15. Jahrhundert (wozu mehr weiter unten) allmählich anzukünden beginnt. Einzig die Sänger hatten vordem das Recht, zu einer geschlossenen Gruppe zusammenzutreten, weil der je persönliche Klang einer Stimme, verbunden mit ihrer Lage, stärker profiliert als die Instrumente und weil zudem ungleichzeitiger Textvortrag oder gar Mehrtextigkeit der Stimmen dieses Moment seit dem 13. Jh. in wachsendem Maße unterstützten.

Große Sorglosigkeit herrscht dagegen im Hinblick darauf, welche Instrumente für einen bestimmten Zeitraum als damals schon vorkommende überhaupt verwendet werden können. Es kann sich hier natürlich nicht darum handeln, ein historisch-systematisches Register darüber als handlichen Merkzettel vorzulegen: derartige Kenntnisse sind überall verhältnismäßig leicht zu beschaffen! So sollen lediglich einige Hinweise die Bedeutung des Grundsatzes erhellen, der als solcher häufig nicht im Gesichtspunkt der Aufführenden zu liegen scheint.

Die größte Unklarheit dürfte sich beim Einsetzen von Kesselmundstück-Instrumenten zeigen. Das Beiziehen von Blechbläsern für Musik der Notre-Dame-Epoche und von daher namentlich für geistliche Kompositionen der *ars antiqua* und *ars nova* sowie des Trecento gilt weitgehend als selbstverständlich, so daß nur sozusagen widerwillig der Einwand Gehör findet, es seien vor dem 15. Jahrhundert in dieser Gruppe erst Zink und Busine dagewesen. Jener ging zu einer kaum näher zu bestimmenden Zeit aus dem Olifanten hervor und gehört so zu einer der ältesten Schichten abendländischer Musikinstrumente; diese wurde durch die Kreuzzüge etwa im 11./12. Jahrhundert aus sarazenischem Gebiet nach Europa gebracht. Sie war bis zur Epoche Ciconia, also um 1400, das einzige Blechblasinstrument des Mittelalters. Fraglos hat dieses Faktum nicht Geringes beigetragen

zu ihrem ungewöhnlichen Ansehen. Die Businisten erscheinen auf noch vorhandenen Listen z. B. von Hofmusikanten stets an erster Stelle der Instrumentalisten, also unmittelbar nach den Sängern. Da indessen die Busine nur die natürliche Obertonreihe hervorzubringen vermag, ist kaum anzunehmen, daß sie komponierte Stimmen übernommen hat. Unter dem bisher bekannten Repertoire des 12.—15. Jahrhundert ist uns keine einzige Komposition bekannt, in welcher die Busine ohne weiteres eingesetzt werden könnte. Dagegen geht z. B. aus den Regenz-Bemerkungen des Renward Cysat zu den Luzerner Osterspielen von 1583 (abgedruckt in Marshall Blakemore Evans *The Passion Play of Lucerne. An Historical and Critical Introduction*, New York 1943) hervor, daß sie in improvisierten Fanfaren feststehenden Gesängen gegenübergestellt worden ist. Das späte Datum dieser uns bisher einzigen bekannten Besetzungsangabe für die Busine wirft zugleich das nötige Licht auf die Verhältnisse der Frühzeit, insofern diese natürlich keinesfalls entwickeltere gewesen sein können. Mittelbar ist dieser Brauch auch ikonographisch zu belegen. Wie man ihn ausführen kann, zeigt die Schallplatte *Schweizer Musik aus Mittelalter und Renaissance*, Fono-Gesellschaft FGL 25—4315 (Silvia und Walter Frei), wo als Nr. 10 ein Engelsgesang der genannten Spiele in der angedeuteten Weise ausgeführt ist. Auf dem Beiblatt wurde versucht, auch im übrigen alle dort verwendeten Besetzungen so weit wie möglich historisch zu begründen. — Der Zink hat demgegenüber natürlich weit größere Möglichkeiten, und es steht nichts entgegen, daß er in Werken zu Gehör kommt, deren Eigenart sich mit seinem Klang günstig vereinbart. Doch erweckt es völlig verfehlte Vorstellungen, wenn an seiner Stelle Trompeten oder Posaunen eingesetzt werden, deren Klang eine Sprache spricht, die der abendländischen Musik bis zum Aufkommen der Zugtrompete und der daraus entstehenden Posaune, also bis zum beginnenden 15. Jahrhundert, unbekannt war. (Vgl. Heinrich Bessler, *Die Entstehung der Posaune*, AML 21, 1949.)

Weit geringer sind die Schwierigkeiten für die Doppelrohrblatt-Instrumente. Zwar scheint man hier für die frühere Zeit unterscheiden zu müssen zwischen Schalmeien und Pommern (vgl. dazu meinen Aufsatz *Schalmei und Pommer. Ein Beitrag zu ihrer Unterscheidung*, MF XIV, 1961), doch bleibt für den praktischen Gebrauch zu bedenken, daß es sich um einen graduellen, nicht um einen prinzipiellen Unterschied handelt, so daß schließlich auch einmal in der Spanne vor dem 15. Jahrhundert, die eigentlich den Schalmeien vorbehalten wäre, Pommern zur Anwendung kommen dürfen, vorausgesetzt natürlich, man sei sich darüber im Klaren, daß die Tenor-, Baß- und Großbaßformen erst seit etwa 1430 allmählich entstanden, im Zusammenhang mit dem Erschließen der Baßregion der menschlichen Stimme und dem dadurch aufkommenden Vorherrschen des vierstimmigen Satzes. Fraglos hat dieser nicht wenig beigetragen, die gerade damals aufkommende homogenere Klangwirkung weiter zu fördern in Richtung auf den chorischen Ausbau der einzelnen Instrumente. In der Tat hat ja der wechselweise Gebrauch von Schalmei und Pommer ebenfalls gerade um diesen Zeitpunkt eingesetzt und endlich dazu geführt, daß aus den zwei Verwandten zuletzt eine einzige Instrumentenart hervorging, die „Schalmei“ nur noch als kaum mehr verstandene Sonderbezeichnung des Diskant-Pommers mitführte.

An dieser Stelle muß darum auch eigens auf die geschichtliche Bedeutung der Alta-Kapelle hingewiesen werden (vgl. dazu Heinrich Bessler, *Katalanische Cobla und Alta-Tanz-Kapelle*, Kgr.-Ber. Basel 1949). An ihr kann man nämlich inne werden, wie der alte Spaltklang durchbrochen und damit allmählich das neue Ideal eines homogenen Klanges heraufgeführt wird. Die Besetzung mit Schalmei, Bomhart und Posaune, welche im burgundischen Kreis die übliche gewesen zu sein scheint, gründet noch auf einer relativen Verschiedenheit der Klangfarben. Dagegen zeigt die Besetzung mit drei Schalmeien und einer Posaune um 1450 auf der sogenannten Adimari-Hochzeit (MGG I, Tafel XIV, 2) schon ein erheblich „modernerer“ Gepräge. Daß der Spaltklang gerade hier aufgelöst wurde, ist dadurch bedingt, daß die Alta aus natürlichen Gegebenheiten auf die zwei

Gattungen der Kesselmundstück- und der Doppelrohrblatt-Instrumente festgelegt sind. Bei der unverhältnismäßigen Eindeutigkeit, die diesem Punkte zukommt, ist daher die Tatsache um so auffallender, daß heute die größeren Ensembles, welche mittelalterliche Musik in ihrem Repertoire führen, gerade diese historisch so sichere Besetzung meistens nicht pflegen, wie denn auch darüber hinaus gleichfalls andere überlieferte oder festgelegte Besetzungen z. B. einzelner Kompositionen mehrenteils keine Berücksichtigung finden. Dies ist um so bedauerlicher, als es vorläufig gerade solche spärlichen Anhaltspunkte sind, die uns in der Frage nach historisch sachgerechter Instrumentierung am meisten weiterhelfen (Einzelheiten in dem noch unveröffentlichte Ms. einer verschiedentlich gehalten Gastvorlesung *Die Entsprechung von Melodie und instrumentaler Ausführung in der mittelalterlichen Musik*).

Unter den Bläsern der Bassa-Gruppe scheint besonders das Krummhorn sehr oft unsachgemäß verwendet zu werden. Fest steht, daß es erst im 15. Jahrhundert aufkam und vor der Epoche Ciconia folglich nicht gebraucht werden soll. Dem aufmerksam Hörenden kann ja auch gar nicht entgehen, wie fremd sich dessen Klang zumal in der Musik des Trecento und derjenigen Machauts ausnimmt. Im Zusammenhang der stillspielenden Bläser muß ferner dem Portativ besondere Aufmerksamkeit zugewendet werden: mit seinem Tonumfang von meistens etwa zwei Oktaven in der Lage zwischen den üblichen Diskant- und Altblockflöten („klassisch“ besetzt mit zinnernem Prinzipal) und seinem kleinen Blasebalg kommt es nur für einstimmiges Spiel in Betracht und ist somit nur sehr bedingt als ein Tasteninstrument zu verstehen. Es ist in Europa seit dem 12. Jahrhundert belegt, darf aber, im Hinblick auf seinen typischen Orgelklang, gewiß auch für frühere Werke gelegentlich behutsam und sinnvoll beigezogen werden, insofern die Orgel im Abendland schon vom 9. Jahrhundert an bezeugt ist, der Ton des Prinzipals mithin nicht werkfremd ein ungehöriges Element einführt. Ursprünglich scheint es vorzüglich in weltlicher Musik gebraucht worden zu sein. Das wohl berühmteste Zeugnis dafür ist die Schilderung Gherardis, wie Landini im *Paradiso degli Alberti* singt und dazu das Portativ spielt. Obwohl genauere Angaben fehlen, dürfte Landini, gesetzt er hat eigene, uns noch erhaltene Kompositionen vorgetragen, am ehesten den Tenor gesungen und den Superius gespielt haben, wobei der letztere möglicherweise gelegentlich sogar oktaviert erklungen ist. Selbstverständlich ist auch für die Improvisation, als deren Meister uns Landini von Villani geschildert wird, dieses Vorgehen möglich gewesen; doch läßt sich dafür noch fast besser einstimmiger Gesang mit heterophoner Oktavierung auf dem Portativ denken. Diese letztgenannte Verwendung ist besonders ins Auge zu fassen, wenn das Portativ in geistlicher Musik eingesetzt wird, was dadurch gerechtfertigt scheint, daß auf der bekannten Miniatur in Martin Le Francs *Champion des Dames* neben Binchois mit der Harfe Dufay mit dem Portativ steht, offenbar zu Kennzeichnung, daß jener vorwiegend als Meister der weltlichen Liedkunst, dieser als Meister der geistlichen Musik erfahren worden ist (Abb. in MGG I, Sp. 1854). Daß das Instrument im 15. Jahrhundert seine Glanzzeit hatte, dürfte mit dem Aufkommen des homogenen Klangideales in Verbindung zu bringen sein: in der Tat erscheint es mit Vorteil im Kreise stillspielender Bläser.

Von einer ganz besondern Wichtigkeit sind sodann die gezupften Saiteninstrumente. Im Hinblick darauf, daß dieser Klang nach der Hochblüte der Laute im 16. Jahrhundert mehr und mehr verschwunden ist, wird man sogar sagen müssen, daß er zu den eigentlichen Merkmalen der frühen Musik gehört, der, nach den häufigen Bildzeugnissen zu schließen, hierin denn auch ein verhältnismäßig reiches Instrumentarium zur Verfügung stand; und überall, wo musiziert worden ist, hat dieser Klang kaum je gefehlt. Die Vielfalt der Typen und die fließenden Übergänge gewähren eine gewisse Freizügigkeit in der Handhabung, doch sollte man sich hüten, die doppelchörige Knickhalslaute in Altlage, also die eigentliche Sololaute des 15./16. Jahrhunderts, ausschließlich zu gebrauchen. Grund

für eine solche Einschränkung ist meist die Überlegung, daß man mit der Laute „alles machen“ könne und sie zudem an Stärke des Tones allen anderen Zupfinstrumenten der Frühzeit überlegen sei. Aber nichts ist dem Musizieren mittelalterlicher Weisen mehr entgegen als das Eingleisige des ersten Argumentes; und was das zweite betrifft, so geht es heute doch entscheidend darum, sich gerade in das sanfte Geläut jener wirklich sehr still spielenden Instrumente erneut hineinzuhören und aus ihm eine Fülle musikalischer Einsichten zu gewinnen, die sich auf alle Bereiche der Aufführungspraxis und einer geistigen Werkschau beziehen.

Für die letzte Gruppe von Bassa-Instrumenten endlich, für die Streicher, bleibt wenig zu bemerken: Fideln in bunter Vielfalt und auch das Rebec sind seit dem Ende des 1. Jahrtausends bezeugt, wogegen die Gamben nicht vor der Mitte des 15. Jahrhunderts eingesetzt werden sollten. Die für Fideln und Rebec offenbar ältere Spielhaltung auf den Knien zieht selbstverständlich unterhändige Bogenführung nach sich, und es ist ein Unding, wenn dies nicht beachtet wird, weil gerade durch diese Einzelheit die Klanggebung maßgebend bestimmt wird. Unnötig sollte dagegen eigentlich der Hinweis sein, daß zu unterscheiden ist zwischen den historischen Fidel-Typen und den bloß „Fideln“ genannten, neu konstruierten Instrumenten für hausmusikalische und Übungs-Zwecke.

In engem Zusammenhang mit dem eben ausführlicher besprochenen Grundsatz steht ein zweiter, der freilich nie mit der gleichen Sicherheit ausgesprochen werden kann wie die einzelnen Überlegungen zum vorigen Punkt. Dennoch scheint die Unterscheidung von Alta und Bassa nur sinnvoll, wenn sie auch in einer deutlichen Weise getrennt gespielt werden. Es fällt ja in der Tat in zeitgenössischen Darstellungen auf, daß die Musikanten der beiden Gruppen in der Regel mehr oder weniger gesondert aufgestellt sind, und dazu kommt ihre offenkundige rangmäßige Unterscheidung im mittelalterlichen Denken. Jean Froissart (*Méliador*, 29729 f.), um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen, läßt deutlich werden, daß der Vorrang der Alta darin gründet, wie sie die Macht und Herrschaft des Fürsten weithin zu verkünden vorzüglich geeignet sind.

Eine Mischung von Instrumenten beider Gruppen hat meist zwei schwerwiegende Nachteile zur Folge: einerseits wird ein in sich stärkenmäßig ausgewogenes Musizieren in der Mehrzahl der Fälle gestört oder gar verhindert; andererseits beraubt man sich durch Fusion der Gruppen des hauptsächlichen Mittels eines durch die gegebene Stufung abwechslungsreichen und also in echt mittelalterlichem Geiste „bunten“ Musizierens. Die bereits ange-tönte kaum je zu erreichende historische Sicherheit in dieser Besetzungsfrage hat mithin ihren Grund darin, daß sie auf dem Wege der Forschung allein überhaupt nie ausgemacht werden kann. Vielmehr hat sich jede Antwort immer auch faktisch in der Praxis zu bewähren. Darum seien hier wenigstens einige diesbezügliche Andeutungen erlaubt:

Wenn die Regel einmal klar erkannt und ihr Sinn wirklich verstanden ist, wird man leicht finden, wo Ausnahmen erlaubt sein können. Wenn man z. B. weiß, daß das sehr stille Krummhorn sich gegen Kesselmundstück-Instrumente mit seiner Klangfarbe genügend durchsetzt, so kann es natürlich gerade reizvoll werden, etwa einen Tenor-c. f. auf diese Weise herauszuheben, wogegen es durchaus komisch wirken müßte, eine Posaune, einen Pommer oder ein anderes Instrument der Alta-Gruppe neben einem einzelnen Instrument der Bassa-Gruppe so zart spielen zu lassen, daß gerade der Alta-Charakter verloren geht! Im übrigen wird die Unsitte zu mischen, die bei unmittelbarer Audition meist nicht zu überzeugen vermag, vermutlich durch Rundfunk und Schallplatte gefördert, da hier jegliche Möglichkeit des stärkenmäßigen Ausgleiches gegeben ist. Es wären daher auch für diesen Fall zur Vermeidung irreführender Vorstellungen engere Grenzen wünschenswert. — Endlich schadet man der mittelalterlichen Musik schwerlich durch etwas empfindlicher als durch Monotonie, die sofort eintritt, sobald das Mischen der beiden Gruppen gegenüber dem

Wechsel vorherrschend wird, oder durch falsche Mystifizierung, die sehr oft damit verbunden ist, daß man auf Alta, der angedeuteten Schwierigkeiten wegen, gänzlich verzichtet.

So unscheinbar diese beiden Grundsätze an sich auch sind, so entscheidend wirken sie sich im Musizieren aus: durch den ersten ersteht im Hörer eindrucksvoll das Bild einer wachsenden Fülle; durch den zweiten wird er unmittelbar in jene Welt hierarchischer Ordnung versetzt, die ein Grundzug des mittelalterlichen Denkens überhaupt war und dadurch auch zu einem Quellort seiner Musik geworden ist, von dem her das einzelne Werk erst in dem erfaßt werden kann, was es von ihm selber her als ein Austrag erfahrener Gesetze war (vgl. dazu Walter Frei, *Das Entstehen mehrstimmiger Musik und die Einheit des Glaubens*, Basel 1964, S. 9–24).

Lautenisten der böhmischen Spätrenaissance

VON EMIL VOGL, PRAG

Wir kennen böhmische Lautenisten des XVI. Jahrhunderts eher aus Briefen, Strafakten und anderen literarischen Zeugnissen als aus Denkmälern, die bisher nur ganz spärlich nachzuweisen waren. Hier soll nun von einigen Lautentabulaturen gehandelt werden, die erst durch archivalische Studien als von böhmischer Herkunft zu erkennen waren. Vorerst soll einiger Namen Erwähnung getan werden, die Lautenspieler nennen, deren Werk und Stil unbekannt blieb. Schon zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, am 28. August 1517, schreibt Johann von Lobkowitz an Heinrich von Rosenberg aus Bologna¹ „*Sie wissen ja, daß ich nur ein wenig Laute spielen kann*“ (in Übersetzung aus dem Tschechischen). Ebenfalls im Jahre 1517 legt vor einem Prager Gericht der Lautenist Bartholomäus Merker Zeugnis ab, desgleichen am 31. März 1581 der Lautenspieler Daniel Sklenarz. Am 14. März 1602 erscheint als Zeuge vor Gericht der Musiker Johann Lyndl². Dlabacz³ erwähnt ein Lobgedicht auf Johann Wencálek; unter den Erben des Nürnberger Druckers Valentin Neuber wird sein Vetter Hans Neuber, Lautenist zu Prag, erwähnt⁴. Diese Reihe, in der deutsche und tschechische Namen erscheinen, könnte wahrscheinlich erweitert werden, ganz zu schweigen von den vielen Lautenmachern dieser Zeit, die in Böhmen wirkten und oft auch Lautenisten waren. Allen Spielern der Laute, die wir erwähnen werden, ist aber eines gemeinsam: sie spielten und notierten ihre Werke in deutscher Tabulatur. Kompositionen in anderer Notierung aus dieser Zeit sind mir nicht bekannt geworden. Erst in der Barockzeit taucht die französische Tabulatur auf.

In der Zeit vom Ende des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, die hier behandelt werden soll, erscheinen zwei Namen in Handschriften, die sich erhalten haben. Dazu kommen zwei Fragmente nachweislich böhmischer Herkunft, deren Schreiber unbekannt ist. Auch zweier Deutscher, die in Böhmen wirkten und deren Lautenwerke wir kennen, soll Erwähnung getan werden. Damit ist der Umfang dieser Arbeit umrissen.

Der älteste unter den böhmischen Lautenisten, von dem sich Werke erhalten haben, ist Johann Arpin von Dorndorf. Sein Stammbaum ist leicht zu verfolgen, da er einer angesehenen Saazer Humanistenfamilie entstammte. Sein Werk ist bisher von der tschechischen

¹ Archiv český XI, 1902, S. 208.

² E. Pazaurek: *Beiträge zu einer Geschichte der Musik in Böhmen*. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen 23, 1884.

³ G. J. Dlabacz: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, Prag 1815.

⁴ R. Wagner: *Ergänzungen zur Geschichte der Nürnberger Musikdrucker des 16. Jahrhunderts*. ZfMw XII, 1929–1930, S. 506–508.

Musikwissenschaft unbeachtet geblieben, da sowohl Dieckmann⁵ als auch Boetticher⁶ Arpin zu den polnischen Musikern rechneten. Einer der Ahnherrn des Johannes Arpinus ist der erste Stadtschreiber von Saaz, Valentin Mezericz, ein Freund des lateinischen Humanisten Bohuslaw Lobkowitz von Hassenstein. Die Tochter Susanne des Valentin Mezericz heiratete den Magister Nikolaus Czernobyl (Artemisius). Dieser, um 1495 in Saaz geboren, studierte in Wittenberg und wurde im Jahre 1518 Magister der freien Künste, später Rektor der hochangesehenen Lateinschule in Saaz. Im Jahre 1531 wurde er Primas der Stadt; nach dem Aufstand der Städte gegen Ferdinand I. der Stadt verwiesen, durfte er in der Heimat bleiben, nachdem Freunde beim Kaiser für ihn baten. Von seinen literarischen Arbeiten ist uns nur ein tschechischer Traktat über die Behandlung der Leibeigenen auf herrschaftlichen Gütern bekannt⁷. Magister Czernobyl starb an der Pest am 14. Februar 1556⁸.

Seiner Ehe entstammten zwei Töchter und wahrscheinlich ein Sohn Johann. Die zweitgeborene Tochter Katharina heiratete im Jahre 1547 den Wenzel Arpin aus Böhmischem Kamnitz. Procházka⁹ bezeichnet ihn als Camenicensus. Er ist um das Jahr 1515¹⁰ geboren, studierte in den Jahren 1530 bis 1542 in Wittenberg und wurde dort Schüler Philipp Melancthons¹¹. Zusammen mit seinen Mitschülern Matthias Collinus und Hanuš von Landskron dankt er in einem Schreiben dem Prager Senat für die Unterstützung, die dieser ihnen angedeihen ließ¹². Nach seiner Rückkehr nach Böhmen bewarb sich Wenzel Arpin vergeblich um die Stelle eines Professors der lateinischen Sprache an der Prager Universität. So wandte er sich nach Saaz, wo er im Jahre 1542 Rektor an der Lateinschule wurde. Aus dieser Zeit stammt ein Begleitschreiben an den Stadtrat zu einem Kalender für das Jahr 1544, in dem er für erwiesene Wohltaten dankt¹³. Im Jahre 1550 wurde Wenzel Arpin Bürger der Stadt, vom Jahre 1552 bis 1564 war er Ratsherr und von 1564 bis 1573 Bürgermeister. Am 24. April 1556 wurde er nobilitiert und erhielt das Prädikat von Dorndorf¹⁴. Sein Wappen, das wir auch auf der dritten Seite der Lautensammlung seines Enkels finden, beschreibt Sedláček¹⁵; einen wenn auch fehlerhaften Stammbaum enthält die genealogische Sammlung Dobrzenský¹⁶; eine recht gute Lebensbeschreibung, nicht ohne Irrtümer, veröffentlichte Nováček¹⁷. Wenzel Arpin von Dorndorf war ein begüterter Mann. Seine Einnahmequellen entstammten dem Weinbau, und er wird unter den Ältesten der Weinherren genannt. Er starb an der Pest am 1. Februar 1582, gleichzeitig mit vielen angesehenen Bürgern der Stadt und Magistern der Schule.

Magister Wenzel Arpin war dreimal verheiratet. Seine erste Ehe mit Katharina, geborene Czernobyl, haben wir oben erwähnt. Diese erste Gattin starb schon im Jahre 1561.

⁵ J. Dieckmann: *Die in deutschen Lautentabulaturen überlieferten Tänze des 16. Jahrhunderts*. Kassel 1931.

⁶ W. Boetticher: *Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hab.-Schr. Berlin 1943 (masch.-schr.).

⁷ *Archiv český* XXII, 1905.

⁸ W. Katerowsky: *Die Primatoren der Stadt Saaz*. Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 10, 1871; ders.: *Necrologium der Stadt Saaz, Saaz 1888*; A. Seifert: *Geschichte der kgl. Stadt Saaz, Saaz 1894*.

⁹ F. Procházka: *Miscelaneen der böhmischen und mährischen Literatur*. Neue Abhandlungen der kgl. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, III, 1798.

¹⁰ *Ottův naučný slovník* (Ottos Lexikon), II. Teil, Prag 1889.

¹¹ J. Jireček: *Hanuš Landskronský z Kronenfeldu*. *Casopis českého musea* (Zeitschrift des böhmischen Museums) 1883.

¹² F. Procházka: *Commentarius*, 1782.

¹³ *Mistra Václava Arpina list radě města Zátce 1. p. 1544* (Ein Brief des Magister Wenzel Arpin an den Stadtrat von Saaz), Neuausgabe 1938.

¹⁴ A. von Doerr: *Der Adel der böhmischen Kronländer*, Prag 1900; A. Schimon: *Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien*, Prag o. J.

¹⁵ A. Sedláček: *Ceskomoravská heraldika* (Böhmisch-mährische Heraldik), Prag 1902.

¹⁶ *Zentrales Staatsarchiv: Genealogische Sammlung des Grafen Johann Wenzel Dobrzenský*, Materialien zu den Stammbäumen A–J, S. 22 und 52.

¹⁷ J. V. Nováček: *Mistr Václav Arpin z Dorndorfu*. *Casopis českého musea* (Zeitschrift d. böhm. Museums) 1904.

Eine zweite Ehe ging er mit Regina, Witwe des Thomas des Älteren, ein; in dritter Ehe schließlich heiratete er Anna, die Tochter des Heinrich Sládek.

Der erstgeborene Sohn aus erster Ehe war Johannes Arpin, der Vater des Lautenisten. Procházka schreibt von ihm: „*Magistri Wenceslai Arpini a Dorndorf filius primogenitus.*“ Er lobt ihn als gebildeten und edlen Menschen, der länger zu leben verdient hätte. Sein Geburtsjahr wird von Truhlař¹⁸ als 1547 angegeben. Derselbe Autor sagt von ihm, daß Johannes der Ältere Schüler der Saazer Lateinschule war, 1560 zu Leipzig und in den Jahren 1568 bis 1570 zu Wittenberg studierte. Am 14. November 1571 heiratete er die Regina Thomas, Tochter aus erster Ehe der zweiten Frau seines Vaters. Das Datum seiner Eheschließung kennen wir aus einem Gedicht des Humanisten Crinitus a Hlawaczowa, das dieser unter dem Titel *Elegia pro honore nuptiarum nobilis eruditi praeclarisque virtutibus ornatissimi juvenis Johannis Arpini Zatecenti a Dorndorf et honestae pudicaeque virginis Tomassidis scripta ipso die nuptiarum, qui erat 14. Novembr. anno 1571 a. D.* in der Sammlung des Ostracius 1573 veröffentlichte¹⁹. Bildung und dichterische Begabung stellt Johann Arpin der Ältere in 214 Hexametern unter Beweis, die er 1570 anlässlich der Hochzeit des David Crinitus a Hlawaczowa verfaßte²⁰. Truhlař begeht einen Fehler, wenn er Johann Arpin Vater und Sohn zu einer Person zusammenzieht. Johann Arpin der Ältere starb vor dem Jahre 1580, vor dem Tode seines Vaters, denn seine Witwe, damals schon Gattin des Magisters Jakob Stryal von Pomnau, wandte sich 1580 an Kaiser Rudolf II. um Hilfe in einem Erbschaftsstreit für ihren minderjährigen Sohn Johann, das eheliche Kind ihres verstorbenen Gatten Johann²¹. Aber auch ihr zweiter Gatte starb bald darauf im Jahre 1582 an der Pest. In dritter Ehe war sie mit Johann Teplický vermählt.

Johann Arpin der Jüngere muß nach dem Jahre 1571 geboren sein. Wir besitzen keine näheren Angaben über seinen Bildungsgang, doch wird er dem seines Vaters und Großvaters nicht nachgestanden haben. Seine Bildung ist uns aus dem Verzeichnis seiner nachgelassenen Bücher belegt. Er heiratete Elisabeth Rehoř, mit der er zwei Kinder hatte, die aber als letzte ihres Stammes im Jahre 1611 starben. Am 23. Juni 1599 trat er einen Teil seiner Erbschaft seinem Neffen Nikolaus Humelius de Prochowa ab²². Die Gründe für diesen Schritt gehen aus der Akte nicht klar hervor. Johann Arpin von Dorndorf der Jüngere starb im Jahre 1606. Seine Witwe Elisabeth verfaßte ihr Testament im Jahre 1618²³, in dem sie der Saazer Lateinschule die Bücher ihres Mannes hinterließ und armer Schüler und der Literatenbruderschaft mit größeren Beträgen gedachte. Sie selbst starb im darauffolgenden Jahre.

Die von Johann Arpin von Dorndorf angelegte Lauten-Handschrift befindet sich derzeit in der Ratsschulbibliothek Zwickau unter der Signatur CXV 3, Katalognummer 50²⁴. Der eigentlichen Lautentabulatur ist eine tschechisch geschriebene Handschrift beigegeben, die Anweisung zur Behandlung von Pferden enthält, so einen Rat, wie man ein unruhiges Pferd beschlagen kann, wie man Hufschäden heilt, wie man ein altes Pferd beim Verkaufe feuriger erscheinen läßt und ähnliches. Das Buch ist ein Pappband mit Lederrücken, Blattgröße im Querformat 18,5:15 cm. Entgegen den Angaben von Vollhardt²⁵, der eine Beschreibung des Bandes gab, glaube ich, daß die Handschrift in der Zeit um 1590 und nicht

¹⁸ Antonín Truhlař und Karel Hrdina: *Rukovět ku písemnictví humanistickému, zvláště básnickému* (Handbuch des humanistischen Schrifttums, besonders des dichterischen), I. Teil, Prag 1918.

¹⁹ Ostracius: *Chorus gratiarum*, 1573, Abt. IV Nr. 4.

²⁰ *Botrus, ecloga scripta de nuptiis Davidis Crinitus a Hlawaczowa (1570) bei Ostracius, a. a. O., Abt. I Nr. 2.*

²¹ Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Lit. A Nr. 42/1.

²² Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Lit. A Nr. 42/2.

²³ Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Lit. A Nr. 42/3.

²⁴ Ich danke auch an dieser Stelle der Leitung der Ratsschulbibliothek Zwickau für die Beschreibung der Handschrift und die Überlassung von Mikrofilmen, nach denen das Manuskript bearbeitet wurde.

²⁵ Reinhard Vollhardt: *Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau, MfM XXVII—XXVIII, 1895—1896, Beilage.*

nach dem Jahre 1600 entstanden ist. Die erste Seite der Sammlung bringt eine Angabe über die Übertragung von Taktzeichen der Tabulatur in Notenwerte. Die linke Hälfte der Seite nimmt ein dreifaches Akrostichon ein, das am Anfang, in der Mitte und am Ende der Verszeile das Wort „*Testudo*“ erscheinen läßt und das in recht holprigen lateinischen Versen ein Lob auf die Laute enthält. Ein undeutlicher Schriftzug in der linken oberen Ecke zeigt den Namen „*Johannes Arpinus Zatecenus*“. Auf der rechten Seite finden sich neben lateinischen Versen Anweisungen für den Wechselschlag der rechten Hand des Spielers. Die zweite Seite trägt den Titel des Werkes: „*Prima Pars Tabellaturae continens Choreas/et Galliardas/tantum*“. Die dritte Seite trägt in einem Oval das Wappen der Arpins und am Rande die Inschrift „*Johannes Arpinus a Dorndorf*“. Die Bezeichnung der Seiten und der Inhalt ist bei Dieckmann genau angegeben; auffallend ist, daß nach Seite 62 die Zählung wieder mit 1 beginnt und bis 12 reicht. Wahrscheinlich dachte Arpin an eine *secunda pars*, die nicht zur Ausführung kam. Außer den drei oben beschriebenen Seiten enthält das Werk 72 Seiten mit deutscher Tabulatur. Bis auf Seite 58 und 61 finden wir einen Schreiber, diese beiden Seiten sind von anderer Hand. Die zahlreichen Änderungen ganzer Takte, die unter den Zeilen stehen, lassen Verbesserungen des Lehrers vermuten, wie ja das Ganze, von einfachen Kompositionen zu schwereren fortschreitend, ein Lehrwerk vermuten läßt. Auch die Duos für zwei Lauten am Beginn der Handschrift sind für Lehrer und Schüler gedacht, wobei der Schüler links vor dem aufgeschlagenen Buche sitzend die in A—a' gestimmte Laute, der Lehrer rechts sitzend das in G—g' gestimmte Instrument spielt. Die Sitzordnung wird bei einigen Sätzen gewechselt.

Interessant wird das Werk für die tschechische Musikwissenschaft wegen der Vielzahl von bodenständigen Tänzen und der Intabulierung eines Volksliedes, dessen Text sich bis heute lebend im Volke erhalten hat. Es ist das Lied „*Dobra noc ma mila . . .*“ („Gute Nacht mein Liebchen . . .“), das in einer früheren Fassung im Kunwalder Kantional²⁶ vom Jahre 1576 bekannt ist und in einer späteren Notierung für ein Klavierinstrument im Vietoris-Kodex erscheint²⁷. Die Melodien wurden verändert, nur der Text blieb gleich. Neben Übertragungen italienischer Madrigale, das eine von Oratio Vecchi, das andere mit dem Texte eines evangelischen Chorals unterlegt, finden sich 11 Choreas, 6 Galliard, ebensoviel böhmische Tänze, 5 Galliard für zwei Lauten, 6 polnische Tänze, Tänze mit nachfolgendem Hupfauf, „*Passomezos*“ mit Saltarello und „*Repress*“, zweimal erscheint die *Cyprian-Galliarde*²⁸, ebensooft die „*chorea studiosorum*“. Es ist im Ganzen das Repertoire der Zeit des Verfalles der Renaissancelaute, hier bemerkenswert durch die bodenständige und nationale Note. Der Hupfauf ist an drei Stellen als „*zhuru*“ („auf!“) bezeichnet, einmal schreibt der Lehrer dazu „*zhuru Janku*“ („auf Hans!“).

Zusammenfassend können wir von diesem böhmischen Lautenisten sagen, daß er einer evangelischen tschechischen Humanistenfamilie aus Saaz entstammte, um 1572 geboren wurde und im Jahre 1606 starb. Sein Lautenwerk enthält Duos und Solostücke für die siebenhörige Laute, wobei es sich teils wohl um Bearbeitungen von bekannten Kompositionen, teils aber auch um eigene Werke handeln dürfte.

Andere Wege ging ein zweiter böhmischer Lautenspieler, Nikolaus Schmall von Lebendorf. Es ist nicht nachzuweisen, ob einer der Gründer der böhmischen Stadt Polička im 13. Jahrhundert, Kunrat von Lewendorf, dieser Familie angehörte²⁹. Im Jahre 1563 tritt uns ein Johann Zürner von Lebendorf entgegen, der sich um ein „*altes Gemäuer bei Karlsbad eine Melle von Engelsburg*“ bewirbt. Er will damit erblich begnadet werden,

²⁶ J. Bek: *Ceská světská píseň XVI. a XVII. století* (Das tschechische weltliche Lied des XVI. und XVII. Jahrhunderts), Diss. Brno 1937 (masch.-schr.).

²⁷ Burlas—Fišer—Hořejš: *Hudba na Slovensku* (Musik in der Slowakei), Bratislava 1954.

²⁸ L. Schrader: *Eine Galliarde von Ciprian de Rore*. AFMw VIII, 1926, S. 358, hier auch eine genaue Angabe des Inhaltes des Bandes.

²⁹ H. Jireček: *Král. věnné město Vysoké Myto* (Die kgl. Leibgedingstadt Hohenmaut), Hohenmaut 1884.

wie aus einem Reskript des Kaisers Ferdinand an die böhmische Kammer hervorgeht³⁰. Im Jahre 1566 beteiligt sich Johann Zürner von Lebendorf am Türkenfeldzuge des Wilhelm von Rosenberg im Range eines Profoßen. Am 14. November 1590 wird er probeweise auf ein Jahr als Hauptmann der Herrschaft Pressnitz installiert; am 24. November wird ihm das Inventar übergeben³¹. Am 2. Mai 1591 hält er in Laucha die Kirchenrechnung ab³², 1594 endet seine Amtszeit, und am 22. Feber 1598 übergibt er die Rechnungslegung seiner Verwaltung³³. Die Persönlichkeit Johann Zürners von Lebendorf erhellen zahlreiche Akten über Ehrenbeleidigungen und Streitfälle³⁴. Er starb am 8. Juli 1602. Am 15. Juli desselben Jahres stellte das Gericht zu Laucha das Erbe auf³⁵ — das Vermögen eines mittelbegüterten Landedelmannes. Als Erben werden genannt seine Witwe Ursula, zwei Töchter und der jüngste Sohn Philipp. In der Aufstellung erscheint sein Sohn Johann nicht, da er vor ihm verstorben war.

Dieser Sohn Johann Zürner von Lebendorf heiratete in Prag im Jahre 1585 Barbara, die Witwe des Schützen Veit Hermann³⁶, die in die Ehe ein großes Haus auf der Kleineseite (Konskriptionsnummer 249, in der heutigen Nerudagasse) mitbrachte. Nach dem Ehekontrakt war auch Johann von Lebendorf nicht unbemittelt. Im Jahre 1590 finden wir ihn schon in der Stadt Beraun, wo sein Name von da an in den Stadtbüchern bei Kauf und Verkauf von Liegenschaften erscheint. Das Prager Haus, genannt beim Marschalek, verkauft er schon vor dem Jahr 1592 an das Ehepaar Netuschil, mit dem er einen langen Rechtsstreit führte³⁷. Seine erste Frau scheint zu dieser Zeit schon verstorben gewesen zu sein, denn 1594 kaufte er das Haus beim Adler am Marktplatz zu Beraun, wobei seine zweite Frau als Mitkäufer erscheint. In diesem Haus, das er vom Tischler Wenzel Redder aus Prag erstand, betrieb er eine Schankwirtschaft³⁸. Am 23. August 1599, beim großen Brande der Stadt, bei dem auch alle Kirchenbücher zu Grunde gingen, verbrannte auch das Haus am Marktplatz. Dies und die Klage über ihre Not erfahren wir aus einer tschechisch geschriebenen Eingabe der Witwe Johann Zürners von Lebendorf des Jüngeren vom 8. März 1601³⁹. Hier spricht sie von drei Kindern; in einem Schreiben an ihre Schwiegermutter mit der Forderung nach einem Anteil am Erbe Johann Zürners des Älteren vom 24. Juni 1620 erwähnt sie nur noch zwei, eines scheint in der Zwischenzeit gestorben zu sein. Hans Zürner der Jüngere von Lebendorf scheint demnach um das Jahr 1600 gestorben zu sein.

Die Schicksale der beiden Söhne des Johann Zürner von Lebendorf des Jüngeren gehen, ein Zeichen der stürmischen Zeit, weit auseinander. Der eine Sohn, Hans Heinrich, blieb in Beraun, heiratete am 12. Juli 1622 Katharina, die Tochter des Metzgers Knoflíček⁴⁰, kaufte im gleichen Jahr ein Haus am Marktplatz von Beraun, mußte aber wegen seines protestantischen Glaubens, dem er treu blieb, im Jahre 1628 seine Vaterstadt verlassen. Sein weiteres Schicksal ist uns unbekannt. Der andere Sohn, Nikolaus Schmall, trat zum katholischen Glauben über; anders wäre seine Anstellung beim erzkatholischen Martinicz undenkbar. Sein Geburtsjahr kennen wir nicht, da ja die Kirchenbücher dieser Zeit vernichtet wurden. Ich vermute, daß er zwischen 1592 und 1594 zur Welt kam. In den Stadtbüchern ist seiner nirgend Erwähnung getan, als ob er in Acht und Bann getan worden wäre. Auch die erhaltenen Verzeichnisse der Prager Universität führen seinen Namen

³⁰ Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Z 75/1.

³¹ Zentrales Staatsarchiv, Sign. Sm Band P 1, 4.

³² Andreas Magerle: *Der Gerichtsbezirk Pressnitz*, Pressnitz 1906.

³³ Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Z 75/4.

³⁴ Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Z 75/6.

³⁵ Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Z 75/5.

³⁶ Archiv der Hauptstadt Prag, Liber contract Nr. 2214.

³⁷ Zentrales Staatsarchiv Sign. SM Z 75/3.

³⁸ Josef Vladyka: *Máj Beroun* (Mein Beraun), Beraun 1938; Josef Vávra: *Paměti král. města Berouna* (Erinnerungen der kgl. Stadt Beraun), Beraun 1899.

³⁹ Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Z 75/5.

⁴⁰ Zentrales Staatsarchiv, Genealogische Sammlung Dobrzenský, Sign. L Seite 42.

nicht an⁴¹, obwohl er eine höhere Bildung genossen haben muß. Aufzeichnungen über die Studenten des Jesuitenkollegs, wo er, wie ich vermute, erzogen wurde, haben sich nicht erhalten. Wohl kennen wir die engen Verbindungen der Jesuiten zu seinem späteren Brotherrn⁴², er selbst wird aber nirgends erwähnt. Wir sind also auf bloße Vermutungen angewiesen.

Die erste Aufzeichnung über ein Zusammentreffen von Jaroslaus Borzita von Martinicz mit Lebendorf haben wir vom 19. März 1608, wo er in ein in Leder gebundenes Heft die Eintragung macht: „*Ex liberalitate Illustrissimi Domini/Jaroslai Barons Martinicz accepi / 1608 / 19^a Martii.*“ Jaroslaus Borzita Baron von Martinicz (1582—1649) war von 1609 bis 1618 Hofmarschall, später Burggraf von Karlstein und wurde am 23. Mai 1618 als Dritter aus dem Fenster der Hofkanzlei der Prager Burg gestürzt. Nach dem Fenstersturz flüchtete er nach Passau und München. Nikolaus Schmall von Lebendorf war bei diesem katholischen Herrn Kanzleischreiber, wie er selbst auf dem Titelblatt seines Lautenbuches anführt. Auf dem gleichen Blatt wie diese Eintragung finden wir noch eine Unterschrift, in der er seine tschechische Abstammung nicht verleugnet: „*Nik. Ssmal z Lebendor. Prag 1615.*“ Dazwischen liegt das Jahr 1613, in dem er sein Lautenbuch anlegte. Dieses entstammt der Lobkowitzschen Bibliothek⁴³; heute ist es in der Universitätsbibliothek zu Prag hinterlegt und trägt die Signatur XXIII F 174. Das Schicksal Lebendorfs nach dem Jahre 1615 ist in Dunkel gehüllt.

Das Lautenbuch hat die Größe 16:21 cm, der Ledereinband trägt in Blindprägung das Wappen der Martinicz, die Wasserrosenblätter mit der Krone. Die erste Seite haben wir oben beschrieben, auf der nächsten folgen Schriftproben von später Hand. Nach drei leeren Blättern sind zwei Seiten mit kolorierten Zeichnungen von Pflanzen und Blumen geschmückt, nach wiederum drei leeren Blättern folgt die erste Seite der Lautenhandschrift. Sie beginnt mit der Anweisung zum Einstimmen des Instruments in der altbekannten Art, die Quintsaite so hoch zu ziehen, als sie es erträgt und nach ihr in Oktaven die übrigen Saiten zu stimmen. Das nachfolgende Titelblatt lautet: *Lautten Tabulatur / Buech, Darinnen viel schöne Intraden / Galliardn, Passometzen unnd andere / viel herrliche stüeck beschrieben seindt von / mier Nicolao Schmall von Lebendorf derselben zeit / Kantzleischreibern des Wohlgebornen Herrn Herrn Jaroslai Bo/rzita vonn Martinicz Herrn zu Smeczna, weissen Angezdecz, Wo / korz und Malikowicz, Römischer Kaiserlicher Maiestät Rath / Statthaltern unnd dero Hofmarschaldien in Königreich Beheimb / Anno Dominij / 1613.* Es folgen 75 mit deutscher Lautentabulatur beschriebene Blätter, wobei Seite 55 ein am oberen Rande angeklebtes Blättchen von der Größe 8:6 cm trägt, auf dem ein Lautenkragen abgebildet ist.

Von Blatt 48 an folgen Mariengebete auf drei Blättern, nach wiederum 13 leeren Blättern eine Seite mit französischen Sätzen aus späterer Zeit und 13 Seiten von Wahrsagungen in tschechischer Sprache vom Jahre 1708. Den Schluß bilden 14 leere Blätter, wobei bemerkt werden muß, daß das Heft ursprünglich viel größeren Umfang hatte, da in der Mitte des Bandes Reste von rund 20 herausgerissenen Blättern zu finden sind.

Wieder haben wir eine Sammlung von Lautenkompositionen vor uns, zusammengetragen von einem begeisterten Lautenisten. Wohl nur zum geringsten Teil werden es eigene Kompositionen sein. Altes Gut steht neben jüngeren Werken. Zum ersten zähle ich die Intabulierung von deutschen Liedern wie „*Guet gesell und ich muß wandern*“, „*Gar lustig ist spatzieren gahn*“, zwei „*Rolande*“, „*Die schöne Sommerzeit*“, „*Wer geliebt im grünen Mayen*“. Zwei katholische Kirchenlieder, „*Gelobt sey Jesu Christ*“ und „*Uns ist ein Kindlein heut geboren*“, vertreten das geistliche Repertoire. An Tänzen finden sich

⁴¹ B. M. Giczinsky: *Programmata academiae pragensis ao 1616.* Universitätsbibliothek Prag, Sign. Tres. Rf 430; *Arma M. Marci Bydzilowini á Florentino, das.*, Sign. XXII D 217.

⁴² *Diarium collegii Societatis Jesu ad St. Clemens Pragae . . .*, Bibl. Strahow, Sign. D. C. III 16.

⁴³ J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, II, Leipzig 1919.

Bergamasken, Choreas, fünf Correnten, Gagliarden, Intradan, „Passomezi“, Saltarelli, Siebenbürger und ein spanischer Tanz. Auf italienische Quellen deuten sechs „Passomezi“ mit drei bis sechs Variationen, wie sie zu Ende des Jahrhunderts von Italienern geschrieben wurden⁴⁴. Auch einen böhmischen Tanz, überschrieben „*tanecz*“, vergißt Lebendorf nicht (S. 5). Nur dreimal finden wir Übertragungen von Madrigalen; eines, mit dem Titel „*Miparto*“ (S. 67) stammt aus den *Flores musicae* des Johannes Ruden (Heidelberg 1600), das dieser mit dem vollem Titel „*Mi parto vita mia*“ (Antonio Pacie) als Nr. 58 veröffentlichte. Das ganze Lautenwerk ist von einer Hand geschrieben, die häufigen Abschreibfehler in geläufigen Akkorden lassen auf einen nicht allzu geübten Spieler schließen.

Die zwei anonymen Fragmente, die zu erwähnen sind, stammen aus etwas späterer Zeit als die Lautenbücher des Arpin und des Lebendorf. Das größte und wichtigste wird heute unter der Signatur XIII B 237 in der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag aufbewahrt. Der Zustand dieser Handschrift ist recht schlecht. Wurmfraß und Wasser haben einzelne Blätter fast vollständig unleserlich gemacht, einzelne sind nur zum Teil entzifferbar. Im Ganzen zähle ich 83 Seiten von etwa 18:24 cm, einige Einzelblätter, wenige Doppelblätter, ein Blatt ist zur Hälfte abgerissen. Die Anfänge und Titel der Kompositionen sind wegen der schadhafte Ränder oft so beschädigt, daß man Mühe hat, die Taktierung zu rekonstruieren. Ich zähle 63 vollständige mehr oder minder lesbare Kompositionen, dazu 26 Anfänge, ein Mittelstück und 25 Schlüsse ohne Anfänge. Der Inhalt, soweit überhaupt feststellbar, unterscheidet sich von den oben beschriebenen Tabulaturen. Es finden sich weniger Tanzformen, um so mehr erscheinen Übertragungen von Madrigalen und Villanellen. An Tänzen tritt eine Branle gay auf, neun Couranten, darunter eine französische und eine als „a Wien“ bezeichnete. Gagliarden, Intradan und eine Paduana hispanica sowie zwei Sarabanden ergänzen das Programm. Eine dieser Sarabanden ist die Übertragung einer Komposition von Gaultier in deutsche Tabulatur. Es handelt sich wohl um ein Werk Ennemond Gaultiers (1575—1651); ein Beweis, wie bald der Ruhm der neufranzösischen Schule nach Böhmen gelangte. Zu den üblichen „Passomezi“ mit nachfolgendem „Saltarelli“ gesellen sich bloß mit „Tantz“ überschriebene Sätze, darunter ein „*Batori-Tantz*“, wohl zur Ankunft Sigismunds Batoris im Jahre 1597 in Prag⁴⁵, ein „Tantz“ des Herrn v. Tiltz und einer des Herrn Schins Preger. Von Intabulierungen geistlicher Lieder sind ein „*Hoslana*“, ein „*Adi Gott*“ und „*Jesus tu nobis influas*“ zu nennen. Das Programm ergänzen Übertragungen französischer und italienischer Madrigale. Unser besonderes Interesse wecken die Intabulierungen der deutschen Villanellen des Jacobus Regnart (1540—1600). Hier sind sie mit Übersetzungen der Titel ins Tschechische verzeichnet. Es sind: „*Ohne Dich*“, „*Lieb mich als ich Dich*“, „*Jungfrau Emer Wankelmüt*“; ein Beweis der Beliebtheit und Verbreitung Regnartscher Kompositionen bei den tschechischen Musikern dieser Zeit. Im Fragment finden sich noch andere Villanellen desselben Komponisten, so „*Wann ich gedenk*“, „*War wird denn trösten*“, „*Wenn ich verlüre dich*“, die wir auch aus Weissels Lautenbuch vom Jahre 1592⁴⁶ kennen. Die Handschrift enthält weiter Bearbeitungen deutscher Volkslieder, wie „*Ich gieng einmal spatzieren*“, „*Die Soldaten sind aller Ehren wert*“, „*Ist die auff dieser Welt*“. Das *Praeludium Stephani Laurentii Jacobidis* aus dieser Handschrift wurde von Pohanka⁴⁷ veröffentlicht. Es gelang auch mir nicht nachzuweisen, woher dieser Lautenist stammt. Der Name kommt unter den Bakkalare und Magistern der Zeit häufig vor, doch fand ich keine Bestätigung der Meinung⁴⁸, daß er aus Prag stamme.

⁴⁴ Vgl. O. Chilesotti: *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1891.

⁴⁵ *Paměti Mikuláše Dačického z Heslova* (Erinnerungen des Nikolaus Dačický von Heslova), hrsg. von A. Ršek, Prag 1876.

⁴⁶ H. P. Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, Kassel 1935.

⁴⁷ J. Pohanka: *Dějiny české hudby v příkladech* (Geschichte der tschechischen Musik in Beispielen), Prag 1957.

⁴⁸ J. Ráček: *Česká hudba* (Tschechische Musik), Prag 1958.

In der Handschrift ist an eine siebenhörige Laute gedacht. Als Entstehungszeit würde ich, aus Gründen der Notation, das zweite Dezennium des XVII. Jahrhunderts annehmen. Er finden sich neben der traditionellen Taktbezeichnung der deutschen Tabulatur auch Zeichen mit Notenköpfen und Fähnchen, die der Taktierung der späteren französischen Tabulatur entnommen sind, wie sie im Kodex Leipzig II 6 15, der 1619 datiert ist, vorkommen. Diese Bezeichnung nach französischer Art treffen wir besonders bei jenen Kompositionen an, die aus französischen oder italienischen Tabulaturen in die deutsche übertragen wurden, wie z. B. bei der Gaultierschen Sarabande. Beide Arten finden sich oft auf einer Seite und von einer Hand, so daß man schließen muß, daß sie gleichzeitig entstanden sind.

Außer der deutschen Notationsweise haben alle drei bisher beschriebenen Handschriften noch das gemeinsame Merkmal aufzuweisen, daß neben Noten auch Sinnsprüche, Sentenzen und Verse in vielerlei Sprachen verzeichnet sind. Während sich Arpin, seiner humanistischen Bildung gemäß, auf lateinische Verse und Sprüche aus Klassikern und Humanisten beschränkt, lebt sich Lebendorf in oft frechen und groben deutschen Sprichwörtern aus, die den Übermut des jungen Scholaren zeigen. Das zuletzt erwähnte Fragment bringt eine Vielzahl der Merksprüche des Pseudo-Cato in lateinischer Sprache und in tschechischer Übersetzung. Die tschechischen Verse stammen ausnahmslos aus der Prager Cato-Ausgabe des Vorličný vom Jahre 1597⁴⁹. Der Brauch, zwischen Musikstücken für Laute Inschriften anzuführen, entstammt dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und verschwand im zweiten bis dritten Jahrzehnt des darauffolgenden.

Das zweite Fragment, eine Anweisung zum Lernen des Lautenspiels, enthält die Handschrift Sign. V C 25 des Nationalmuseums in Prag. Auf dem Einband des 31:19,5 cm großen Bandes finden wir die Jahreszahlen 1642 und 1657, doch glaube ich, daß die Anweisung zum Lautenspielen früher, vielleicht um 1630, entstanden ist. Beigebunden ist eine Anleitung zum Vergolden und zum Bau von Sonnenuhren. Auf vier stark beschädigten Seiten steht mit roter Tinte der Titel *Nauczenij yak se ma na lauthu ucziiti kratij* (Anleitung, wie man die Laute zu spielen lernen soll). Bemerkenswert ist die Anweisung für den Anfänger, die Buchstaben der deutschen Tabulatur aufs Griffbrett zu malen. Am Beispiel des „*Puer natus in Bethlehem*“ wird Griff für Griff das Spiel erläutert. Das Einstimmen der Laute erfolgt hier nach der Regel, mit dem Tabulatur-B auf der tiefsten Saite zu beginnen, die Quinte einzustimmen und dann in Quartan die übrigen Saiten in Einklang zu bringen. Also anders als bei Lebendorf, der von der obersten Saite beginnt, und anders als bei Arpin, der in Oktaven ohne Höhenbezeichnung stimmt. Auch die französische Tabulatur wird erklärt, wobei ein Bild der Laute die Erklärungen erleichtern soll. Mehr ist beim schlechten Zustand der Handschrift nicht zu sagen, außer daß wir erstaunt bemerken müssen, wie lange sich die deutsche Tabulatur in Böhmen erhalten hat.

Über das Wirken zweier deutscher Musiker, deren Lautenkompositionen wir kennen, sollen hier nur Bemerkungen gebracht werden, da ihre Lebensdaten in der Hauptsache von Wustmann⁵⁰ klargestellt wurden. An erster Stelle ist Valerius Otto zu nennen, der am 25. Juli 1579 zu Leipzig geboren wurde, sich 1592 an der dortigen Universität zusammen mit seinem Bruder Gottfried immatrikulierte, 1593 aber von der Stadt nach Zulpforta geschickt wurde. Am 23. Oktober 1609 verkauft er durch seinen Anwalt das von seinen Eltern ererbte Haus, wobei er schon als fürstlich Leuchtenbergischer Organist bezeichnet wird. Die gleiche Bezeichnung führt er im Titel seines Werkes *Newe Paduanen*⁵¹ vom Jahre 1611 neben dem eines „*Organisten in der alten Stadt Prag bey unserer Lieben*

⁴⁹ *Catonis disticha moralia cum scholis D. Erasmi Rotterodami cum enarratione Botemica Pauli Aquilinaris Hradeceni. Praga typis Georgii Jacobidis Daczizeni. Anno MDXCVII.*

⁵⁰ R. Wustmann: *Musikgeschichte Leipzigs I*, Leipzig 1906.

⁵¹ Abschrift von Emil Troida in der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag, Sign. XXVIII E 62 und Sammlung Král Nr. 303.

Frauen in Thein . . . Die Frage, wann er vor 1609 Leuchtenbergischer Organist werden konnte, erklärt uns eine Studie zur Geschichte der Landgrafen von Leuchtenberg⁵². Georg Ludwig Landgraf von Leuchtenberg (1560–1613) wurde allgemein der Merkur Rudolfs II. genannt, da er für den Kaiser öfter diplomatische Missionen durchführte, so 1587 nach Warschau, 1592 nach Krakau, 1595 in die Niederlande. Im Jahre 1605 führte er für Rudolf II. eine Gesandtschaft an den König von England zur Schlichtung von Streitigkeiten zwischen britischen und hanseatischen Kaufleuten. Während sonst sein Hofstaat nur wenige Bedienstete zählte, begleiteten ihn diesmal 114 Personen. Er reiste am 4. Juli von Prag ab, am 8. Juli war er in Calais, im August wieder in Brüssel zurück. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er eine kleine Hofkapelle mitführte, und in ihr war wohl der 26jährige Valerius Otto Organist geworden. Schwieriger ist es heute, seinen Titel als Organist an der Theinkirche in Prag nachzuweisen, da viele die Besoldung der Musiker der Magistratekirchen betreffende Quellen verloren sind. Daß er zu jener Zeit Organist an der Salvatorkirche gewesen wäre⁵³, ist ausgeschlossen, da zu dieser erst am 27. Juli 1611 der Grundstein gelegt wurde⁵⁴. Von seinen Lautenwerken haben sich nur zwei Galliarde in der Handschrift Leipzig II 6 15 erhalten. Der Hinweis Zuths⁵⁵, daß sich auch im Kodex Milleran⁵⁶ Werke von ihm befinden, ist hinfällig. Nach Durchsicht von Mikrofotos⁵⁷ dieser Handschrift findet man wohl im Verzeichnis der bekannten Lautenisten der Zeit um 1700 den Namen Otto, im Kodex selbst ist aber kein Werk von ihm verzeichnet. Es würde uns auch wundern, wenn Ottos Ruhm als Lautenist bis ins 18. Jahrhundert gereicht hätte.

Der letzte Lautenspieler, zugleich aber einer der letzten Komponisten für dieses Renaissanceinstrument, dessen Aufenthalt in Böhmen nachzuweisen ist, ist Matthaëus Reymann. In Thorn geboren, immatrikulierte er sich in Leipzig im Jahre 1582 und war vor 1598, wo er seine *Noctes musicae* herausgab, in Böhmen. Im Jahre 1609 heiratete er in Leipzig, taufte dort 1610 ein Kind und war später in Dölitz Wolffersdorfscher Gerichtsverwalter. 1625 wurde er Notarius publicus. Sein Aufenthalt in Böhmen ist durch die Widmung seiner *Noctes musicae* (Heidelberg 1598) belegt, die er „Johanni, Adamo, Carolo et Nicolao Czeykys in Cawo et Olbramowitz“ widmete. Das weitverzweigte Geschlecht der Ritter Czeyka von Olbramowitz hatte Besitzungen in Böhmen und Mähren. Peter Wenzel Czeyka von Olbramowitz⁵⁸ auf Dlouhá Ves und Valtic hatte mit Anna Fremuth von Tropic zwei Töchter und die Söhne Johann Joachim, Adam Burian, Nikolaus Dietrich, Heinrich und Jaroslaus. Dies sind die drei Czeykas, denen das Werk gewidmet ist; es fehlt nur Karl, der ein Vetter war und in der Familie, in der Reymann Hauslehrer war, zur Erziehung weilte. Das im Titel fälschlich als Adelsprädikat angeführte Cawo ist das heutige Dorf Čížkov am Flusse Sazau. In den Wirren des Dreißigjährigen Krieges taucht Johann Joachim nochmals auf, als er im Jahre 1620 von General Madaras in Schüttenhofen gefangen genommen wurde, während Karl der Ältere im Jahre 1623 zur Konfiskation der Hälfte seines Vermögens verurteilt wurde. Im beschlagnahmten Gut ist neben anderen Höfen und Dörfern auch Čížkov erwähnt⁵⁹. So wissen wir, daß die nächtlichen Bootsfahrten mit Lautenmusik, deren Reymann im Vorwort seines Werkes gedachte, auf dem Flübchen Sazau stattfanden.

⁵² Wittmann: *Geschichte der Landgrafen von Leuchtenberg*. Abhandlungen der historischen Classe der kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1852.

⁵³ R. Quoka: *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956.

⁵⁴ R. Haas: *Die Grundsteinlegung der Salvatorkirche 1611*. Hundert Türme, Prag 1929.

⁵⁵ J. Zuth: *Handbuch der Laute und Gitarre*, Wien 1926.

⁵⁶ J. B. Weckerlin: *Bibliothèque du conservatoire national*, Paris 1885.

⁵⁷ Für deren Überlassung ich Herrn Dr. Josef Klima, Wien, bestens danke.

⁵⁸ Zentrales Staatsarchiv, Genealogische Sammlung Dobrzenský 173.

⁵⁹ T. Bilek: *Dějiny konfiskace v Čechách po r. 1618* (Geschichte der Konfiskationen in Böhmen nach 1618), Prag 1882.

Für die Behauptung Zuth's, daß Johannes Klipstein aus Langensalza, der in Leipzig wirkte, auch Lautenist zu Prag war, haben wir keinen Beweis. Daß er in einem in Prag gedruckten Buche⁶⁰ lobend erwähnt wird, beweist nichts.

Bis zum Auftreten der Prager Lautenschule der Barockzeit haben wir in Böhmen kein Lautenwerk mehr zu verzeichnen. Die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges brachten auch dieses beliebte Instrument für lange Zeit zum Schweigen.

Neo-Exoriens Phosphorus

Ein unbekanntes musikdramatisches Werk von Johann Joseph Fux

VON FRIEDRICH W. RIEDEL, KASSEL

Ludwig von Köchel hat in dem seiner Fux-Monographie¹ beigefügten *Thematischen Verzeichniss der Compositionen* von Johann Josef Fux² achtzehn Opern genannt, die in der Zeit zwischen 1702 und 1731 entstanden sind. Als Ergänzung hierzu konnte Alexander von Weilen³ die bereits im Fasching des Jahres 1700 aufgeführte *Festa teatrale Il Fato Monarchico* nachweisen. Von diesem Stück wie auch von den zwei im Jahre 1702 entstandenen Werken⁴ ist allerdings die Musik verschollen, nur die Textbücher sind erhalten geblieben⁵. Köchel und Weilen entgangen waren die Hinweise von Mattheson⁶ und Friedrich Chrysander⁷ auf das *Pasticcio Teodosio ed Endossa*, das Fux im Verein mit Gasparini und Caldara schuf und das 1716 in Wolfenbüttel, 1718/19 in Hamburg aufgeführt wurde. Erst John Henry Van der Meer⁸ hat wieder auf dieses Werk aufmerksam gemacht, von dem ebenfalls nur der Text bekannt ist. Vielleicht waren die Musikstücke lediglich aus bekannten Opern der genannten Komponisten zusammengestellt⁹.

Sieht man von diesem *Pasticcio* ab, bleibt ein Corpus von neunzehn musikdramatischen Werken, die Fux sämtlich für den kaiserlichen Hof in Wien geschrieben hat. Die Anlässe hierzu waren gewöhnlich die Geburts- und Namenstage der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI., der Kaiserinnen Wilhelmine Amalia und Elisabeth Christine, gelegentlich auch Geburts- und Hochzeitsfeiern oder der Karneval¹⁰. Mit Ausnahme der festlichen

⁶⁰ *Johannis Steinmetzti Hermundurti Sylvarum juvenillium liber primus, Pragae sumptibus authoris Typis Nicolai Straussi anno MDCXI.*

¹ *Johann Josef Fux*, Wien 1872.

² *Ebenda*, Beilage X.

³ *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien 1901 (Schriften des Österr. Vereins für Bibliothekswesen), Nr. 477.

⁴ *L'Offendere per amare, ovvero La Telesilla* (Köchel Nr. 302; Textbuch: Wien, Österreichische Nationalbibliothek und Prag, Universitätsbibliothek); *La Clemenza d'Augusto* (Köchel Nr. 301; Text in *Bernardoni Poemata drammatici*, Vol. I, Bologna 1706).

⁵ Frau Christa Landon, Wien, teilt freundlicherweise mit, daß sich in der Universitätsbibliothek zu Prag bisher unbekannt Exemplare von Textbüchern zu folgenden Werken von Fux befinden: K 302 (ital.), K 310 (deutsch), 315 (ital. und deutsch), E 95, E 96 (deutsch, Unikum). Vorstehende Werknummern nach Köchel, a. a. O. und H. Federhofer, *Unbekannte Kirchenmusik von J. J. Fux*, in: *KMjB* 43/1959, S. 113 ff. (die dort erwähnte *Libretti-Sammlung* des Grafen Nostitz befindet sich heute in der Wiener Nationalbibliothek).

⁶ *Der musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 189.

⁷ *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert*, in: *Jahrbücher der musikalischen Wissenschaft* I, 1863, S. 266.

⁸ *Johann Josef Fux als Opernkomponist*, Bd. I, Bithoven 1961, S. 159.

⁹ Vgl. H. Federhofer — F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung*, in: *AfMw* XXI, 1964, S. 111 ff., speziell S. 139 (E 151). Hierzu sei bemerkt, daß im Jahre 1709 in Wien bereits ein *Pasticcio* von Andrea Fiore, Antonio Caldara und Francesco Gasparini aufgeführt wurde (*Atenaide*, Text von Apostolo Zeno; vgl. A. v. Weilen, a. a. O., Nr. 595).

¹⁰ Eine Zusammenstellung der Anlässe bringt J. H. Van der Meer, a. a. O., S. 36; für das Jahr 1723 ist zu bemerken, daß die Oper *Costanza e Fortezza*, die im Rahmen der Krönungsfestlichkeit gespielt wurde, am Geburtstag der Kaiserin zur Uraufführung kam.

Freilichtaufführung der Oper *Costanza e Fortezza* anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten in Prag 1723 wurden sämtliche Stücke in Wien uraufgeführt. Da bedeutende Tonsetzer am kaiserlichen Hof zu jener Zeit hin und wieder auch von auswärtigen Auftraggebern für Gelegenheitswerke verpflichtet wurden¹¹, möchte man annehmen, daß Fux als weithin berühmter Meister ebenfalls noch weitere Stücke außerhalb seines Amtsbereiches vertonte. Diese Vermutung wird bestätigt durch das bisher unbemerkt gebliebene Textbuch¹² eines Werkes, das Fux im Jahre 1701 für Abt Berthold Dietmayr von Melk, der in der Kunstgeschichte als Bauherr einer der großartigsten Architekturkompositionen des europäischen Barock bekannt ist, schrieb. Der Titel dieses lateinischen Schuldramas lautet:

NEO-EXORIENS / PHOSPHORUS, / *Id est* / NEO-ELECTUS & INFULATUS / PRAESUL MELLICENSIS. / IN / *Debitae observantiae & honoris* / *argumentum* / Reverendissimo, Perillustri, ac Amplissimo / DOMINO, DOMINO / BERTHOLDO, / *Ordinis S. Benedicti Celeberrimi, ac* / *Exempti Monasterii Mellicensis DEI &* / *Apostolicae Sedis gratiâ* / ABBATI, / *Vigilantissimo, SS. Theologiae Doctori, / Sac. Caes. Majest. Consiliario, Inclytorum Statuum / Provincialium Infer. Austriae Primati, nec non / Ecclesiastici Statûs* / PRAESIDI. / *Dum post Infulationem redux à Venerabili Con- / ventu Mellicensi solenni ritu exciperetur Mellicii. / In scenam datus, dedicatus & à Scholastico-Musicali Juventute / decantatus, Anno 1701. 18. Julii. / Musicès hujus, & ordinariae apud S. Caes. Majest. compositore / Domino Joanne Josepho Fux. / Viennae Austriae, typis Joannis Georgii Schlegel, Univ. Typog.*

Auf der Rückseite des Titelblattes folgt das ARGUMENTUM, auf fol. A₂ recto der deutsche Titel:

Der Neu-auffgehende Hellglantzende / Morgen-Stern. / Das ist: / Der Neuerwöhlte und Infulirte / Abbt zu Mölck. / Auß schuldigster Pflicht, / Lieb, und Gehorsambe / Dem Hochwürdig, in Gott Andächtigen, / Wohl-Edlgebohrnen, und Hochgelehrten Herrn, / HERRN, / BERTHOLDO, / Deß Löbl. und Exempten Closters Mölck / Abbtên, / Den H. Schrift Doctori, Röm: Kayserl. Majestät / Rath, deren Löbl. N. Oe. Land-Ständen Primati, und / wohlerküsten Außschuß, / wie auch eines Löbl. N. Oe. / Praelaten-Stands / Praesidenten. / Als Soldner nach vollender [sic] Infulation widerumben / zu Mölck angelangt, und von dem Löbl. Convent / daselbst Ehrenbietigt [sic] empfangen worden. / Auff offener Schau-Bühne vorgestellt, und dedicirt, Anno 1701. / den 18. Julii. / Von Herrn Johann Joseph Fux, Ihr Röm. Kayserl. Majest. / Compositoren in die Sing-Kunst auff das lieblichste verfasset.

Wie bei manchen Libretti von Jesuitendramen jener Zeit folgt jetzt anstelle des Textes eine genaue Inhaltsbeschreibung jeder Szene in lateinischer und deutscher Sprache. Das vieraktige Stück hat keine Handlung. Es handelt sich vielmehr um eine szenisch dargestellte Allegorie, beginnend mit der Trauer um den verstorbenen Abt und einmündend in eine Laudatio zu Ehren des neuen Herrn. Hinweise auf die Art, Besetzung und Ausführung der Vokalsätze fehlen. Wahrscheinlich handelt es sich um Rezitative, Ariosi und Chöre, wie sie Ferdinand Tobias Richter und Bernhard Staudt für die alljährlich im Akademischen Kolleg zu Wien vor dem Kaiser aufgeführten Jesuitendramen komponierten. Nur die Instrumentalsätze sind im Textbuch angezeigt. Nach dem ersten und dritten Akt wurde ein *Interludium* musiziert, nach dem zweiten Akt ein *Laternen Tanz*. Unter den erhaltenen Kompositionen von Fux ist eine solche Satzbezeichnung nicht nachweisbar. Ob die im Stift

¹¹ Z. B. Antonio Draghi für den Hof in Neuburg (vgl. M. Neuhaus, *Antonio Draghi*, in: *StMw* I, 1913, S. 104 ff.); Heinrich Schmelzer und andere Wiener Musiker für den fürstbischöflichen Hof in Kremsier (vgl. P. Netti, *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *StMw* VIII, 1921, S. 45 ff.); Alessandro Poglietti für das Benediktinerstift Götweig (vgl. F. W. Riedel, *Alessandro Pogliettis Oper „Endimione“*, in: *Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag, Kassel — Basel etc. 1964*, S. 298 ff.); Antonio Caldara für den fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg (vg. C. Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg*, Salzburg 1935, S. 95 ff.).

¹² Wien, Stadtbibliothek, 14761 A.

Melk vorhandenen zwei *Sonate a tre*¹³ im Zusammenhang mit der Schulooper stehen, läßt sich nicht feststellen.

Jedenfalls steht das Werk in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den großen Partiten der Sammlung *Concentus Musico-Instrumentalis*, die Fux im gleichen Jahre in Nürnberg auf Kosten des späteren Kaisers Joseph I. drucken ließ und diesem widmete¹⁴. Um so bedauerlicher ist der Verlust der Musik der Melker Oper, zumal es sich unserer jetzigen Kenntnis nach um den zweiten dramatischen Versuch und die einzige Vertonung eines lateinischen Schauspiels von Fux handelt. Allerdings ergeben sich durch den Textbuchfund wiederum neue Gesichtspunkte zum Lebens- und Schaffensbild des Komponisten.

Der Widmungsträger und „Titelheld“ des Stückes, Berthold (Carl Joseph) Dietmayr, wurde am 14. März 1670 zu Scheibbs in Niederösterreich geboren¹⁵. Sein Vater war Hofrichter des Kartäuserklosters Gaming. Der junge Dietmayr besuchte zunächst das Jesuitengymnasium in Krems und trat am 21. November 1687 als Novize in das Benediktinerstift Melk ein. Nach der feierlichen Probeß am 26. Dezember 1688 studierte er Philosophie und Theologie an der Universität in Wien. Am 12. Juni 1696 feierte er seine Primiz, bereits ein Jahr später erhielt er den verantwortungsvollen Posten des Hofmeisters in Wien. Als solcher verwaltete er den dortigen Stiftshof, der die wichtigste wirtschaftliche und kulturelle Verbindung zwischen dem Kloster und der Hauptstadt bildete. In dieser Zeit konnte P. Berthold jene persönlichen Beziehungen zum kaiserlichen Hof anknüpfen, die für seinen weiteren Lebensweg höchst bedeutsam wurden. Bereits drei Jahre später, am 18. November 1700, wählte man den Dreißigjährigen zum Abt, anderthalb Jahre darauf schloß er mit dem St. Pöltener Baumeister Jakob Prandtauer einen Vertrag zum Neubau des Stiftes Melk ab und leitete damit die Reihe der großen barocken Kirchen-, Kloster- und Schloßbauten ein, die dem Land Niederösterreich bis heute sein künstlerisches Gepräge verleihen.

Die persönlichen Beziehungen Dietmayrs zu Johann Joseph Fux dürften daher rühren, daß beide in Wien gewissermaßen Hausnachbarn waren. Fux war bis 1702 Organist an der Benediktinerabtei *Unserer Lieben Frau zu den Schotten* und wohnte auch im zugehörigen Schottenhof¹⁶. Auf der gegenüberliegenden Seite der angrenzenden Schottengasse liegt noch heute der Melker Hof¹⁷, in dem Berthold Dietmayr in den Jahren 1697 bis 1700 seinen Wohn- und Amtssitz hatte. So wird sich ihm oftmals die Gelegenheit geboten haben, die Kunst des Schottenorganisten zu bewundern, der 1698 von Kaiser Leopold I. zum Hofkomponisten ernannt wurde. Über Dietmayr muß Fux auch in nähere Verbindung zum Stift Melk getreten sein, dessen Kapitulare ihn mit der Komposition der Huldigungsmusik für den neuen Abt beauftragten. Die Infulation fand erst ein halbes Jahr nach der Wahl statt, nachdem Dietmayr das Doktorat der Theologie erworben hatte. Sie wurde am 29. Juni 1701 in Wien durch den päpstlichen Nuntius Giovanni Antonio Davia vorgenommen. Da diese Zeremonie bei Äbten des Benediktinerordens gewöhnlich in der Schottenkirche stattfand¹⁸, wird Fux bei dieser Gelegenheit die Orgel gespielt haben. Sehr wahrscheinlich dürfte auch die Musik für diesen Gottesdienst von ihm komponiert worden sein, und die Vermutung liegt nahe, daß seine nicht im Hofkapellarchiv, sondern im Musikarchiv des

¹³ Vgl. A. Liess, *Johann Joseph Fux*, Wien 1948, S. 85.

¹⁴ Neuausgabe in DTO Bd. 47.

¹⁵ Die folgenden biographischen Angaben nach I. F. Keiblinger, *Geschichte des Benediktiner-Stiftes Melk in Niederösterreich*, Bd. I, Wien 1851, S. 940 ff.

¹⁶ Vgl. L. v. Köchel, a. a. O., Beilage IX, S. 60 f.; dazu die zeitgenössische Abbildung bei A. Liess, *Fuxiana*, Wien 1958, nach S. 64, oder bei W. Berger, *Die Wiener Schotten*, Wien 1962, Abb. 10.

¹⁷ Die heutigen Bauformen stammen aus den Jahren 1769 ff., vgl. J. Schmidt — H. Tietze, *Wien*, in: *Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs*, Wien 4/1954, S. 75.

¹⁸ Vgl. F. W. Riedel, *Neue Mitteilungen zur Lebensgeschichte von Alessandro Poglietti und Johann Kaspar Kerll*, in: *AfMw XLIX/XX*, 1962/63, S. 124 ff.

Schottenstiftes erhaltene, großangelegte *Missa Sancti Spiritus*¹⁹ für diesen Zweck bestimmt war.

Die Verbindung des berühmten Melker Abtes, der später Rektor der Wiener Universität wurde, zu Fux scheint auch weiterhin bestanden zu haben. Dietmayr mußte des öfteren in Wien Pontifikalämter für den Kaiser zelebrieren, bei denen Fux als Hofkapellmeister die Kirchenmusik leitete²⁰. Es ist sogar wahrscheinlich, daß Abt Berthold, der als Vorsitzender des niederösterreichischen Prälatenstandes 1719 über ein Gesetz bezüglich der Einfuhr von Musikalien mitzubestimmen hatte²¹, die Verbreitung Fuxscher Kompositionen in Niederösterreich gefördert hat. Die Beobachtung, daß Werke von Fux vorwiegend an jenen Orten nachzuweisen sind, wo Jakob Prandtauer neue Kirchen und Klöster errichtete (Herzogenburg, Seitenstetten, Klosterneuburg; in Oberösterreich: Kremsmünster, St. Florian)²², deutet darauf hin, daß Abt Dietmayr nicht nur einen wesentlichen Einfluß auf die Baukunst ausgeübt hat²³, sondern auch gegenüber dem Komponisten Fux ein gewisses Mäzenatentum walten ließ und zumindest indirekt dessen musikalischen Einfluß im Lande gestärkt hat. Archivalische Forschungen werden vermutlich diesen für die Sozialgeschichte der Musik interessanten Zusammenhang noch deutlicher erkennen lassen²⁴.

Figuralmusik der Bachzeit in einem thüringischen Dorf

VON MARTIN GECK, KIEL

Aus dem Nachlaß von Kurt Taut ist vor kurzem eine kleine Sammlung von sieben Kirchenkantaten in den Besitz der Städtischen Musikbibliothek Leipzig übergegangen. Es handelt sich um folgende Manuskripte:

1. Anonym: *Dom XVIII post Trinitat: „Du zeigst mir wol Herr Christ das Ziel“*

Partitur und Stimmen

strophische Chor-Aria für 4 Vokalstimmen, 4 Streicher und B. c.

2. Käfer: *Festo. Heil. 3. König od. Epiphane Tag.: „Das Volck, so im finstern wandelt, siehet ein großes Licht“*

Tabulatur und Stimmen

Concerto-Aria-Kantate für 4 Vokalstimmen, 2 Clarinen, 4 Streicher und B. c.

3. Käfer: *Laetare: „Herr es wartet alles auf dich“*

Tabulatur und Stimmen

Concerto-Aria-Choral-Kantate für 4 Vokalstimmen, 4 Streicher und B. c.

4. Käfer: *Danke Stück. Z. Kirckweyh: „Ich freue mich des das mir geredt ist daß wir werden in das Hauß“*

Partitur und Stimmen

Konzert für 4 Vokalstimmen, 5 Streicher und B. c.

¹⁹ Köchel Nr. 38; eine Kopie ohne Titel befindet sich im Benediktinerstift Seitenstetten (Niederösterreich); vgl. H. Federhofer, a. a. O., *KmJb* 43, 1959, S. 130.

²⁰ Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Zeremonialprotokolle.

²¹ Ein diesbezüglicher Brief Kaiser Karls VI. an Abt Berthold Dietmayr vom 16. Dezember 1719 befindet sich im Stiftsarchiv zu Melk.

²² Vgl. H. Federhofer, a. a. O., und H. Federhofer — F. W. Riedel, a. a. O.; in Melk selbst sind merkwürdigerweise nur noch wenige Werke erhalten geblieben.

²³ Vgl. H. Hantsch, *Jakob Prandtauer*, Wien 1926; R. Feuchtmüller, *Jakob Prandtauer und sein Werk*, in: *Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis* (Katalog der Barockausstellung Stift Melk a. d. Donau, Wien 1960, S. 24 ff.

²⁴ Vgl. F. W. Riedel, *Der „Reichsstil“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962, Kassel — Basel etc. 1963, S. 34 ff.

5. Erlebach: *Festo purificationis Mariae*: „Christus ist mein Leben“
Partitur und Stimmen

Concerto-Aria-Kantate für 4 Vokalstimmen, 4 Streicher und B. c.

6. Erlebach: *Dom. Jubilate*: „Daß weiß ich fürwahr, wer Gott dient, der wird Nach der Anfechtung getröstet“

Partitur und Stimmen

Concerto-Aria-Kantate für 4 Vokalstimmen, 6 Streicher und B. c.

7. Eberhardt: *Festo Paschatis Fer. I.*: „Es hat überwunden der Löbe“

Partitur und Stimmen

Madrigal-Kantate mit Schlußchoral für 4 Vokalstimmen, 2 Hörner, 2 Violinen und B. c.

Die Sammlung bietet damit drei bisher unbekannte Werke Johann Philipp Käfers und zwei unbekannte Werke Philipp Heinrich Erlebachs, von denen „Christus ist mein Leben“ bisher durch das Rudolstädter Inventar (zwischen 1710 und 1720 angelegt) bekannt war und dort als Nr. 258 unter den *Trauerstücken* verzeichnet ist¹. Das Werk wurde nachweislich 1707 zum Begräbnis der Gräfin Aemilie Juliane aufgeführt. Den Komponisten Eberhardt, offenbar den jüngsten der Sammlung, habe ich nicht identifizieren können.

Die bloße Existenz dieser sieben Werke wäre einer Mitteilung an RISM, nicht aber einer besonderen Miscelle wert; eine solche rechtfertigen indessen Herkunft und Art der Sammlung.

Die meisten der Partituren bzw. Tabulaturen tragen Besitz- und Aufführungsvermerke, und zwar:

Nr. 1: Den 1. Octobr 1711

LM. Joh. G. GM Herpf

Nr. 2: J. G. Grißman LM Herpf

d 12 Decembr 1712

Nr. 4: Herpf am 13. January 1718

J. G. Grißmann LM

Nr. 5: J. G. Grießmann L. M.

den 20. January 1720

Nr. 7: Johann Martin Grießmann

Über Johann Georg Grießmann schreibt Landgraf²: „Er kam 1708 oder 1709 nach Herpf. 1738 bat er um seinen Sohn Johann Martin (geb. 10. 11. 1715) als Substituten.“ Daraus ergibt sich, daß die ersten sechs Kantaten der Sammlung von dem Herpfer Schulmeister Johann Georg Grießmann, die letzte — auch stilkritisch betrachtet jüngste — von seinem Sohn Johann Martin zusammengebracht worden sind.

Herpf ist ein anderthalb Wegstunden von Meiningen entferntes Pfarrkirchdorf. 1853 hatte es 531 Einwohner³. Vielleicht ist die Einwohnerzahl zu Anfang des 18. Jahrhunderts etwas größer gewesen, aber ein Dorf war Herpf auch damals nur. In diesem Dorf aber ist

¹ Vgl. Bernd Baselt: *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657—1714)*, in: Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft, Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1963.

² Landgraf: *Die Lehrer des Kreises Meiningen von der Reformation bis 1914* (maschinenschriftliches Manuskript im Landesarchiv Meiningen); für die Übermittlung des Auszuges bin ich Herrn Dr. Hans Jung, Weimar, zu großem Dank verpflichtet.

³ Vgl. G. Brückner: *Landeskunde des Herzogthums Meiningen*, II, Meiningen 1853, S. 145. — Grießmann erhielt seine Manuskripte offenbar aus nächster Nähe, denn weder Käfer (in Römhild und später in Hildburghausen) noch Erlebach (in Rudolstadt) wirkten weit entfernt. Man wird deshalb auch den unbekannteren Eberhardt im Thüringischen zu suchen haben. Vielleicht entstammt dieser der Familie Eberhardt aus dem Hildburghausenschen, in die Erlebach hineingeheiratet hatte (vgl. Baselt, a. a. O.).

figuraliter musiziert worden. Nachdem Griebmann 1708 oder 1709 nach Herpf gekommen war, scheint er sich schon bald um die Figuralmusik gekümmert zu haben, denn das erste erhaltene seiner Manuskripte stammt bereits aus dem Jahr 1711. Daß die vorhandenen Werke aufgeführt worden sind, beweist die Existenz des Stimmenmaterials; daß die Figuralmusik mit einiger Regelmäßigkeit stattgefunden hat, ist nicht schlüssig zu erweisen, aus den de-tempore-Angaben auf den Titelblättern aber mit einiger Wahrscheinlichkeit zu erschließen. Offensichtlich handelt es sich um gewöhnliche „Sonntagskantaten“, nicht um Gelegenheitswerke.

Die Kantatensammlung Griebmanns bringt einen der seltenen eindeutigen Belege dafür, daß im 18. Jahrhundert auch auf kleinen mitteldeutschen Dörfern regelmäßig Figuralmusik stattfinden konnte — ein Beweis mehr dafür, wie wenig wir noch über die Musizierpraxis der Zeit wissen.

Zwei Kantaten hat Griebmann in norddeutscher Orgeltabulatur aufgezeichnet. Auch das ist bemerkenswert, denn Orgeltabulatur wurde zur Aufzeichnung von Vokalmusik nach unserem heutigen Wissen fast ausschließlich in Norddeutschland und dort wiederum nur bis etwa zum Ende des 17. Jahrhunderts verwandt. So bevorzugt die Sammlung des 1690 gestorbenen Gustaf Düben noch die Tabulaturschrift, während die jüngere Bokemeyer-Sammlung nur die Partiturschrift kennt. Der nicht genau zu datierende Lübecker Sammelband mit Werken Buxtehudes gilt als ein besonders spätes Zeugnis für Tabulaturschrift, dürfte aber kaum nach dem Tode Buxtehudes, also nach 1707, entstanden sein⁴. Nun findet sich ein Manuskript aus dem Jahre 1712, das noch in Tabulaturschrift — und dies in Mitteldeutschland — notiert ist! Vielleicht war Griebmann von Norddeutschland nach Thüringen zugewandert; jedenfalls aber zeigt seine Notationsweise, von der er dann später auch abgekommen zu sein scheint, wie lange sich veraltete Praktiken in Dörfern und bei Schulmeistern zu halten vermögen.

Zur Geschichte des Theaterchors in Kassel

VON CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING, SAARBÜCKEN

In allen bisher über das Theater in Kassel erschienenen Arbeiten konnten für die zweite Hälfte des 18. und den Beginn des 19. Jahrhunderts keine endgültigen Angaben über die Chorverhältnisse gemacht werden. Auch die Nachrichten in Almanachen¹ und in dem *Hochfürstl.-Casselischen Staats- und Adress-Calender*² der Zeit stehen in Widerspruch zueinander und verwirren mehr, als daß sie zur Klärung der Gegebenheiten beitragen³. Aus diesem Grunde sei hier einiges aufschlußreiche Aktenmaterial, das sich auf den Theaterchor bezieht, wiedergegeben.

Kassel hatte unter der Regierung des Landgrafen Karl (1677—1730) eine Blüte der Künste erlebt. Besonders die Musik lag ihm, der selbst Gambe spielte, am Herzen. Sein Nachfolger, Wilhelm VIII., ließ vor allem dem Militär seine Fürsorge zuteil werden. Auf künstlerischem Gebiet aber förderte er die bildenden Künste, insbesondere die niederländische Malerei. Musik und Theater bedeuteten ihm nicht viel. Gänzlich zum Erliegen

⁴ Einige späte Beispiele für Tabulaturschrift bei Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde*, II, Leipzig 1919, S. 35, sind nach heutiger Quellenkenntnis früher zu datieren.

¹ So u. a. bei Cramer, *Magazin der Musik*, Hamburg 1783, und im *Gothaer Theaterkalender*, Gotha 1778 ff. Die zugrundeliegende Währungseinheit ist: 1 Ecu (= Reichstaler) = 32 Hessen-Albus zu 12 Heller. Vgl. A. Blind, *Maß-, Münz- und Gewichtswesen*, Berlin—Leipzig 1923, S. 86/87.

² Hierin wird nur von 1776 bis 1785 ein Chorpersonal gesondert aufgeführt.

³ Vgl. hierzu Chr.-H. Mahling, *Studien zur Geschichte des Opernchors*, Trossingen-Wolfenbüttel 1962, S. 262 ff.

kam das kulturelle Leben Kassels schließlich, als der Landgraf, gezwungen durch die Wirren des Siebenjährigen Krieges und die mehrfache Besetzung Kassels durch die Franzosen, ins Exil ging. Friedrich II. übernahm nach dem Tode Wilhelms im Jahre 1760 die Regierung, konnte aber erst drei Jahre später, 1763, in seine Residenz einziehen. Tatkräftig ging er daran, Handel und Wirtschaft seines Landes wieder aufzubauen. Künste und Wissenschaft förderte er in großzügiger Weise. Vor allem aber wurde sofort nach der Rückkehr nach Kassel die Hofkapelle wieder eingerichtet und Ignatio Fiorillo als Hofkapellmeister angestellt.

Im Jahre 1764 wurde das neue italienische Theater mit Fiorillos Oper *Diana und Endimione* eröffnet⁴. Neben Opern im italienischen Stil gab man französische Schauspiele, Opéras comiques, Vaudevilles und Ballette. War bei diesen Aufführungen ein Chor notwendig, so zog man hierzu zunächst Schüler zur Verstärkung der im Chor singenden Schauspieler und Sänger heran. Allerdings scheint man später bemüht gewesen zu sein, einen festen Stamm von Chorsängern zur Verfügung zu haben, so daß man nur die Sopran- und Alt-Stimmen mit Schülern „auffüllen“ mußte. So gab es mit Sicherheit in Kassel schon im Jahre 1775 ein festangestelltes und im Theateretat verankertes Chorpersonal. Dies bezeugt folgende Chorliste vom 19. April 1775⁵:

État

Derer Zum Hochfürstlichen Theatre engagirte Chor-
Sänger und Sängerrinnen

Zu Ostern ao 1775		ecus	alb	gl
Sänger				
1.	Bertaud	59.	21.	4
2.	Fabronius	59.	21.	4
3.	Armand Sohn	59.	21.	4
4.	Kalckbrenner, Sen:	59.	21.	4
5.	Heidecker	59.	21.	4
6.	Setzekorn	59.	21.	4
7.	Fehr	59.	21.	4
8.	Karfs	59.	21.	4
		} incl: der chaussure		
		} à 9ecs 21alb 4gl		
Sängerrinnen				
1.	Mde Villeneuve }	59.	21.	4
2.	. . . Prezowsky }	59.	21.	4
3.	. . . Bossemann Tochter } die chaussure	9.	21.	4
Summa		606.	10.	8.

Cassel d(?) 19 t: April
1775.

Gde Lehenner

⁴ Chr. Engelbrecht, in: *Theater in Kassel*, Kassel 1959, S. 27.

⁵ Hauptstaatsarchiv (im folgenden HStA abgekürzt) Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen — Theater, Nr. 9612.

Sie vermag auch unsere oben ausgesprochene Vermutung hinsichtlich der Besetzung der Sopran- und Alt-Stimmen zu bestätigen. Den Angaben im Gothaer Theaterkalender⁶ zufolge hatte das Chorporpersonal sowohl bei der italienischen wie auch bei der französischen Oper mitzuwirken.

Als im Jahre 1776 der Marquis de Luchet *Surintendant de la musique et des spectacles* wurde, erhielten die französische Oper und das französische Theater eine Vorrangstellung. Im Jahre 1780 — Fiorillo war in den Ruhestand versetzt worden — bestand sogar keine gesonderte italienische Oper mehr. Die Bevorzugung des französischen Theaters wirkte sich auch auf die Organisation des Opernchores günstig aus. Die Pariser Verhältnisse mögen hierbei als Vorbild gedient haben. So spiegelt auch der Choretat der Jahre 1783, 1783/84 und 1784/85⁷, also bis zur Auflösung des Theaters durch Landgraf Wilhelm IX., diese neue Situation wider. Vor allem aber erhalten wir auf diese Weise Aufschluß über die Chorstärke und die Besoldung der Choristen. Im Jahre 1783 gliederte sich der Choretat folgendermaßen⁸:

Etat des Choeurs
pour l'annee 1783.

Mrs.

Duplessier	300
Fabronius	100
Muller	100
Fehr	100
Dresler	100
Braun	100

Mdes

Roquefeuille	100
Chariere	100
Villeneuve	100
Isidore	200
Audibert	116
Fontaine	100
Le Blanc	200
Dehnen	100
Mont rose	100
Total	1916

Die folgende *Récapitulation* gibt den Gesamtetat und läßt deutlich werden, wie gering im Verhältnis zu den übrigen Ausgaben der Betrag war, der für den Chor aufgewendet wurde. Es ist manchmal kaum glaublich, für welche geringe Bezahlung die Choristen in der Regel ihren häufig nicht einfachen Dienst versehen mußten.

⁶ Gothaer Theaterkalender, Gotha 1778—1785. Vgl. auch hierzu Mahling, a. a. O., S. 264.

⁷ Für die Zeit von 1776—1783 finden sich keine den Chor betreffende Akten.

⁸ HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen-Theater, Nr. 9612.

Daß auch in Kassel, wie in der Zeit allgemein üblich, die Choristen nicht nur Chordienste zu leisten hatten, sondern ebenso für kleinere Rollen herangezogen wurden, läßt die der *Récapitulation* angefügte *Observation* vermuten. Außerdem begann die „Lehrzeit“ der Schauspieler und Sänger meist damit, daß sie im Chor und in der Statisterie mitzuwirken hatten. Bei den Choristinnen Audibert und Montrose mag es sich um derartige „Lehrlinge“ gehandelt haben.

Récapitulation

Chapelle	12213	„
Comedie	14655	„
Danse	6895	„
Choeurs	1916	„
Depense courante	5400	„
Frais de voyage	1039	„
Garderobe de Brunswik	300	„
Copie de la musique et autres menus frais	300	„
Depense extraordinaire	1000	„
	<hr/>	
	43718	„
Sur quoi la Chambre donne 30500	} 34000	„
on recoit de la porte 30500 ^{8a}		
	<hr/>	
Suplément	9718	„

Observation etc.

On avoit proposé de remplacer la Dlle Sinet par les Dll^{es} Audibert et mont rose. Si cette actrice déplait à Monseigneur je lui en offre plusieurs autres. Mais il est impossible que la comédie se soutienne sans un jeune premier rôle. Pourque 1^oM^{de} Mon rose est trop marquée, et M^{de} Suin trop mal faite pour cet Emploi. 2^o La petite Mont rose est un enfant, qui n'a ni taille, ni la voix assez forte. 3^o la petite Audibert est encore trop peu formée pour tenir cet emploi. 4^o Ni l'une, ni l'autre ne le savent, et tant pour l'opéra que pour la comédie, cela fait plus de cent vingt roles à apprendre, ce qui suppose deux ans d'étude. 5^o Ni l'une, ni l'autre n'ont de garderobbe, et dans deux mois il faudra leur donner entr'elles la somme qu'on donnera a une bonne actrice.

Il seroit aussi possible peut-etre de faire chanter les premières haute contres par M. Del'isle. La seule raison contre, est la délicatesse de sa Santé. on l'essayera, et l'on verra comment il se soutiendra.

Der am 9. April 1783 genehmigte Choretat für 1783/84 belief sich auf 1824 Ecus. Dabei fällt auf, daß der Chorist Duplessier gegenüber dem Vorjahr 100 Ecus weniger Gehalt bekam, wohl um trotz der personellen Erweiterung des Chores den zur Verfügung stehenden Etat nicht zu überschreiten. Zwar wurden die Männerstimmen durch zwei neue Choristen verstärkt, doch sind dafür bei den Frauenstimmen nur noch sechs Choristinnen verzeichnet. Die Gesamtstärke des Chores änderte sich dadurch allerdings nur ganz geringfügig, nämlich von 15 auf 14 Personen⁹.

^{8a} Es handelt sich hier offensichtlich um einen Schreibfehler. Statt 30500 muß es 3500 heißen (vgl. die Endsumme von 34000).

⁹ HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen-Theater, Nr. 9612.

Schon am 10. Dezember 1783 wurde der Choretat für 1784/85 aufgestellt und von Landgraf Friedrich II. genehmigt¹⁰:

Etat
des Choeurs de 1784 jusqu'à 1785

	Apointemens annuels		
	Ecus	alb	hkr
Duplessier	200.	—	—
Mariotte	100.	—	—
Fabronius	100.	—	—
Müller	100.	—	—
Fehr	100.	—	—
Dresler	100.	—	—
Braun	100.	—	—
Busch	200.	—	—
Defontaine	100.	—	—
Isidore	200.	—	—
Villeneuve	124.	—	—
Le Blanc	200.	—	—
Roquefeuille	100.	—	—
Montrose	100.	—	—
Somme	1824.	—	—

Fait et approuvé à Cassel ce 10. de Decembre
1783
Frederic LD Hessen

Personal und Etat blieben gegenüber dem Vorjahr unverändert.

Nach dem Tode Friedrichs wurde der Chor im Zuge der allgemeinen Sparmaßnahmen aufgelöst. Damit enden auch die archivalischen Nachrichten, die das Vorhandensein eines festangestellten Chorporsonals am Kasseler Hoftheater schon für das 18. Jahrhundert bezeugen. Für das 19. Jahrhundert, ab 1830, fließen die Quellen reichlicher.

Nicht genau zu datieren, aber sicher erst in die Zeit nach 1764 gehörend, sind schließlich die uns erhaltenen Engagementsbedingungen für den Chor¹¹:

400 Livres a Chacun qui voudra S'engager pour Les Coeurs On demande 4 femmes et 4 hommes

L'argent de voyage a 20 Louis p. tête
Chaussure et rouge, ce qui est usité dans La troupe Les Campagnes, defrayés en Logement et argent pour La Nourriture, engagement pour 2, 3, ou 4, et même 5 ans, avec L'argent de retour, Le même que pour La venue

¹⁰ HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsachen-Theater, Nr. 9612.
¹¹ HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsachen-Theater, Nr. 12761. Ursprünglich „voyages“; durchgestrichen und darüber in „Campagnes“ geändert.

Vier Frauen und vier Männer, also ein Doppelquartett, wurden als Chor für ausreichend gehalten. Eine derartige „Stammbesetzung“ eines Theaterchores findet sich hin und wieder auch an anderen Orten, z. B. in Stuttgart. Es darf dabei aber nicht vergessen werden, daß die meisten Theater in dieser Zeit die Möglichkeit hatten, den Chor durch Schüler oder Schauspieler zu verstärken.

Bezeichnend ist, daß der Etat für das Jahr 1775 noch einen Betrag für Schuhe enthält. Dies ist in den späteren Aufstellungen nicht mehr der Fall. Da auch in den Engagementsbedingungen noch von Mitteln für Schuhwerk die Rede ist, so ist es wohl nicht falsch, die obige Akte in die bezeichnete Zeit einzureihen.

Es hat also in Kassel schon verhältnismäßig früh ein im Etat verankertes und festgestelltes Chorpersoneel gegeben. Schüler wurden zwar wahrscheinlich trotzdem noch zur Verstärkung herangezogen, hatten aber nicht ausschließlich den Chor zu stellen. Mit dem Jahre 1785 aber endeten diese für die damalige Zeit so günstigen Verhältnisse.

Nach 1785 gastierten auch in Kassel reisende Gesellschaften, denen meist das Hoftheater zur Verfügung gestellt und eine geringe finanzielle Beihilfe gewährt wurde. Dafür aber mußten sich die Schauspieltruppen für die Dauer ihres Aufenthaltes unter die Oberaufsicht der Hoftheaterdirektion stellen. Doch nicht nur finanziell und hinsichtlich des Raumes unterstützte der Hof diese Truppen, es wurde auch eine Regelung getroffen, die bei der Aufführung von Singspielen und Opern eine gute Ausführung der Chöre ermöglichte. Das Kasseler Landschullehrerseminar, 1779 gestiftet und 1781 eröffnet, besaß seit 1785 einen recht guten Chor¹². Er hatte den Kirchen- und eine Art Kurrende-Dienst zu versehen, brachte aber vor allem auch Oratorien zur Aufführung. Als nun nach der Auflösung der Hofoper weiterhin Singspiele und Opern gegeben werden sollten, wandte sich der Theaterinspektor an den Landgrafen mit der Bitte, die Mitwirkung des Seminarchores bei entsprechenden Aufführungen zu gestatten bzw. zu befehlen. Mit diesem Vorhaben war die Schulbehörde, ähnlich wie in Weimar und an anderen Orten, keineswegs einverstanden. Dieser Tatsache verdanken wir wohl in der Hauptsache die Akte *Das Singen der Seminaristen auf hiesigem hochfürstlichen Theater*¹³, die Schriftstücke aus den Jahren 1788, 1793, 1797, 1804, 1814 und 1816 enthält und eine begrenzte Information über die Bühnentätigkeit des Seminarchores ermöglicht. Obwohl G. Heinrich diese Akte schon benutzt hat¹⁴, sei hier nochmals auf ihren Inhalt eingegangen.

Zunächst erfahren wir — und dies scheint der Beginn der Theatertätigkeit des Seminarchores gewesen zu sein¹⁵ — durch den Auszug aus einem *Geheimen Raths Protokoll* vom 21. November 1788, „daß die Chor Schüler sich in denen Schauspielen, erforderlichen Falles, gebrauchen lassen sollen“¹⁶. Jedoch erklärte sich der Fürst auf Bitten der Schulbehörde zunächst nur damit einverstanden, daß die Chorschüler „hinter den Coulissen zum Singen mitangestellt werden“, also nicht auf der Bühne zu erscheinen hatten. Diese Regelung hatte den Vorteil, daß die Chöre nicht auswendig gelernt werden mußten und daß keine Kostüme, vor allem aber keine Bühnenproben benötigt wurden. Aber nicht vornehmlich dieser zeitraubenden „technischen“ Dinge wegen sollten die Seminaristen nicht beim Theater mitwirken, sondern es ging darum, im Hinblick auf ihre spätere Tätigkeit als Pfarrer oder Lehrer, ihrem Ansehen und ihrer Stellung innerhalb der Gesellschaft, aber auch ganz allgemein der Religion nicht zu schaden. Dies wird in einer *Copia unterthänigsten Berichts des Lycei* vom 27. Dezember 1793 deutlich ausgesprochen. Der Bericht war die Reaktion der Schulbehörde auf die Forderung des Oberkammerrats von Apell, bei der

¹² Er bestand aus jüngeren, noch nicht direkt zum Seminar gehörenden Chorschülern (einer Art Vorschule) und den älteren (eigentlichen) Seminaristen.

¹³ HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen-Theater, Nr. 12 761.

¹⁴ G. Heinrich, *Der Singchor am Landschullehrerseminar zu Cassel*, Homberg 1924.

¹⁵ Vgl. die Angabe in dem Schreiben von Apells vom 26. Oktober 1797 an den Landgrafen (s. Anhang).

¹⁶ HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen-Theater, Nr. 12 761.

Aufführung der *Zauberflöte* sollten außer den Chorschülern, die nicht im Seminar waren, auch noch sechs Seminaristen, und zwar in Kostümen, auf dem Theater erscheinen und mitagieren. So heißt es unter anderem:

„... wie nachtheilig das Erscheinen der Seminaristen auf dem Theater dem Institut in so mancher Rücksicht ist, können wir Pflichten halber keinen Umgang nehmen, nochmals unterthänigst vorstellig zu machen, wie es unvermeidlich, zumal bey dem gemeinen Mann, zum Gespött und Verachtung der Religion und des Gottesdienstes gereichen müsse, wenn dieselben Leute welche, um sie zu ihrer künftigen Bestimmung, als Schulmeister und Kirchendiener zu bilden, mit Haltung der Bätstunden und anderen gottesdienstlichen Handlungen, desgleichen vorzüglich mit dem Religions Unterricht täglich beschäftigt werden, zugleich als Schauspieler in theatralischen Kleidern auftreten und dem Publico zur zeitvertreibenden Belustigung dienen sollen...“

Zwar gab der Fürst diesen Bericht mit der Bemerkung „Soll auf das Gesuch, so viel möglich, Rücksicht genommen werden“ an von Apell weiter, aber dieser konnte auf die Seminaristen beim Theater nicht verzichten, wollte er nicht eine schlechte Aufführung der Chöre riskieren. Schon im Jahre 1792, als die Seminaristen bei einer Opernaufführung einer italienischen Gesellschaft auf Wunsch des Landgrafen auf der Bühne erscheinen mußten — so lange war die Zusage von 1788 nur eingehalten worden —, waren die Einwände der Seminarleitung unbeachtet geblieben. Darauf verwies der *Schauspiel Director*, Ober Cammer Rath von Apell in einem Antwortschreiben auf obigen Bericht und begründete die Notwendigkeit seiner Anweisung:

„So eben wird mir ein Extract Höchster Resolationen von der Geheimen Canzley zugeschiedt, nach welchem auf die Vorstellung der Direction des Lycei, wegen denen bey der Oper, die *Zauberflöte*, nöthigen Chorschüler, so viel möglich Rücksicht genommen werden soll. Euer Hochfürstl. Durchl. sehe mich genöthiget darauf zu melden, daß die Chöre der Opern nicht anders, als sehr unvollkommen aufzuführen stehen, wenn nicht wenigstens einige Seminaristen heraus auf das Theater treten, um ihre Stimmen zu singen, weil man sie hinter den Coulissen theils nicht hören kann, theils sie selbst wegen der Entfernung vom Orchester nicht richtig einzutreffen im Stande sind. Aus dieser Ursache hatten Euer Hochfürstl. Durchl. schon verwickenes Jahr bey der italiänischen Oper gnädigst befohlen, daß die Seminaristen herausgehen sollten, und damals ist auch dieser höchste Befehl schuldigst befolgt worden, mithin war es um so weniger zu erwarten, daß die Directoren anjetzo wieder von neuem Schwierigkeit machen würden. Zwar erbietet sich dieselbe, diejenige Chorschüler, so keine Seminaristen sind, herausgehen zu lassen; allein wenn es zur Sache kommt, so werden alle für Seminaristen erklärt, und ich kann nicht einen einzigen bekommen, außer den Kindern, welche zu den Tenor- und Baßstimmen zu brauchen sind. Ew. Hochfürstl. Durchlaucht bitte demnach unterthänigst, den Directoren anzubefehlen, die unentbehrliche Chorsänger zu letzteren Stimmen herzugeben.“

Der Landgraf entschied daraufhin am 30. Dezember 1793:

„Das einberichtetete dient zur Nachricht, und bleibt es, bewandten Umständen nach, ein für allemal bey der voriges Jahr gemachten Einrichtung, so daß also die Seminaristen bey der Oper, der *Zauberflöte*, auf das Theater heraus treten sollen.“

2) Der Direction des Lycei ist hiervon fordersatzamst Nachricht zu geben.“

Damit war in der Theaterchorfrage zunächst eine Entscheidung gefallen. Doch schon vier Jahre später, im Herbst 1797, kam es erneut zu Diskussionen um den Chor. Anlaß dazu war, daß ein Mitglied der zu dieser Zeit in Kassel sich aufhaltenden Schauspieltruppe des Direktors Haßloch, der Schauspieler Keilholz, die Chorschüler Schweinsberg und Rode dazu verleitet haben sollte, „bey dem Theater in Amsterdam Dienste zu nehmen“. Die Schulbehörde teilte dies der Regierung am 9. Oktober 1797 mit und stellte gleichzeitig den

Antrag, „daß, um der für das Schulwesen im ganzen Lande nachtheiligen Folgen willen, der hiesigen Schauspieler-Gesellschaft ernstlich untersagt werden möchte, die zu künftigen Schulmeistern bestimmte Seminaristen bey ihren theatralischen Vorstellungen zu gebrauchen, und solchen dadurch auf der einen Seite Anlaß zu Versäumniß ihrer Lehrstunden zu geben, auf der andern Seite aber auch eine verderbliche Neigung zu jenem Gewerbe einzufloßen“. Diesem Antrag wurde sofort stattgegeben und dem Hof-Theaterdirektor von Apell davon Mitteilung gemacht. Dieser scheint seinerseits Haßloch sofort von der neuen Verfügung unterrichtet zu haben. Haßloch antwortete nämlich seinem Vorgesetzten am 20. Oktober und stellte ihm vor, in welche Verlegenheit er durch die neue Regelung gebracht werde, „indem dadurch die ganze Oper gestürzt sei“. „Ich kann keine 2 Opernvorstellungen geben“, schreibt Haßloch, „weil mir überall das Chor fehlt. Mit meiner Gesellschaft bin ich es nicht imstand zu ersetzen, und ein eigenes Chor zu engagiren, dazu ist mein Fond nicht hinlänglich. Ich muß Sie also ersuchen, die Sache Seiner Durchlaucht vorzustellen, damit mir doch wenigstens die Erlaubnis verstattet, von 8 oder 12 dazu bestimmten Choristen Gebrauch zu machen; ich muß sonst die Oper ganz liegen lassen, da ich mir außerdem nicht helfen kann“. Außerdem sei das Theater an der „Verführung“ der beiden Seminaristen völlig schuldlos, da der Direktor Schmidt aus Amsterdam während seines Kasseler Aufenthaltes die beiden Choristen „in der Kirche“ gehört habe. Man habe sich dann bei Keilholz, „den er schon ebenfalls debauchiert hatte“, getroffen, um weiteres zu verabreden. Es habe sich also um eine reine Privatsache gehandelt und daher möge er, von Apell, „suchen, daß die Sache wieder zum Besten des Theaters entschieden werde“.

Dies geschah auch in einem ausführlichen Schreiben Apells vom 26. Oktober an den Landgrafen — wir geben dieses interessante Dokument im Anhang ganz wieder —, worauf dieser am 27. Oktober die getroffene Entscheidung mit dem Vermerk rückgängig machte: „Nach diesem Antrage. 2) Ist dem Consistorio hiervon Nachricht zu geben“.

So hatte auch diesmal wieder das Theater über die Schulbehörde gesiegt. Die Seminaristen mögen darüber nicht unglücklich gewesen sein, zumal ihnen die Chordienste beim Theater immer ein kleines Taschengeld einbrachten. Ihre schauspielerischen Leistungen scheinen allerdings nicht besonders gut gewesen zu sein. Denn als sich die Seminarleitung am 19. Juni 1804 beim Kurfürsten darüber beschwerte, daß die Seminaristen „*niemehr auch zu wirklichen Rollen auf dem Theater gebraucht werden*“, antwortete die Theaterdirektion dem Fürsten am 8. Juli auf eine entsprechende Anfrage:

„Es ist uns gänzlich unbewußt, daß jemals Seminaristen zu wirklichen Rollen im Schauspiel gebraucht worden wären. Vielmehr können wir unterthänigst versichern, daß da diese Leute ohnehin dazu nicht geeignet sind, solche nie dazu gebraucht werden, noch ihnen etwas anders angemuthet werden soll als die Chöre in den Opern zu singen wozu sie ganz unentbehrlich sind und wofür sie hinlänglich bezahlt werden.“

Als Johann Friedrich Reichardt im Jahre 1808 als Kapellmeister nach Kassel berufen wurde, bildeten nach wie vor überwiegend die Seminaristen den Opernchor. Obwohl Reichardt nicht unzufrieden mit dem Seminarchor gewesen zu sein scheint, machte er doch den Versuch, dessen Leistungen noch zu steigern. Er wollte es nicht nur bei den Chorproben im Theater bewenden lassen, sondern drang bei der Seminarleitung darauf, auch noch die Schulgesangsstunden zur Einstudierung der für die Bühne notwendigen Chöre verwenden zu dürfen. Diese Forderung führte zu heftigen Auseinandersetzungen mit der Direktion des Lehrerseminars, die sich gegen eine Änderung des seitherigen Umfangs des Theaterdienstes der Seminaristen wehrte. So blieb schließlich alles beim alten.

Doch immer wieder versuchte die Schulbehörde, die Mitwirkung des Seminarchores bei der Oper zu unterbinden. Als nach kurzer Theaterpause — bedingt durch die Auflösung des Königreiches Westfalen — schon in den ersten Monaten des Jahres 1814 nach der Rückkehr des Kurfürsten ein neues „Hoftheater“ zusammengestellt wurde, bittet das

Direktorium darum, „den gnädigsten Befehl zu ertheilen, daß die Seminaristen auf dem Theater nicht weiter gebraucht werden mögen“. Die Eingabe scheint, wenigstens zunächst, von Erfolg gewesen zu sein, denn in der Entscheidung vom 18. März 1814 heißt es: „Dieses wird genehmigt, und sollen die Seminaristen vorerst und bis auf weitere Verordnung nicht auf dem Theater gebraucht werden.“ Doch hielt man sich offensichtlich auch dieses Mal nicht an die getroffene Entscheidung, denn am 11. September 1816 ging erneut ein Antrag an die Theaterrichtung, „den Gebrauch der Seminaristen auf dem hiesigen Theater gänzlich zu untersagen“. Nun zeigte sich auch Apell nicht ganz abgeneigt, dem Gesuch zu entsprechen, obwohl „die gedachten bey dem Hoftheater angestellten Seminaristen, obgleich deren nur 4 sind, zu den Opern nicht wohl zu entbehren stehen“. Nachdem ein weiterer Bericht von der „Direction des Lycei“ angefordert worden war, gab man dem Antrag statt, und die Bemühungen der Schulbehörde hatten endlich den gewünschten Erfolg. Dieser Verzicht auf die Seminaristen war aber nur dadurch möglich geworden, daß der 1814 neuernannte Theaterrichtung, der Kapellmeister Carl Wilhelm Friedrich Guhr, sich seit 1815 um den Aufbau eines unabhängigen Theaterchores bemüht hatte. Ihm stand denn auch sehr bald ein Chorporsonal von 6 Herren und 4 Damen zur Verfügung¹⁷, so daß auf die Mitwirkung der ohnehin nur noch wenigen Seminaristen verzichtet werden konnte.

In der Folgezeit mußte das Kasseler Theater nie mehr einen stehenden Chor entbehren. Ein umfangreiches Aktenmaterial gibt darüber Auskunft. Im Vorstehenden aber sollte nur ein kleiner Abschnitt aus den Anfängen des Theaterchores in Kassel an Hand der Quellen klärend beleuchtet werden.

Anhang

Schreiben des Schauspieldirektors Oberkammerrath von Apell an den Landgrafen vom 26. Oktober 1797.

Durchlauchtigster Landgraf,
Gnädigster Fürst und Herr!

Der von Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht ertheilte Höchste Befehl, daß die Seminaristen nicht mehr zu den Opern-Chören gebraucht werden sollen, setzt mich in Rücksicht des Schauspiels in die größte Verlegenheit. Alle neue und gute Opern sind mit Chören versehen, ohne welche dieselbe gar nicht gegeben werden können, mithin würde man bey deren Ermangelung auf eine sehr kleine Anzahl alter und schlechter Operetten eingeschränkt seyn, wodurch denn das Schauspiel unendlich verlieren müßte. Der Wunsch, dasselbe jedoch in einer Verfassung zu erhalten, die nicht nur der bisherigen allgemeinen Sorgfalt, sondern vorzüglich Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht Höchsten Wohlgefallen würdig sey, bewegt mich, mit Beyfügung eines dieserhalb vom Schauspielunternehmer Hasloch an mich erlassenen Schreibens folgendes unterthänigst vorzustellen:

Das Singen in den Opern dürffte denen Seminaristen um deswillen keineswegs nachtheilig seyn, weil

1) solches theils zu ihrer musikalischen Bildung dient, theils ein nicht unbeträchtlicher Erwerbszweig ist, wodurch sie unterstützt werden.

2) das Vorurtheil des gemeinen Mannes so gros nicht ist, sich daran zu stosen, wie solches die Erfahrung bey denen seit mehreren Jahren zu Schulmeistern beförderten Seminaristen gelehrt hat, welchen dieserhalb nie ein Vorwurf gemacht worden.

¹⁷ H. Kummer, Beiträge zur Geschichte des landgräflichen und kurfürstlich hessischen Hoforchesters, der Hofoper und der Musik zu Kassel im Zeitraum von 1760—1822, Frankfurt a. M. 1922, S. 78.

3) Seit den etwa 9 Jahren, da die Seminaristen auf dem Theater singen, nicht die geringste Unordnung vorgegangen ist, mithin das Ereigniß mit dem Schauspieler Keilholz als ein Zufall angesehen werden kan, der sich ohnehin zugetragen haben könnte.

4) das Beyspiel von Berlin, Dresden und anderen Residenzen, wo gleichfalls die Seminaristen zu den Opern Chören gebraucht werden, eine gleiche Einrichtung für Cassel rechtfertigt.

Eu. Hochfürstliche Durchlaucht habe demnach unterthänigst bitten sollen, den ergangenen Höchsten Befehl dahin gnädigst zu modificieren daß wenigstens einige der Seminaristen, (etwa nur 4 Personen.) nebst denen Knaben, welche bekanntlich keine Seminaristen sind, zu den Opern-Chören gebraucht werden dürfen.

Ich ersterbe in tiefster Unterwerfung
Eu. Hochfürstlichen Durchlaucht

Cassel
d. 26. Octbr.
1797

unterthänigst treu gehorsamster

Apell

Aloys Fuchs als Handschriften-Vermittler Einige grundsätzliche Bemerkungen

VON RICHARD SCHAAL, MÜNCHEN

Der Wiener Musikforscher Aloys Fuchs (1799—1853) ist der Fachwelt in erster Linie als Sammler zahlreicher Musikhandschriften, Drucke und Bilder bekannt geworden¹. Seine Vermittler- und Gutachtertätigkeit dagegen ist, von wenigen Ansätzen abgesehen, bisher weniger erkannt worden, obwohl sie einen erstaunlichen Umfang angenommen hatte. Erst die Erforschung des sehr komplexen Sachverhalts durch den Verfasser des vorliegenden Beitrages seit 1949 ließ den Unterschied zwischen dem Sammler und Vermittler bzw. Gutachter deutlicher werden².

Mehreren Publizisten wurde die Tatsache, daß sich von Fuchs beglaubigte bzw. vermittelte Musikhandschriften in zahlreichen Bibliotheken der ganzen Welt befinden, zum Verhängnis. In Unkenntnis der quellenkundlichen und bibliothekswissenschaftlichen Voraussetzungen nahmen sie an, diese Exemplare hätten zum Bestand der ehemaligen Sammlung gehört³. Damit fand die bereits von Mendel-Reißmann in die Welt gesetzte Legende von der „Zerstreuung“ der Sammlung Fuchs erneut angebliche Bestätigung. Von den Autoren war jedoch nicht erkannt worden, daß zwischen den Exemplaren der eigentlichen Sammlung

¹ Vgl. R. Schaal, Artikel *Fuchs, Alois* in MGG IV, 1955; derselbe, *Zur Musiksammlung Aloys Fuchs* in Mf XV, 1962, S. 49 ff.; derselbe, *Bemerkungen zur Musiksammlung von Aloys Fuchs* in Mozart Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961, S. 233 ff.; derselbe, *Quellen zur Musiksammlung Aloys Fuchs* in Mf XVI, 1963, S. 67 ff.

² Vorlage der Forschungen des Verfassers unter Berücksichtigung der Dokumente bei R. Schaal, *Quellen und Forschungen zur Musiksammlung Aloys Fuchs* (in Vorb.).

³ So unterscheidet F. W. Riedel, *Zur Bibliothek des Aloys Fuchs* in Mf XVI, 1963, S. 270 ff., nicht zwischen den Beständen der Sammlung und den von Fuchs beglaubigten bzw. vermittelten Dokumenten, welche nicht der Sammlung angehörten. Riedel berichtigt in seinem Artikel zwar zahlreiche Fehler und Irrtümer seines Beitrages *Die Bibliothek des Aloys Fuchs* in der Gedenkschrift *Hans Albrecht in memoriam*, Kassel 1962, S. 207 ff., doch enthält Riedels erstgenannter Aufsatz erneut so zahlreiche Irrtümer und Mißverständnisse, daß auf Schaal in Mf XVI, 1963, S. 67 ff. verwiesen sei, wo die Ergebnisse der Forschungen zur Sammlung Fuchs bereits richtig dargelegt wurden. Über die bibliothekswissenschaftlichen Voraussetzungen derartiger Forschungen unterrichtet grundsätzlich R. Schaal, *Einführung in die musikwissenschaftliche Quellenkunde* (in Vorb.).

und den von Fuchs für Dritte beglaubigten bzw. vermittelten Exemplaren zu unterscheiden ist⁴. Diese beglaubigten bzw. vermittelten Exemplare, welche mit der Sammlung gar nichts zu tun hatten, sind im wahren Sinne des Wortes „zerstreut“: die beglaubigten befanden sich im Besitz derjenigen Sammler bzw. Bibliotheken, welchen Fuchs die Beglaubigung ausstellte, während die von Fuchs besorgten Musikalien, ihrem Zweck entsprechend, an zahlreiche Abnehmer in aller Herren Länder gelangten. Auch die in den Auktions- und Antiquariatskatalogen aufscheinenden, mit dem Namen des Wiener Forschers in Verbindung gebrachten Exemplare stammen keineswegs alle aus der ehemaligen Sammlung. Sie gelangten nicht, wie vielfach irrig angenommen wird, durch Auflösung von Beständen der Sammlung in den Handel (von wenigen Stücken abgesehen), sondern durch Auflösung von Beständen anderer Sammler, denen Fuchs die Objekte vermittelt hatte. Leider ist diese Tatsache von den meisten Antiquariaten bzw. Katalogbearbeitern übersehen worden, so daß eine von Fuchs beglaubigte bzw. vermittelte Handschrift in der Regel automatisch als Bestand der ehemaligen Sammlung ausgewiesen wurde. Verständlich ist diese Verwechslung um so eher, als tatsächlich mehrere aus der Sammlung ausgeschiedene Exemplare im Handel auftauchten (und auch künftig auftauchen werden), während der Hauptbestand der Sammlung nach dem Tode des Forschers über den Berliner Sammler Grasnick⁵ an die Königliche Bibliothek in Berlin, ein kleiner Teil derselben an das Stift Göttweig gelangte. Nur verhältnismäßig wenige Stücke der Sammlung fanden ihren Weg in andere Hände⁶. „Zerstreut“ sind vor allem von Fuchs vermittelte und begutachtete Materialien. (In diesem Zusammenhang verdient auf eine Tatsache hingewiesen zu werden, die vielfach besonders von wenig erfahrenen Publizisten nicht erkannt wird. Im Bereich des wissenschaftlichen Bibliothekswesens werden Bestände erst dann als „zerstreut“ bezeichnet, wenn sie nicht zum überwiegenden Teil an einem Ort überliefert sind. So ist z. B. die Sammlung Georg Poelchau nach dem Tode ihres Besitzers 1841 zum überwiegenden Teil von der Kgl. Bibliothek in Berlin angekauft worden. Mit Recht wird die Sammlung Poelchau nicht als „zerstreut“ bezeichnet, obwohl ein kleiner Teil der ehemaligen Bestände in andere Hände gelangte.) Besonnene Forscher haben bereits früher im Zusammenhang mit Handschriftenuntersuchungen auf den Unterschied zwischen der Sammlung und den übrigen von Fuchs beglaubigten Manuskripten hingewiesen. So bemerkt W. Plath in bezug auf die Beglaubigung auf einer Mozart-Handschrift richtig: „... Daraus kann nicht geschlossen werden, daß das Blatt einstmals zur Fuchsschen Sammlung gehört hatte“⁷.

Als Kriterium für die Zugehörigkeit von Musikalien zur ehemaligen Sammlung Fuchs gelten wissenschaftlich exakt in erster Linie die Eintragungen in den von Fuchs angelegten, die Zeit von den Anfängen der Sammlung bis zum Tode des Forschers berücksichtigenden Katalogen⁸. (Die ungewöhnlich große Zahl überlieferter Fuchs-Kataloge in Bibliotheken der ganzen Welt ist vor allem dem Umstand zuzuschreiben, daß Fuchs seine Kataloge verviel-

⁴ F. W. Riedel, *Über die Aufteilung der Musiksammlung von Aloys Fuchs* in *Mf XV*, 1962, S. 374 ff.

⁵ Riedel meint in Anmerkung 16 seines Beitrages in *Mf XVI*, 1963, S. 275, daß die im Grasnick-Inventar der Staatsbibliothek Berlin angeführten 24 Mappen mit Autographen nicht den im Standortrepertorium von Fuchs aufgeführten Faszikeln entsprechen. Der Verfasser des vorliegenden Artikels konnte jedoch die Identität der betreffenden Mappen mit denen des Repertoriums durch eine detaillierte Untersuchung des Inhalts der Mappen einwandfrei feststellen. Im Rahmen dieser jahrelangen Forschungen erfuhr der Verfasser u. a. vor allem von Herrn Bibliotheksdirektor Dr. K.-H. Köhler (Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek) großzügige Unterstützung durch zahlreiche Auskünfte über zweifelhafte Handschriften. Herrn Dr. Köhler sei schon an dieser Stelle für das ganz ungewöhnliche Ausmaß seiner Nachforschungen der herzlichste Dank des Verfassers ausgesprochen. Auch bei einer oberflächlichen Durchsicht beider Inventare läßt sich schon eine Übereinstimmung einwandfrei ablesen. Bestätigt wird sie durch die genaue Untersuchung jedes angegebenen Postens. Vgl. Schaal a. a. O.

⁶ Ausführliche Einzelheiten mit Belegen in meiner Monographie.

⁷ Mozart-Jahrbuch 1959, Salzburg 1960, S. 115 Anm. 8. Auch die kritischen Berichte zu den Gesamtausgaben von Werken der Großmeister sind für die Feststellung und Unterscheidung der verschiedenen Handschriften-Gruppen aufschlußreich.

⁸ Ein Verzeichnis in meiner Monographie.

fältigen und anderen Sammlern zukommen ließ. Diese Art „Zerstreuung“ hat natürlich ebenfalls mit einer Zerstreuung der Sammlung nichts zu tun.) Auf den Handschriften selbst läßt sich die Zugehörigkeit zur Sammlung durch den Vermerk „*Ex Collectis Al. Fuchs*“ feststellen. Von Fuchs anderen Sammlern besorgte Exemplare tragen diesen Vermerk niemals.

Größte Verwirrung bei der Beurteilung des Wiener Forschers haben die von Fuchs für andere Sammler kopierten Manuskripte verursacht. Diese ebenfalls in zahlreichen Bibliotheken der Welt überlieferten Exemplare gelten nicht als ehemalige Bestände der Sammlung; sie sind vielmehr auf Grund von Vorlagen der Sammlung bzw. von Vorlagen anderer Provenienz geschrieben worden. Ihre Einbeziehung in den Kreis der Sammlungsbestände ist daher gegenstandslos. Kein Einsichtiger wird z. B. von Fuchs für den Sammler Poelchau kopierte Manuskripte, welche in der von der Berliner Bibliothek angekauften Poelchau-Sammlung zu finden sind, als zur ehemaligen Sammlung Fuchs gehörig betrachten.

Eine nicht minder große Verwirrung verursachten Manuskripte, welche Sammler von Handschriften der Sammlung Fuchs bzw. von besorgten Handschriften anfertigen ließen. Bei derartigen Kopien wurden gelegentlich auch die Schreibervermerke (z. B. *Manupropria-Vermerke* von Fuchs) bewußt oder unbewußt übernommen⁹. Auch diese Gattung zerstreuter Materialien stammt also nicht aus der Sammlung Fuchs. Berücksichtigt man die Provenienz der mit dem Namen Fuchs verbundenen musikgeschichtlichen Dokumente, so ergibt sich folgende Übersicht:

1. Bestände der Sammlung Fuchs. Handschriften in der Regel gekennzeichnet mit dem Vermerk „*Ex Collectis Al. Fuchs*“. Sie gelangten in die Staatsbibliothek Berlin und in das Stift Göttingen. Verhältnismäßig wenige Stücke in anderer Hand.

2. Von Fuchs beglaubigte Handschriften, welche sich im Besitz von Sammlern oder Bibliotheken befanden. Ihrem Zweck entsprechend über die ganze Welt zerstreut.

3. Sammlern bzw. Bibliotheken von Fuchs vermitteltes (besorgtes) Material, in der Regel mit Vermerken (Beglaubigungen oder dergleichen) von Fuchs:

a) Autographen (u. a. auch Dubletten von Exemplaren, welche sich bereits in der Sammlung befanden), b) von Fuchs eigenhändig kopierte Manuskripte nach Vorlagen seiner Sammlung oder anderer Provenienz, c) von Kopisten hergestellte Manuskripte nach Vorlagen der Sammlung oder anderer Provenienz, d) Drucke und anderes Material. Ihrem Zweck entsprechend über die ganze Welt zerstreut.

4. Kopien von Handschriften, welche Fuchs anderen Sammlern vermittelt hatte (Kopien von Autographen, Kopien von Kopien), hergestellt im Auftrag von Sammlern.

In diesem Zusammenhang verdienen auch die von Fuchs angelegten Listen der an andere Sammler abgegebenen Autographen-Dubletten Erwähnung, zumal eine dieser Listen in jüngster Zeit veröffentlicht wurde¹⁰. Auch die in den Listen genannten Dubletten (als solche von Fuchs ausdrücklich bezeichnet) haben niemals zur Sammlung, sondern vielmehr zum Fundus des Handschriftenvermittlers Fuchs gehört. Nach eigenen Worten hat Fuchs diese Dubletten so rasch wie möglich an Freunde und Bekannte abgegeben¹¹. Mit diesen Listen läßt sich also nicht die Zerstreuung der Sammlung, sondern die Zerstreuung des nicht zur Sammlung gehörenden Materials beweisen. Auch in die Kataloge seiner Sammlung hat Fuchs diese Dubletten nicht mit einbezogen.

⁹ Ein Beispiel für Abschriften dieser Art teilte H. Federhofer in *Mf XV*, 1962, S. 368 mit.

¹⁰ F. W. Riedel in *Mf XV*, 1962, S. 374 ff.

¹¹ Archivalische und briefliche Dokumente bei Schaal a. a. O.

Aus den Darlegungen ergibt sich nicht nur die außerordentliche Vielfalt der Betätigung des Wiener Forschers, sondern auch die Vielschichtigkeit der Probleme bei der Erforschung des Lebens und Wirkens einer der interessantesten Persönlichkeiten in der Geschichte der musikwissenschaftlichen Quellenüberlieferung¹².

Das neue Köchel-Verzeichnis*

VON A. HYATT KING, LONDON

Seit dem Erscheinen der ersten Auflage des Köchel-Verzeichnisses sind nun 103 Jahre vergangen. Obwohl einige andere thematische Verzeichnisse vor ihm erschienen waren, war das Köchel-Verzeichnis das erste seiner Art, das sich substantiell und umfassend auf wissenschaftlich-vergleichende Methoden stützte; es bleibt das erste Werk seiner Art, das den Begriff „Thematischer Katalog“ in seinem vollen Umfang automatisch ins Gedächtnis ruft. Die zweite und dritte Auflage des Werkes, bearbeitet von Paul Graf Waldersee und Alfred Einstein 1905 und 1937, spiegelten die Fortschritte der Mozart-Forschung in zwei Generationen. Die 27 Jahre seit Einsteins dritter Auflage haben eine noch stürmischere Entwicklung gebracht, vor allem dank der allgemeinen großen Fortschritte der gesamten Musikwissenschaft. In der Mozart-Forschung hat sich diese Entwicklung in vier wesentlichen Bereichen ausgebildet: der intensiveren Erforschung der Handschrift Mozarts im Verhältnis zu der seines Vaters und denen seiner Zeitgenossen; der Anerkennung der Wichtigkeit einzelner Gruppen von zeitgenössischen oder nahezu zeitgenössischen handschriftlichen Kopien seiner Musik; der Entwicklung neuer und differenzierterer Grundsätze für die Beschreibung, Datierung und kritischen Bewertung früher Ausgaben, und schließlich dem umfassenden Quellenstudium für die Epoche Mozarts.

Jeder Rezensent einer neuen Auflage eines solchen Standardwerkes ist gezwungen, Vergleiche mit der vorhergehenden Auflage anzustellen (die vierte und fünfte Auflage des Köchel-Verzeichnisses waren Nachdrucke der Auflage von 1937, erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig ohne die Nachträge, die Einstein zuerst in *The Music Review* veröffentlichte und später als Anhang zu dem amerikanischen Nachdruck von 1947 wieder veröffentlichte, der nicht als eigene Auflage gezählt wird). Der Einfachheit halber bezeichne ich im folgenden Einsteins Auflage von 1937 als KE und die vorliegende sechste Auflage als K⁶; ebenso beziehe ich mich auf die Herren Dr. Giegling, Dr. Sievers und Dr. Weinmann als auf „die Herausgeber“, da weder im Vorwort noch an anderer Stelle des Werkes die Aufgabenbereiche der drei Herausgeber gegeneinander abgegrenzt werden — obwohl

¹² Riedel meint (*Mf XVI*, 1963, S. 273), die in *Mf XVI*, 1963, S. 71 f. mitgeteilte Aufstellung der thematischen Werkverzeichnisse enthalte Fehler und unklare Stellen; er verweist zur Stützung seiner Ansicht u. a. auf die Umfangangaben der einzelnen Verzeichnisse. Die Zählung des Umfanges der einzelnen Verzeichnisse in *Mf XVI*, S. 71 f. erfolgte jedoch nach der bibliothekarischen Methode (in Regeln gefaßt in den *Preußischen Instruktionen* und in den einschlägigen Arbeiten zur Handschriftenkunde). Dieser Methode liegt die Zählung paginierter Seiten als „Seiten“, unpaginierter beschriebener Blätter dagegen als „Blätter“ zugrunde. Nicht angegeben werden unpaginierte unbeschriebene Blätter. Richtig stellt Riedel z. B. für den M.-Haydn-Katalog (*Kat. ms.* 622) einen Umfang von „80 Seiten, davon 63 mit neuerer Bleistiftpaginierung, die ab S. 64 *versehentlich nicht fortgeführt ist*“ fest. Die Umfangsangabe bei der Titelaufnahme lautet jedoch: 63 S., 8 Bl. (vgl. Schaal in *Mf XVI*, 1963, S. 71). Häufig vertreten ist die Ansicht, man könne eine Skizze oder eine bloße Unterschrift nicht einem vollständigen Partiturband gleichstellen und dementsprechend „bibliographische Einheiten“ verschiedener Größenordnung zusammenstellen. Bei der Zählung bibliographischer Einheiten spielt der Umfang der gezählten Einheit jedoch keine Rolle. Eine zweibändige Partitur wird ebenso als eine Einheit betrachtet wie ein einzelnes Skizzenblatt. Ebenso wie in den Bibliotheksmagazinen Bände verschiedensten Umfanges nebeneinanderstehen, werden auch in den Bibliothekskatalogen Werke des verschiedensten Umfangs verzeichnet. Bibliographischen Einheiten liegen in der Regel verschiedene Größenordnungen der gezählten Objekte zugrunde.

* Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadei Mozarts*. 6. Auflage, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1964. CXLIII, 1024 S.

vernünftigerweise anzunehmen ist, daß Dr. Weinmann vor allem die Verzeichnisse der Ausgaben besorgt hat.

Ohne jeden Zweifel ist K⁶ in nahezu allen Einzelheiten des Aufbaues und der Typographie KE beträchtlich überlegen. Der Band ist schön und solide gebunden und ausgezeichnet, mit überlegter Verwendung verschiedener Drucktypen, gesetzt. Die Verwendung getönten Papiers für die Anhänge ist vielleicht nicht wesentlich, aber die Anhänge selbst sind größtenteils überzeugend neu geordnet worden und folgen dem Plan der Neuen Mozart-Ausgabe; zweifelhaft ist mir jedoch, ob durch die Trennung der Bearbeitungen von der Haupteintragung eines jeden Werkes und die Zusammenfassung dieser Bearbeitungen in einem eigenen Anhang viel gewonnen ist. Das Namens- und Ortsregister bietet eine neue und überzeugende Anordnung; der thematisch-systematische Überblick über das Gesamtwerk steht jetzt, wie es nur vernünftig ist, vor statt nach dem eigentlichen Katalog. Der Verzicht auf den alten Sopran-Schlüssel bei den thematischen Incipits wird wohl nur von sehr wenigen Benutzern bedauert werden; die Vereinfachung der Incipits auf einem statt auf zwei Systemen (mit einigen unumgänglichen Ausnahmen) erleichtert die Benutzung, und die Aufnahme aller Trio-Incipits ist eine unschätzbare Bereicherung des Verzeichnisses. Sehr zu begrüßen ist es, daß die Erstausgaben nun in einer eigenen Rubrik erscheinen, nachdem KE sie häufig ohne erkennbares System unter den Frühausgaben versteckt hatte. Es ist ebenso zu begrüßen, daß nun alle bekannten Kadenz in die Eintragungen für das jeweilige Konzert mit aufgenommen worden sind.

Die Herausgeber haben einige durchweg überzeugende Änderungen der Nummernfolge gegenüber KE vorgenommen, meist gestützt auf Untersuchungen von Handschriften und Schreibern (wie die Arbeiten von Wolfgang Plath) oder auf ähnliche wesentliche Indizien; im ganzen ist die Reihenfolge der Köchel-Nummern jedoch erhalten geblieben. Besonders begrüßenswert ist, daß die Herausgeber mit Hilfe einer „wissenschaftlichen Methode“ (vermutlich UV-Licht) radierte Daten auf verschiedenen Autographen, z. B. KV 183 und KV 201, entziffern konnten. Die großen Veränderungen der letzten Jahrzehnte in den Besitzverhältnissen bei Autographen (vor allem durch den zweiten Weltkrieg und durch den Verkauf von Privatsammlungen) sind von den Herausgebern genau verfolgt und registriert worden; der tragische Verlust von rund 130 Autographen aus der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin macht die Wichtigkeit des Meisterarchivs von Anthony van Hoboken, dessen Mozart-Bestände K⁶ vollständig verzeichnet, sehr deutlich. Die Herausgeber verdienen schließlich höchste Anerkennung für die Entdeckung zahlreicher zeitgenössischer Abschriften, die KE noch unbekannt waren. Auch die Angaben über Sekundär-Literatur sind im allgemeinen auf den neuesten Stand gebracht worden; jedoch entdeckt man hier einige seltsame Lücken. So werden Girdlestones *Mozart et ses concertos pour piano* (1939) und Dennerleins *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke* (1951) nur ganz gelegentlich erwähnt (Dennerlein bei KV 312 und KV 500; Girdlestone bei KV 386 b und 459 a sowie KV 447). Sicherlich sind beide Bücher nicht weniger wertvoll und wichtig als etwa Saint-Foix' *Les symphonies de Mozart*, auf das sich K⁶ regelmäßig bezieht. Doch sind diese Lücken und die Auslassung einiger anderer Bücher vielleicht nicht sehr wichtig.

So weit, so gut. Leider fällt jedoch K⁶ in einigen anderen Punkten hinter die höchsten Ansprüche zurück.

Es bedarf sicherlich keiner Diskussion, daß ein musikalisches Nachschlagewerk wie das vorliegende, das über die ganze Welt verstreute Quellen verzeichnet und von Bibliotheken der ganzen Welt benutzt werden wird, so genau und so vollständig wie möglich sein und auf klare und konsequent angewandte Prinzipien aufgebaut sein müßte. Unter gewissen Gesichtspunkten wird K⁶ diesem Anspruch leider nicht gerecht. So sind genaue, nicht veraltete und verständliche Angaben über Bibliotheken und Bibliotheks-Signaturen

für ein Werk dieser Art von besonderer Bedeutung. K⁶ bringt für praktisch alle deutschen und österreichischen Bibliotheken die Signaturen von Mozarts Autographen und handschriftlichen Kopien, dagegen nur einige Signaturen für Autographe im British Museum (keine für die zehn großen Streichquartette oder das c-moll-Quintett) und sehr wenige für diejenigen im Pariser Conservatoire, obgleich diese vollständig in *Mozart en France* (1956) angegeben werden, einem Katalog, den die Herausgeber für andere Zwecke benutzt haben. Auch tauchen gelegentlich irreführende und falsche Signaturen als Bestände des British Museum auf (S. 384: KV 374 a (359) hat die Signatur B 362.b. (47), nicht 362.b.47; S. 907: KV Anh. C.29.17 (Anh. 284 m) hat die Signatur h.321.j. (3), nicht 321.j.3; S. 862: KV Anh. C.11.11.: BM 217 457 ist sinnlos). Schließlich ist zu bemerken, daß das British Museum seit 1953 eines der beiden erhaltenen Blätter des Autographs der Klaviersonate KV 570 besitzt (Ms. Add. 47 861).

Einige Bibliotheksamen, wiederum bei britischen Bibliotheken, sind unklar: „Bibl. Glasgow“ meint wahrscheinlich die Euing Library in der Glasgow University Library, aber es gibt in Glasgow mehr als eine bemerkenswerte Musikbibliothek. „King's Mus. Lib.“ (S. 13 und öfter) ist die Royal Music Library, die dem British Museum 1957 von Königin Elisabeth II. geschenkt wurde, was seinerzeit in der west- und mitteleuropäischen Presse durchaus gemeldet worden ist. Die Herausgeber kennen und benutzen den Katalog der gedruckten Musikalien dieser Bibliothek, haben aber den Katalog der Handschriften, der frühe Partiturabschriften von *La Clemenza di Tito*, *Figaro* und *Zauberflöte* enthält, offenbar übersehen. Schließlich fällt unangenehm auf, daß nirgends eine vollständige Liste mit genauen und nicht abgekürzten Titeln der Bibliotheken und Bibliothekskataloge erscheint, die im laufenden Text nur abgekürzt zitiert werden (so ist auf S. 719 und an anderen Stellen nicht klar, auf welchen Band des *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum* von Hughes-Hughes sich die Angaben der Herausgeber beziehen sollen).

Gelegentlich werden Faksimiles von Titelseiten wichtiger Mozart-Drucke genannt, nicht aber diejenigen, die bei Grand-Carteret (*Les titres illustrés au service de la musique*) und Zur Westen (*Musik-Titel aus vier Jahrhunderten*) abgebildet sind. Die Angabe, das Titelblatt der Erstausgabe des Klavierauszugs von *Così fan tutte* sei in dem Ausstellungskatalog *Mozart in the British Museum* (1956) abgebildet, ist irrig; es handelt sich um die *Entführung aus dem Serail*.

Ferner findet sich eine ganze Reihe von Irrtümern bei Namen, und zwar nicht nur bei englischen. Einige Beispiele:

- S. 204, KV 186a (358): statt *Jouche* lies *Fouché*.
- S. 211, KV 189a (179): statt *Guilding, D'Almaine, Petter & Co*, lies *Goulding, D'Almaine, Potter & Co*.
- S. 249, KV 241: statt *Bigs* lies *Biggs*.
- S. 312, KV 299a (354): statt *Coulding* lies *Goulding*.
- S. 433: statt *Alby Rosenthal* lies *Albi Rosenthal*.
- S. 713, KV 620: statt *Kufferatz* lies *Kufferath*.
- S. 741, KV 626b/43: statt *Farguhason* lies *Farquharson*.

Einige falsche Daten:

- S. 553, KV 496a: McGinnis & Marks 1947, nicht 1847.
- S. 562, KV 504: Cianchettini & Sperati 1807, nicht 1800.

Einige andere unrichtige Angaben über Drucke:

- S. 595, KV 527: Die Ausgabe des „Faksimile“ des *Don Giovanni* bei der Universal-Edition (Verlags-Nr. 7268, 1922) ist keineswegs ein Faksimile des Autographs, sondern ein normaler Klavierauszug.
- S. 616, KV 543: Bei Cianchettini & Sperati sind Stimmen dieser Symphonie niemals erschienen.

Da so viele Autographe verloren oder schwer zu erreichen sind, ist es wichtig, in einem Werk wie dem Köchelverzeichnis wirklich alle Faksimiles, auch diejenigen einzelner Seiten aus größeren Werken, zu verzeichnen. Die Herausgeber des K⁶ nennen jedoch nur diejenigen Faksimile-Sammelbände von Schünemann und Gerstenberg, übersehen aber, daß Winternitz' *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith* (Princeton 1955) in Band 1 acht Mozart-Faksimiles bringt, und daß Curzons *A la gloire de Mozart* (Paris 1938) weitere vier anderweitig nicht reproduzierte Seiten enthält.

Eine Art kollektiver Unkenntnis der Herausgeber verrät sich in der Behandlung englischer Mozartiana: Die Paul Hirsch Music Library wird häufig, aber stets unter Cambridge erwähnt — 1946 wurde sie vom British Museum erworben und nach London gebracht. Im Zusammenhang mit früheren Versuchen von Gesamtausgaben verweisen die Herausgeber (S. 915) auf den Mozart-Katalog, den Hirsch 1906 herausgab — Band IV des Katalogs dieser Bibliothek, den Hirsch 1947 veröffentlichte, gibt jedoch wesentlich mehr Informationen über mehr Ausgaben dieser Art. Das Autograph des Streichquintetts D-dur KV 593 war Hirschs Privateigentum und niemals ein Teil seiner Musikbibliothek. Schließlich muß erwähnt werden, daß die Manuskripte des Royal College of Music, die früher im British Museum deponiert waren, vor sechs Jahren vom College zurückgenommen wurden. Unvollständig sind auch manche Hinweise auf englische Ausgaben und verwandte Bemühungen: die Herausgeber erwähnen Hans Ferdinand Redlichs Aufsatz über seine Rekonstruktion der *Oca del Catro* im *Monthly Musical Record* 1940, nicht aber die erfolgreiche Ausführung dieser Bearbeitung im selben Jahr in London; Cecil B. Oldmans Aufsatz über das sogenannte Attwood-Studienbuch im Scheurleer-Gedenkboek, nicht aber Oldmans Ausgabe zweier Menuette aus dieser Handschrift in *Music Review* 1946. Unter den Ausgaben des bemerkenswerten in der Breitkopf-Gesamtausgabe fehlenden Andante für Cembalo KV 5b fehlt die Veröffentlichung in J. W. Turners *Mozart. The man and his work* (London 1938, S. 56—57). Im Verzeichnis der wenigen Einzelausgaben von KV 623 fehlt die interessante Ausgabe *Arranged for English-speaking Freemasons by George Dusart*, London 1902.

Es bleiben zwei weitere Mängel der Arbeit der Herausgeber zu erwähnen, vielleicht die schwerstwiegenden: die Behandlung der Erst- und Frühdrucke und die ungleichmäßige Berücksichtigung weiterer Editionen. In mancher Hinsicht sind Erst- und Frühausgaben in der neuen Auflage besser als in Einsteins Bearbeitung behandelt; es zeigen sich jedoch einige verwirrende und rätselhafte Einzelheiten. Viele dieser Ausgaben sind extrem selten; einige nur in einem einzigen Exemplar bekannt. Jeder, der in großen Musikbibliotheken gearbeitet hat, weiß, daß sich oft ein neues Exemplar eines Frühdrucks bei näherer Untersuchung als eine andere Auflage erweist, die nur in kleinen, aber wichtigen Details verändert sein mag. Es ist daher unumgänglich notwendig, die Fundorte aller bekannten Exemplare mitzuteilen. K⁶ versäumt dies allzu oft; außerdem haben die Herausgeber einige Unika übersehen, da sie einen allgemeinen Aufruf an private Sammler nicht erlassen haben. Einige Beispiele für verschiedene Mängel unter dieser Rubrik:

Deutsche und Österreichische Drucke

KV 454a (460): Der Boßlerdruck ist unabhängig vom Erstdruck und geht wahrscheinlich auf eine frühe handschriftliche Kopie zurück (vgl. NMA, Kritischer Bericht), obwohl er nur wenig später als die Erstausgabe erschienen ist.

KV 500: Der NMA (Kritischer Bericht) war kein Exemplar der Erstausgabe Hoffmeisters bekannt. K⁶ stellt fest, diese Ausgabe habe keine Plattennummer, so daß man annehmen muß, die Herausgeber haben ein Exemplar gefunden. Wo aber liegt es? (da das Autograph verloren ist, kommt hier der Erstausgabe besondere Bedeutung zu).

KV 547b: Die NMA datiert den Erstdruck auf 1799?, K⁶ auf 1788, Weinmann (Hoffmeister-Katalog) auf April 1793. Welches Datum stimmt?

Französische Ausgaben

KV 175: Die Erstausgabe Boyers ist nicht „op. VII“, sondern nur „no. 14“ des *Journal de pièces de clavecin* und ist auf 1785 datiert. K^o datiert KV 382, das alternative Finale zu diesem Werk, „*im 1784*“ — womit dieselbe Boyer-Ausgabe im *Journal* gemeint ist!

KV 413: Eine Ausgabe Boyers mit Stimmen, die K^o unbekannt ist, befindet sich in englischem Privatbesitz; sie erschien wahrscheinlich 1785, also im selben Jahr wie die Ausgabe Artaria.

KV 264: Le Duc veröffentlichte eine gekürzte Fassung dieser Variationen als letzte Nummer seines *Journal de clavecin* 1785 und forderte die Subskribenten auf, ihre Subskription vor dem 1. 1. 1786 zu erneuern, d. h. fast vier Monate vor der Ankündigung und vermutlichen Veröffentlichung des Artaria-Druckes. K^o stellt diese Priorität nicht klar.

Englische Ausgaben

KV 19d: K^o erwähnt das durch H. Andrews bekannt gewordene Exemplar der ersten englischen Ausgabe (vgl. *Music Review* 1961, S. 141) nicht und datiert die „Titelaufgabe“ Birchall fälschlich auf 1789. Auf Seite 946 wird die Ausgabe von Birchall & Andrews als Erstausgabe bezeichnet, auf Seite 948 diejenige von De Roullède als „Frühausgabe 19d?“, dies widerspricht den Angaben auf Seite 34.

KV 386: Potters Ausgabe ist 1838, nicht 1839 erschienen (vgl. NMA V/15/8, Seite XXVII). Die Paginierung dieser Ausgabe ist 2–9, nicht 26–33.

KV 494 (komponiert Juni 1786): Die Ausgabe von Storace wurde am 26. 4. 1788 in Stationer's Hall registriert; sie bringt die Fassung des Autographs, d. h. ohne Kadenz. Die angebliche Erstausgabe Böblers bringt die Kadenz und bildet die zwölfte Nummer einer 1788 erschienenen Serie, deren Nummern 4 und 11 am 13. August 1788 bereits besprochen wurden. Es ist daher unwahrscheinlich, daß die Ausgabe Böblers vor dem April 1788 erschienen ist. Da die Ausgabe Böblers KV 533 enthält, das nicht vor dem 3. Januar 1788 komponiert wurde, ist es unwahrscheinlich, daß sie im Frühjahr 1788 erschienen ist. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß die Herausgeber genaue Daten für fast alle englischen Mozart-Drucke vor 1800 hätten bekommen können, wenn sie die Register von Stationer's Hall in vielleicht dreistündiger Arbeit durch eine Hilfskraft hätten durchsehen lassen. Jetzt sind in K^o die meisten der englischen Ausgaben vor 1791 zu spät datiert. Die Tatsache, daß Storaces Ausgabe von KV 564 tatsächlich die Erstausgabe ist, deutet sehr darauf hin, daß seine Ausgabe von KV 494 zumindest ebenso früh erschienen ist wie diejenigen von Böbler und Hoffmeister.

Ein weiterer schwerwiegender Mangel ist auch die unsystematische Anlage der Verzeichnisse späterer Ausgaben (außer den Erst- und Frühdrucken) sowohl des ganzen Werkes als auch von Auszügen und Arrangements. Abgesehen davon, daß die verfügbaren Daten offenbar nicht systematisch gesammelt worden sind, haben die Herausgeber sich anscheinend für kein System entscheiden können, nach dem das Material zu ordnen wäre, sei es alphabetisch, chronologisch oder nach Ort, Land oder Verlegern. Das Durcheinander dieser Abschnitte scheint so fast unverändert aus KE übernommen zu sein. Außerdem haben die Herausgeber fast überhaupt nicht versucht, zu entscheiden, welche Ausgabe oder welches Arrangement textkritischen Wert haben könnte, sei es durch Beziehungen zum Erstdruck oder durch Verbindungen zu frühen, verlorenen, aber textkritisch wichtigen Handschriften, die unter Umständen wichtige Abweichungen zum Autograph überliefern.

Ein Blick in den ersten Band von Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur* (1817) zeigt, daß in den 25 Jahren nach Mozarts Tod in ganz Europa eine große Zahl von Ausgaben und Arrangements seiner Musik erschien. Eine beinahe ebenso große Anzahl englischer Ausgaben, vor allem von Klavierstücken und Variationen, ist bei Hofmeister nicht verzeichnet, aber fallweise in K^o aufgenommen. Die meisten von ihnen jedoch sind,

wie die gleichzeitigen kontinentalen Drucke textkritisch wertlose Nachdrucke. Die Herausgeber von K⁶ geben keine Erklärung über die Grundsätze, nach denen sie solche Drucke aufgenommen oder ausgelassen haben, ihre Absicht aber scheint gewesen zu sein, die Verzeichnisse des KE soweit wie möglich auszudehnen. Das Ergebnis ist leider höchst unbefriedigend.

Einige Beispiele:

Die Zauberflöte: Der Klavierauszug von Meyer (Braunschweig, um 1830) ist aufgenommen; der Klavierauszug von Birchall (London um 1803) nicht. Beide sind gleich wertlos.

Dgl. „Das klinget“: K⁶ verzeichnet zwei Einzeldrucke, die vor etwa 1810 erschienen sind; das British Museum besitzt acht weitere.

Dgl. K⁶ verzeichnet eine ganze Reihe verstreuter Teildrucke vor etwa 1830, aber nicht die sehr seltene Budapester Ausgabe ausgewählter Lieder aus der Zauberflöte (1804) (vgl. *Mozart Magyarországon* 1958, S. 137).

KV 283: K⁶ erwähnt, daß diese vielfach publizierte Sonate in die textkritisch wertlose Ausgabe des Associated Board of the Royal Schools of Music (London) aufgenommen wurde, versäumt aber darauf hinzuweisen, daß diese Ausgabe etwa ein Dutzend weniger leicht zugänglicher Werke, wie die Fugen KV 153 und 154 enthält.

KV 476: K⁶ verzeichnet verschiedene Ausgaben bis etwa 1845, aber nicht den Druck von Broderip & Wilkinson (1805).

KV 626: K⁶ verzeichnet viele Klavierauszüge bis etwa 1830, nicht aber denjenigen von KV Anh. C 806 (Anh. 246): („Vergiß mein nicht“). K⁶ verzeichnet 12 Ausgaben. Das British Museum besitzt 14 weitere, die vor 1830 erschienen sind, darunter eine in Philadelphia und eine um 1815 bei Kreitner in Worms erschienene.

Haydn-Quartette: K⁶ nennt die Ausgabe von Einstein bei Novello ohne Datum (tatsächlich 1945), nicht aber diejenige von Mangeot (New York 1942, Schirmer), die von geringerem textkritischem Wert, aber von historischem Interesse ist.

Sammlungen: Die Sammelausgabe von Launer (Paris 1839—ca. 1850) ist verzeichnet, die sehr viel umfangreicheren von Broderip & Wilkinson (London um 1805, etwa 35 Nummern) und von Monzani und Cimador (London um 1800, mindestens 64 Nummern) fehlen.

Taschenpartituren: Sämtliche Ausgaben von Eulenburg und Philharmonia sind verzeichnet, auch wenn sie keinen textkritischen Wert haben und allgemein zugängliche Werke betreffen. Dagegen fehlen die Ricordi-Partituren, obwohl sie (wenn auch als Nachdrucke der alten Gesamtausgabe) alle frühen Symphonien einschließlich KV 45 und KV 45c umfassen.

Deutsche Ausgaben: Das wertlose Arrangement von KV 459 für Klavier zu vier Händen von Ulrich (Peters) ist verzeichnet, die Ausgabe von KV 415 für zwei Klaviere von Lebert (Cotta) nicht. Warum?

Die nützliche Partitur von KV 338 von Cranz, die auch einen Klavierauszug enthält, ist nicht aufgeführt.

Russische Ausgaben vor 1800 von verschiedenen Nummern aus *La Clemenza di Tito*, *Così fan tutte* und *Figaro* fehlen ganz.

Diese Liste von Irrtümern und Lücken könnte aus meinen eigenen Notizen noch ergänzt werden; sie könnte sicherlich erheblich erweitert werden durch jeden Mozart-Spezialisten, der Zugang zu einer größeren Bibliothek in jedem Lande außerhalb Deutschlands und Österreichs hat. Grundsätzlich resultieren diese Fehler aus der Verbindung lückenhafter Kenntnisse, mangelhafter Genauigkeit, eines bedauerlichen Mangels an Methodik und einer beunruhigten Abneigung, die Arbeit weiter über das sogenannte deutsche Sprachgebiet hinaus auszudehnen. Wenn die Herausgeber den Wunsch hatten, über Ausgaben der Werke Mozarts so viel Auskunft wie irgend möglich zu geben, so hätten sie Mikrofilme aller Mozart-Eintragungen aus den Katalogen von etwa einem Dutzend großer Musikbiblio-

theken der ganzen Welt, etwa 7 oder 8 in Europa und 3 oder 4 in Amerika, besorgen sollen. Auf diese Weise hätten sie einen photographischen Gesamtkatalog aufbauen können, durch den sie vermutlich bis zu 80% aller erhaltenen Mozart-Drucke hätten nachweisen können. Wenn sie dann erkannt hätten, daß es ein vergebliches Bemühen wäre, bibliographische Vollständigkeit anzustreben (und tatsächlich scheinen sie dies erkannt zu haben), so hätten sie doch wenigstens so viel Material zur Verfügung gehabt, um klare Prinzipien für die Aufnahme oder Nichtaufnahme einzelner Drucke zu formulieren. Sie hätten außerdem eine chronologische Grenze und Prinzipien des textkritischen Wertes entwickeln können, aufgrund derer spätere Ausgaben oder Arrangements aufzunehmen oder auszulassen gewesen wären. Gerade der Mangel an Grundsätzen in diesem so wichtigen Problem der Drucküberlieferung ist es, der zum guten Teil für den enormen Umfang und damit für die enormen Kosten von K⁶ verantwortlich ist.

Die Schwäche des K⁶ liegt zu einem großen Teil außerdem darin, daß die Herausgeber mit der Redaktionsarbeit ganz offenbar begonnen haben, bevor sie ihr Material vollständig gesammelt und Grundsätze der Materialauswahl und Methoden der bibliographischen Darstellung und Beschreibung entwickelt hatten. Hier wird, wenn einmal die 7. Auflage des Köchel-Verzeichnisses vorbereitet wird, systematischer anzusetzen sein. Die Herausgeber dieser zukünftigen Auflage sollten auch Abschriften einzelner Abschnitte ihrer Arbeit vor der Drucklegung Spezialisten in mehreren Ländern zugänglich machen, damit Lücken und Irrtümer (etwa in der Schreibung von Namen) vermieden werden. Sie sollten außerdem einen Aufruf an private Sammler in allen Ländern erlassen, um Auskünfte über Drucke und Handschriften außerhalb der öffentlichen Bibliotheken zu erlangen.

Sicherlich bedarf es nach dem Gesagten kaum der Erwähnung, daß die Mängel des K⁶, auf die in dieser Besprechung hingewiesen wurde, zwar der Zahl nach umfangreich, der Art nach aber begrenzt sind. Es wäre unfair zu leugnen, daß die Neuauflage des Köchel-Verzeichnisses trotz dieser Mängel eine höchst wichtige Arbeit ist, die für mindestens ein Jahrzehnt eine der Hauptstützen aller Mozart-Forschung sein wird. Ihre Mängel aber lassen es andererseits zweifelhaft erscheinen, ob sich die „enorme Autorität“, die KE als „Bibel der modernen Mozart-Forschung“¹ genoß, unbeschränkt auf die neue Auflage übertragen wird.

¹ Vgl. Wolfgang Plath: *Der gegenwärtige Stand der Mozart-Forschung*, Bericht über den 9. Kongreß der IGMW, Salzburg 1964, Kassel 1964, Band 1, S. 51.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Wintersemester 1965/66

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragter Dr. H. Kirchmeyer: Overtüre und Symphonische Dichtung von Beethoven bis Richard Strauss (2) — Geschichte der Großen Oper (2).

Basel. Privatdozent Dr. H. Oesch: Organale Mehrstimmigkeit im Spiegel der Musiktheorie (2) — Methoden der Transkription außereuropäischer Musik (mit Ü) (2) — Die Musiktheorie des späten Mittelalters (1).

N. N. Vorlesung zur Musikgeschichte (2) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Paläographie der Musik (mit Ü) (2).

Lektor Dr. W. Nef: Instrumentenkunde I (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Lektor Dr. E. Mohr: Die Formen der Instrumentalmusik in der Bachzeit (1) — Harmonielehre I (1).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. E. H. Meyer: Wiener Klassik (2) — Ü zur Wiener Klassik (2) — Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (ausgewählte Kapitel) (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Einführung in die Musikgeschichte (f. Musikerzieher) I (2) — S: Musik der DDR (2) — S: Geschichte der Oper von Mozart bis Wagner und Verdi (2).

Oberassistent Dr. A. Brockhaus: Einführung in die Musikgeschichte (f. Musikerzieher) III (2) — Einführung in die Musikgeschichte (f. Musikerzieher) IV (2) — Zeitgenössische Musik (2) — Stilkunde (2).

Assistent U. Frick: Formenlehre (2).

Assistent R. Kluge: Grundbegriffe der Akustik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Elsner: Probleme der Musikethnologie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. V. Ernst: Sozialpsychologie der musikalischen Unterhaltung (1) — Musikpsychologie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K.-H. Köhler: Ü zur Notationskunde (2).

Lehrbeauftragt. Dr. D. Lehmann: Musik der Sowjetunion (2).

Lehrbeauftragt. G. Mayer: Musikästhetik (2) — Ü zur Musikästhetik (2).

Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Paul Hindemith (2) — Pros: Einführung in Bachs Kirchenkantaten (2) — Ober-S: Die Vokalkompositionen Dietrich Buxtehudes (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Die Anfänge der Musik (2) — Ü: Die europäischen Musikinstrumente bis 1700 (2) — Musikethnologisches Kolloquium (für höhere Sem.) (2).

N. N.: Haupt-S: Thema wird noch bekanntgegeben (2).

Musizierkreise des Musikwissenschaftlichen Instituts (für Hörer aller Fak.): Prof. Dr. A. Adrio: (durch Ass.) Chor (2) — Dr. A. Forchert: Instrumentalkreis (2).

Musiktheoretische Übungen (für Hörer aller Fak.): Lehrbeauftragter Prof. J. Rufer: Kontrapunkt I (2) — Harmonielehre II (2) — Formenlehre (2).

Technische Universität: Prof. H. H. Stuckenschmidt: Geschichte der Mehrstimmigkeit (2) — Erik Satie (2) — S: Der Begriff des Themas in der zeitgenössischen Theorie des 18. Jahrhunderts (2).

Prof. B. Blacher: Experimentelle Musik (1).

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Kommunikation und Kybernetik von Musik und Sprache (2).

Dr. Th. Langner: Stilkunde der Musik (2).

Dr. F. Bose: Weltgeschichte des Tanzes (2).

Dr. H. Poos: Musiktheorie (2).

Bern. Vorlesungen nicht gemeldet.

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte des deutschen Liedes (2) — Musikwissenschaftliches Haupt-S (2) — Pros: Ü zur Musiklehre des Barock (durch Assist. Dr. S. Kross) (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Ü zu Verdis Meisteroperen (2).

Dozent Dr. M. Vogel: Geschichte der Musiktheorie (2) — Ü zu Bachs Wohltemperiertem Klavier (2).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt II (Anwendungen des zweistimmigen Satzes) (1).

Akademischer Musikdirektor Dr. E. Platen: Musikalische Formenlehre (Sonate, Sinfonie) (1) — Ü zur Beurteilung musikalischer Interpretation (1) — (für Hörer aller Fakultäten): Orchester, Kammerorchester (je 2) — Chor, Kammerchor (je 2) — Kammermusik in Gruppen verschiedener Besetzung (je 3).

Braunschweig. Technische Hochschule. Vorlesungen nicht gemeldet.

Darmstadt. Technische Hochschule. Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Musikalische Meisterwerke der Klassik (2).

Prof. Dr. K. Marguerre: Collegium musicum vocale (2) — Collegium musicum instrumentale (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. Ruhnke: G. Ph. Telemann und der musikalische Stilwandel im 18. Jahrhundert (3) — S: J. S. Bachs Kirchenkantaten (2) — Praktikum: Mensuralnotation (2) — Chorübungen: Repräsentative Gelegenheitskompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. B. Stäblein: Gregorianischer Choral (1).

Prof. Dr. F. Krautwurst: Musik des 20. Jahrhunderts I: Arnold Schönberg und seine Schüler (Ausgewählte Werke) (2) — S: Übungen zur Geschichte der Lautenmusik (2).

Dozent Dr. F. Hoerburger: Afrikanische Musik im Überblick (1) — S: Übungen zur musikalischen Volks- und Völkerkunde: Besprechung von ausgewählten Tonaufnahmen (1).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Beethoven und die Musik der Frühromantik (2) — Übungen für Fortgeschrittene zur italienischen und deutschen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Ü: Einführung in die Werke von Richard Wagner (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die physikalischen Grundlagen der Musik (1) — Grundlagen des Hörens (1) — Übungen zur Geschichte der Musikinstrumente (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Form und Gehalt im klassischen Kunstwerk, dargestellt an Werken Haydns und Mozarts (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2).

Kustos P. Cahn: Generalbaßübungen (1) — Ü: Kontrapunkt II (2) — Ü zur Form des langsamen Satzes (2) — Ü: Rhythmusprobleme in der neueren Musik (1) — Collegium musicum instrumentale (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Die Wiener Klassik (2) — Ober-S: Zur Kompositionsart der Wiener Klassik (Instrumentalmusik) (2) — S: Ü zum Werk Claudio Monteverdis (2) — Doktoranden-Kolloquium (2) — Ensemble zur Aufführung mittelalterlicher Musik (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Das Klavierwerk Johann Sebastian Bachs (I) (2) — S: Ü zur Orgelmusik Johann Sebastian Bachs (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gümpel: Pros: Ü zur Mensuralnotation seit Franco von Köln (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Pros: Zur Geschichte der Grundbegriffe der Harmonielehre (mit Lektüre von J. Ph. Rameaus „Traité de l'Harmonie“) (2) — Ü zur klassisch-romanischen Harmonik (1).

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

Gießen. Prof. Dr. W. Kolneder: Die Streichquartette Bartóks (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in die musikalische Stilkritik I (3) — S: Übungen zur modernen Musikästhetik I (1½).

Prof. Dr. W. Boetticher: Geschichte des deutschen Liedes von 1740—1890 (3) — Ü: Die letzten Streichquartette Beethovens (1½).

Dozent Dr. R. Stephan: Geschichte des Instrumentalkonzerts (1) — Ü zur musikalischen Aufführungspraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (mit Lektüre) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Dürr: Johann Sebastian Bach (3).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1) — Instrumentenkunde (1) — Akademischer A-cappella-Chor (2) — Akademische Orchestervereinigung (2).

Graz. Prof. Dr. O. Wessely: Anfänge und Frühzeit des Oratoriums (4) — Paläographie der Musik V (2) — S: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Tanzmusik (2) — Dissertanten-S (1).

Prof. Dr. W. Wünsch: Einführung in die Musikkultur des Balkans (2).

Halle. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikalische Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart (1) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Geschichte der Musik ab 1848 (2) — Musikwissenschaftliches Spezial-S für Diplomanden (2) 14tägig — S für Assistenten und Aspiranten (2) 14tägig — Ober-S für Doktoranden (in 2 Gruppen) (2) 14tägig (mit Prof. Dr. S. Bimberg).

Prof. Dr. S. Bimberg: Musikästhetik (2) — Methodik des Musikunterrichts (3) — S: Fragen der Rezeptionsforschung (2).

Dr. G. Fleischhauer: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Geschichte der Musik von den Anfängen bis 1600 (2) — S: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (1) — S: Repetitorium der Musikgeschichte (1).

Dr. B. Baselt: Notationskunde (1) — S: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitsweise (2) 14tägig.

Hamburg. Prof. Dr. G. von Dadelsen: Allgemeine Musikgeschichte IV: Von der Klassik bis zur Gegenwart (3) — Pros (mit Ass.): Einführung in die musikalische Analyse (2) — S: Zur Entstehung des klassischen Sonatensatzes (2) — Doktoranden-S (n. V.).

Prof. Dr. F. Feldmann: Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. H. Hickmann: Die Instrumente des 18. Jahrhunderts nach den theoretischen Quellen (2) — Arabische Musik I (2) — Arabische Musikstile (2).

Dozent Dr. H. Becker: Claudio Monteverdi (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Dozent Dr. C. Floros: Gustav Mahler (1) — Stilkritische Übungen an ausgewählten Werken spätromantischer Musik (1).

Dozent Dr. H.-P. Reinecke: Geschichte musikalischer Theorienbildung (1) — Raumakustische Probleme von Kirche und Konzertsaal (1) — Praktikum: Akustische Untersuchungen an Musikinstrumenten (2).

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

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Sievers: Grundprobleme der Oper (1) — Musik und Form (Stilepochen der deutschen Musik) (1) — CM (2) — Hochschulchor (durch L. Rutt) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. Hammerstein: Claudio Monteverdi (2) — Ober-S: Monteverdis Tassovertونungen (2) — Mittel-S: Übungen zur Klaviermusik von Debussy und Ravel (2).

Prof. Dr. E. Jammers: Ü: Antike Prosodie, Neumen und Musiknoten (2).

Univ.-Musikdir. Prof. Dr. S. Hermelink: Musik und musikalische Aufführungspraxis im 16. Jahrhundert (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. W. Seidel: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2).

N. N.: Lehrkurs zum älteren Tonsatz (2).

Innsbruck. Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte I (bis ca. 1200 n. Chr.) (4) — Besprechung ausgewählter Musikwerke des XX. Jahrhunderts (2) — Übungen zur Musikgeschichte (2).

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

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. O. Costa: CM instr. (2) — CM voc. (2).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Topographische Musikgeschichte: Landschaften und Städte (2) — Das Problem der Generation in der Neuen Musik (1) — Musikstunde: Einführung und Aufführung von Werken alter und neuer Musik (2) — Akademisches Orchester (2) — Akademischer Chor (2).

Kiel. N. N.: Hauptvorlesung (4) — Ober-S (2) — Ü zur Literatur und Quellenkunde (durch Dr. W. Braun) (1).

Prof. Dr. A. A. Abert: Grundriß der Operngeschichte II (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Restauration und Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik (2) — Pros: Ü zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2) — Cappella. Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Dr. W. Pfannkuch: Die sinfonische Dichtung (Beethoven — Strauss) (2) — Ü zur Programmmusik (1) — Harmonielehre I (für Anfänger), II (für Fortgeschrittene), Kontrapunkt (je 1) — CM instr. (2) — CM voc. (Kammerchor) (1) — Kammermusikkreis (14tägig 2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte der europäischen Musikinstrumente (3) — Ober-S: Lektüre und Interpretation des Musiktraktats des Regino von Prüm (2) — Ü: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM (mit Dr. H. Druх) (1).

Prof. Dr. Marius Schneider: Typen der Themaentwicklung (1) — Musik Afrikas (1) — Mittel-S: Vergleichende Musikwissenschaft (2).

Dozent Dr. K. W. Niemöller: Geschichte der mehrstimmigen Musik bis 1400 (2) — Pros: Programmatische Musik (2).

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

Gastdozentin Dr. T. Purohit-Roy: Ragas und Raginis in der nordindischen klassischen Musik (2) — Ü: Die Musizertechnik der Ragas und Raginis (2).

Lektor Dr. H. Druх: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: J. S. Bach, Die Matthäuspassion und ihre Aufführungspraxis (1) — CM voc. (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (3) — Kammermusikzirkel (2) — Musizierkreis für alte Musik (2).

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

Lektor W. Hammerschlag: Gehörbildung (1) — Kontrapunkt II (1).

Lektor F. Radermacher: Harmonielehre II (1) — Instrumentation II (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Französische Musik seit Debussy I (2) — Ü: Orientalische Musizierpraxis (2) — Musikwissenschaftliches S (2).

Dr. H. Grüß: CM instr. (2).

E. Klemm: Notationskunde (2).

Dr. P. Schmiedel: Akustik I (2).

Mainz. Prof. Dr. H. Federhofer: Das Zeitalter der Niederländer (2) — Mittel-S: Geschichte und Methodik der Musikwissenschaft (2) — Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2) — Ü zur Musikästhetik (2).

Prof. Dr. E. Laaf: Instrumentenkunde (1) — Geschichte des Solo-Liedes (1) — CM voc. (Kleiner Chor) (2) — CM voc. (Großer Chor) (2) — CM instr. (Orchester) (2).

Prof. Dr. G. P. Köllner: Die musikalischen und liturgischen Grundlagen des katholischen Kultgesanges (1) — Psalmodie, Antiphonie, Hymnodie (1) — Die Kirchenmusik nach Kapitel VI der Konstitution des Vatikanischen Konzils über die hl. Liturgie (1).

Prof. D. Hellmann: Die musikalische Wortauslegung in den Kantaten und Oratorien der großen Meister (1) — Händels „Messias“ — Bachs „Weihnachts-Oratorium“ und Passionen; eine vergleichende Gegenüberstellung (1) — Orgelmusik und Orgelspiel (Grundlagen des Orgelspiels; Orgelmusik im Gottesdienst; die Orgel-Improvisation; das künstlerische Orgelspiel) (3).

Dozent Dr. G. Massenkeil: Die französische Musik von 1900 bis zur Gegenwart (2) — Ü: Die Oratorien von Joseph Haydn (2).

Prälät Prof. Dr. A. Gottron: Mittelrheinische Musikgeschichte im 16.—19. Jahrhundert II: Das 17. Jahrhundert (1) — Ü: Einführung in Quellen und Literatur der mittelrheinischen Musikgeschichte (1).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Walter: Ü: Harmonielehre III (1) — Ü: Kontrapunkt III (1) — Ü: Formenlehre (Kontrapunktische Formen) (1) — Ü: Gehörbildung (1).

Marburg. Prof. Dr. H. Hüsch: Musik im Zeitalter von Monteverdi und Schütz (2) — Ober-S.: Die Oper G. F. Händels (2).

Prof. Dr. H. Engel: J. S. Bach (1) — Vorführung und Betrachtung ausgewählter Werke zum Kolleg (2) — Unter-S.: Mensuralnotation (1) — Studium generale: Die Musik der deutschen Romantik. (2).

München. N. N.: Giuseppe Verdi (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü für Anfänger (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü: Gregorianischer Gesang in Frankreich (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Osthoff: Ü zum musikalischen Drama des 19. Jahrhunderts. Verdi und Wagner (2) — Instrumentales Ensemble (2) (n. V.).

Lehrbeauftragt. Dr. Th. Göllner: Ü zur Vertonung von Bibeltexten bei Schütz und Bach (2) — Das Rezitativ bei Schütz und Bach (2) — Mehrstimmige liturgische Lesungen des Mittelalters (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: Palestrinasatz II (2) — Generalbaß (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Generalbaß für Anfänger (2) — Ü: Besprechung einzelner Werke aus dem Münchner Opern- und Konzertspielplan (f. Hörer aller Fakultäten) (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs: Ausgewählte Werke des 15. bis 17. Jahrhunderts in instrumentaler Praxis (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltner: Ü zu Kompositionsproblemen um 1900 (Werke von Mahler und Schönberg) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü zum Klavierwerk von Chopin, Schumann und Brahms (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Das 18. Jahrhundert nach Bach (Instrumentalmusik) (3) — Kolloquium für Doktoranden (2) — Übungen zur Notationskunde (n. V.).

Prof. Dr. G. Croll: Musik des Frühbarocks (1) — Haupt-S: Die Monodie um 1600 (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Musik der Niederländer (2) — Pros: Einführung in die Analyse (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Europäische Orgelbauerfamilien (1) — Ü zur Biographie nordwestdeutscher Orgelbauer (2) — Bestimmungsübungen (1) — Harmonielehre (Fortsetzung)

(1) — Dreistimmiger Satz (1) — CM instr. (für Hörer aller Fakultäten) (2) — CM voc. (Universitätschor; für Hörer aller Fakultäten) (2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (für Hörer aller Fakultäten) (vierzehntägig).

Rostock. Prof. Dr. R. Eller: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (2) — S: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert (2) — S: (mit Ass. K. Heller) Probleme der Vivaldi-Forschung (2).

K. Heller: Instrumentenkunde (1).

N. N.: Einführung in die Musikästhetik (2).

N. N.: Volksliedkunde (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Wiora: Geschichte des deutschen Liedes vom Mittelalter bis zur Gegenwart (2) — Pros: Notationskunde im Überblick (2) — Haupt-S: Formtypen der Wiener Klassik (2) — Ober-S: Musikgeschichtliche Epochen und Epochengrenzen seit 1600 (2).

Prof. Dr. W. Salmen: Geschichte des Tanzes in Europa (1) — S: Die Volksmusik im Mittelalter (2) — Colloquium (für Doktoranden) (2).

Dozent Dr. E. Apfel: Zur Geschichte des Rhythmus seit der Notre-Dame-Schule (1) — Ü zur Vorlesung (1 $\frac{1}{2}$).

Univ.-Musikdir. Dr. W. Müller-Blattau: Musiklehre für Anfänger (1) — Musiklehre für Fortgeschrittene (1) — CM voc. (2) — Akadem. Orchester (2) — CM instr. (2) — Unterweisung im Gebrauch historischer Blasinstrumente (2).

Stuttgart. Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Matzke: Geschichte und Bau der Streichinstrumente (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Die Musik im 19. Jahrhundert. Zur Entstehung der gegenwärtigen musikalischen Situation (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: S: Übungen zur musikhistorischen Analyse (2).

Wissenschaftl. Rat Dozent Dr. B. Meier: Lasso in seiner Zeit (2) — Pros: Mensuralnotation (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (1).

Dozent Dr. U. Siegele: Frescobaldis Klaviersatz (1) — Übungen zur Musikkritik, praktisch-journalistisch (2) — CM: Chor (2).

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

Würzburg. Prof. Dr. G. Reichert: Musik und Musikpflege im 16. Jahrhundert (2) — Die Sinfonien Beethovens (1) — Stilkritische Übungen (1) — Ober-S: Die Klaviersonaten Beethovens (2).

Prof. Dr. H. Beck: Pros: Die mehrstimmigen Formen des hohen Mittelalters (2) — CM voc. (2) — CM instr. (2).

Dr. M. Just: Repetitorium der Musikgeschichte (2) — Generalbaß (1).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die Musik des 17. Jahrhunderts (1) — Die deutsche Musik von Reger bis Schönberg und Hindemith (1) — Haupt-S: Übungen zu einigen Handschriften und Traktaten des 14. Jahrhunderts (2) — Doktoranden-S: Die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit (zusammen mit Dr. H. Oesch) (1) — Pros: Die Notation des 13. und 14. Jahrhunderts (2).

Privatdozent Prof. Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie (1).

Privatdozent Prof. Dr. F. Gysi: Einführung in die Kirchenmusik (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Haupt-S: (2) — Doktoranden-S: Die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit (zusammen mit Prof. Dr. K. von Fischer) (1) — Pros: Mensuralnotation für Anfänger (2).

Dr. E. R. Jacobi: Verzierungslehre im Barockzeitalter (1).

Musikdirektor P. Müller: Pros: Traditionelle Harmonielehre I. Teil (2) — Harmonielehre III. Teil (Analyse) (1).

Lic. phil. R. Häusler: CM voc. (1).

DISSERTATIONEN*

Helmut Haack: Anfänge des Generalbaßsatzes in den *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602) von Lodovico Grossi da Viadana. Diss. phil. München 1964.

Die Arbeit will einen Beitrag liefern zur Erforschung der Grundlagen der Kompositionstechnik der Generalbaßepoche. Der Verfasser untersucht, inwieweit die *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602) von Viadana Anregung und Ausgangspunkt für die Zeitgenossen sein konnten. Viadana soll nicht als „Erfinder“ rehabilitiert oder als großer Komponist hingestellt werden, sondern es stehen satztechnische Aspekte im Vordergrund, die als Neuerungen im Sinne des Generalbaßsatzes angesprochen werden können.

In der Einleitung wird die Entstehung der Erfinderlegende sowie der von Kiesewetter veranlaßte Wandel der Beurteilung Viadanas untersucht. Daß die historische Rolle Viadanas als „Erfinder des Generalbasses“ im 17. und 18. Jahrhundert überbewertet wurde, beruht — ebenso wie die Abwertung seiner Verdienste im 19. und 20. Jahrhundert — nicht zuletzt auf dem unklaren und verallgemeinernden Gebrauch des Begriffes Generalbaß. Um allen Mißverständnissen zu begegnen, verwendet der Verfasser in seiner Arbeit den Begriff Generalbaß (bzw. Basso continuo) stets nur dann, wenn die als Generalbaß (bzw. Basso continuo) bezeichnete, tiefste Stimme der Komposition gemeint ist oder das Stimmbuch, das dem Generalbaßspieler vorliegt. Er tritt für klare terminologische Scheidung ein zwischen dem Generalbaß als Stimme einerseits und dem Generalbaßspiel, seinen Regeln, der kompositorischen Behandlung der Fundamentstimme und den Aspekten der Klangfolge andererseits.

Unter Generalbaßsatz versteht der Verfasser eine Kompositionstechnik, die nicht mehr allein aus den Regeln des Kontrapunkts erklärt werden kann, aber noch nicht den Grundsätzen oder Regeln der Harmonielehre entspricht. Der Generalbaßsatz ist abhängig von der Klangvorstellung, die sich aus der Mitwirkung der Generalbaßinstrumente bei der Ausführung ergibt, aber die Begriffe und Vorstellungen der Harmonielehre (z. B. die Auffassung jeden Zusammenklangs als Akkord oder jeder Klangfolge als Harmoniefolge, des Klangvorrats als Harmonik) können dem Verständnis satztechnischer Verhältnisse im 17. Jahrhundert nur hinderlich sein.

Im Generalbaßsatz findet eine Aufgabenteilung statt: der sinnvolle Ablauf der Klänge wird nicht mehr wie in der klassischen Vokalpolyphonie allein durch die Stimmen, sondern doppelt hergestellt, nämlich durch den Generalbaßspieler und die Stimmen. War eine solche Aufgabenteilung auf Ausführungsebene schon im 16. Jahrhundert gelegentlich realisiert worden, so findet sie ihren Niederschlag in der Kompositionstechnik erst im 17. Jahrhundert. Während der Generalbaßspieler den Sinnzusammenhang der Klänge durch korrekte Stimmführung in jedem Fall herstellt, können die Stimmen, soweit es die Ausdrucksgestaltung erfordert, auch von der sinnvollen, d. h. kontrapunktisch regelrechten Tonfolge abweichen. Auf das Vorhandensein einer Aufgabenteilung im Generalbaßsatz und auf ihre Funktion für die Sprachvertonung Monteverdis hat Thr. Georgiades erstmals hingewiesen (*Musik und Sprache*, S. 77 f.). In dieser Aufgabenteilung sieht der Verfasser das Prinzip des Generalbaßsatzes von 1600 bis zu Bach. Für die Untersuchung des Generalbaßsatzes entwickelte er fünf Kriterien: 1. Gliederung des Satzablaufs und die Rolle der Kadenz; 2. Vermischung der Gattungseigentümlichkeiten; 3. Stimmführungsfreiheiten der Oberstimmen bzw. das verbleibende Maß kontrapunktischer Gebundenheit; 4. Bevorzugung konstruktiver Tonfolgen im Baß als Folge des Fehlens von Regeln für die Abfolge der Klänge; 5. Einfügung von Supplementstimmen in ein bereits festgelegtes Stimmgefüge. Unter diesen Punkt fallen auch die vom Generalbaßspieler „alla mente“, d. h. „aus dem Kopf“ eingefügten Begleitstimmen (der Ausdruck „Improvisation“ wird vermieden).

* siehe Schlußbemerkung S. 331.

Viadana war weder der erste noch der einzige Komponist, der um 1600 zum Generalbaßsatz kam und ihn anwendete, aber er hat als erster bewußt und in den verschiedensten Richtungen damit experimentiert. Mit der Monodie haben diese Versuche Viadanas in der neuen Kompositionstechnik zunächst nur das Gegenüber von Oberstimme und Generalbaß gemeinsam. Während Peri und Caccini einen ausdrucksbetonten solistischen Sprechgesang erstrebten, ging es Viadana um die Reduzierung herkömmlicher Kompositionsmodelle für die Zwecke des solistischen Gesangs. Das Ergebnis seiner Versuche waren verschiedene Satzarten, durchaus verschiedene Lösungen für das Problem der Reduktion, durch die Viadana vielfältige Anwendungsbeispiele und fruchtbare Ansatzpunkte für die Weiterentwicklung des Generalbaßsatzes gab. Von diesen Satzarten geht die Untersuchung aus, und nicht von den oben genannten Kriterien des Generalbaßsatzes, die sich in Viadanas Concerti nur in ihren Anfängen nachweisen lassen.

Die wichtigsten unter Viadanas Satzarten sind: a) der Satz für zwei Soprane und zwei Bässe, der an die Satztechnik der Zweichörigkeit (besonders an G. Gabrieli) anknüpft, wobei die Mittelstimmen ausgelassen werden — diesen Satz nennt der Verfasser in Anlehnung an eine Formulierung von Adrio „Reduzierte Zweichörigkeit“; b) der Triosatz für zwei gleiche Oberstimmen und einen Baß, der von Viadana aus der Reduzierten Zweichörigkeit abgeleitet wurde. Innerhalb der vierstimmigen Concerti unterscheidet der Verfasser den akkordischen und den nicht-akkordischen Satz. In letzterem glaubt er, die Anfänge der Fortspinnungstechnik nachweisen zu können.

Die Solo-Concerti sind zwar unter den einhundert Concerti zahlenmäßig die stärkste Gruppe, doch für die Satztechnik kaum die bedeutendste. Wenigstens entspricht das Ergebnis von Viadanas Versuch, den mehrstimmigen Satz auf zwei Stimmen zu reduzieren, nicht der modernen, am weltlichen Sologesang orientierten Anschauung von Monodie. Daraus hat man ein Unvermögen Viadanas konstruieren wollen, doch für Viadana stand die Monodie, der theatralische Ausdrucksgesang nicht im Vordergrund, weil sich dieser nicht ohne weiteres auf Kirchenmusik übertragen ließ. Viadana wollte dem Sologesang in der Kirche eine Literatur schaffen, die nicht mit den Nachteilen der Arrangerungspraxis behaftet war, die er in seiner Vorrede beschreibt. Anhand der Solo-Concerti untersucht der Verfasser Fragen des Generalbaßspiels zu Viadanas Zeit und die Möglichkeiten der schriftlichen Generalbaßaussetzung für eine moderne Edition.

Zum Abschluß bietet die Arbeit einen korrekten Text und eine Übersetzung der Vorrede Viadanas, die nunmehr in manchen Punkten in einem neuen Licht erscheint, sowie eine Edition einiger Concerti Viadanas mit ausgearbeitetem Generalbaßpart und einiger Vergleichsstücke.

Friedhelm Krummacher: Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Diss. phil. Freie Universität Berlin 1964.

Die Arbeit versteht sich wegen der Fülle und Problematik des Quellenbestandes als überlieferungsgeschichtliche Vorstudie zu einer Stilgeschichte der Choralbearbeitungen in der frühen Kantate. Die Einleitung begründet vom Stand der Forschung her Ziel und Anlage der Untersuchung und verfolgt die Diskussion der Begriffe „Kantate“ und „Choral“. Der Terminus „Kantate“ ist historisch für das „madrigalische“ und „frühe“ Stadium der Gattung gleich wenig legitim. Da aber ein zeitgenössischer Sammelbegriff fehlt, wird an der eingebürgerten Bezeichnung festgehalten und dann das Verhältnis beider Stadien zueinander erörtert. Die Kantate als vokal-instrumentale zyklische Form relativ selbständiger und verschiedenartig kontrastierender Teile läßt sich so vom Konzert und von der Motette abheben. Eine systematische Benennung der Typen der frühen Kantate muß primär von der

Verbindung musikalischer Teile ausgehen; bei inhaltlich bedingten komplizierteren Mischtypen tritt dafür die Benennung nach dem Kombinationsprinzip ein. Der „Choral“ als gegebene Einheit von Wort und Weise läßt sich gegenüber der neuen „Aria“ im Blick auf den musikalischen Gebrauch abgrenzen, den ein c. f. in den Typen der reinen und gemischten Choralkantate, der eingelegten oder abschließenden Choralsätze sowie der Choralzitate erfährt. Für diese Bestimmungen werden Belege aus den Quellen selbst beigebracht.

Die Quellen bestehen überwiegend in Handschriften, zu einem geringen Teil nur in Drucken. In Kap. I wird darum nach Gründen und Auswirkungen der Abnahme des Drucks evangelischer Figuralmusik nach ca. 1660 gefragt. Schon rein statistisch zeigt sich, daß der Dreißigjährige Krieg nicht allein den Ausschlag gegeben haben kann. Studiert man die Drucke selbst und ihre zeitliche und personale Verteilung, so zeigen sich vielschichtige Zusammenhänge technischer, ökonomischer, soziologischer, lokal-regionaler und musikalischer Faktoren. Aus ihnen läßt sich auf tiefgreifende Differenzen in Stellung und Bedeutung von Drucken und Hss. schließen. Das aufkommende Hss.-Repertoire fand seine bezeichnende Gestalt in den erhaltenen oder inventarmäßig bezeugten Sammlungen, die im Gegensatz zu den Drucken besonders repräsentativ sind für erstrangige Stätten der Musikpflege und zugleich die Werke der nach Amt und Leistung führenden Musiker enthalten. Die Bedingungen gedruckter und handschriftlicher Werkverbreitung führen auf die bestimmenden Gesichtspunkte der Quellenauswertung. Denn die Verbreitungsbeschränkungen von Hss. wirkten sich auf die Repertoirebildung und auf die gegenseitige Werkkenntnis bei den Komponisten aus. So kann die Überlieferung Maßstäbe und Anhaltspunkte für die Stilkritik vermitteln.

In Kap. II–IV werden über 40 lokale Repertoires oder deren Spuren aus Nord-, Mittel- und Süddeutschland betrachtet. Die Untersuchung ausgewählter quellenkritischer Probleme wird vom Vorkommen der Choralbearbeitungen begrenzt. Neben Fragen der lokalen Voraussetzungen und auswärtigen Beziehungen, der Zuschreibungen und Identifikationen, der Kopisten und Datierungen steht die Aufschlüsselung der Bestände nach Anteilen italienischer und deutscher Autoren, lateinischer und deutscher Texte, Herkunft der vertretenen Autoren u. a. Sicher können diese Studien nur einige der auftretenden Probleme behandeln. Doch nur so, vor dem Hintergrund des ganzen Repertoires, kann die Bedeutung des Chorals in der frühen Kantate verständlich werden.

Bei der Wichtigkeit lokal-personaler Beziehungen für die Repertoirebildung wird Kap. V einem Überblick über die beteiligten Komponisten und Orte gewidmet. Während zuvor von den Quellen und Repertoireorten auf die vertretenen Meister hingezielt wurde, so nun komplementär von den Autoren und ihren Tätigkeitsorten auf den Radius der Werkverbreitung. Aus dem überreichen Material kann nur eine Auswahl von Belegen mitgeteilt werden, begrenzt durch die Bedeutung der Orte und Autoren für die Choralbearbeitung und das Ziel einer Gruppierung von Werken und Komponisten.

Die Zusammenfassung versucht das Fazit aus der Überlieferungssituation zu ziehen und die für die Stilkritik wichtigen Umstände hervorzuheben. Dazu gehören die charakteristischen Unterschiede zwischen Quellen- und Autorengruppen der verschiedenen Zeiträume und Generationen, der Landschaften und Orte, der Städte und Höfe, die sich nicht zuletzt in der Verteilung c. f.-gebundener Werke und ihrer Typen zeigen. Ein Abriss der stilhistorischen Entwicklung der Choralbearbeitungen beschließt die Arbeit. Die weitgehende Kongruenz überlieferungsmäßiger und stilistischer Gegebenheiten bestätigt, in welchem Maß die spezifische Überlieferungsweise zum Wesen der entstehenden Kantate gehört. Hier aber kann die Untersuchung nur an die Schwelle einer Fortführung auf stilkritischer Ebene herangeführt werden.

Der Anhang enthält u. a. ein Verzeichnis benutzter Druckwerke, einen Katalog der aus dem Hss.-Repertoire bekannten Choralbearbeitungen, Übersichtskarten, Schrifttafeln und eine Verbreitungstabelle.

Die Arbeit erscheint voraussichtlich Ende 1965 innerhalb der Berliner Studien zur Musikwissenschaft.

Heinz W. Lanzke: Die weltlichen Chorgesänge („Moralia“) von Jacobus Gallus. Diss. phil. Mainz 1963.

Jacobus Gallus (Handl) ist primär durch seine geistliche Chormusik bekannt. Die zwischen 1588 und 1591 in Prag als letztes Werk des Meisters entstandenen weltlichen Chorgesänge, die Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind, blieben dagegen bisher unbeachtet. Der Hauptgrund dafür ist wohl die unvollständige Überlieferung der Werke; von den genau 100 Kompositionen ist nur die 1596 posthum erschienene zweite Sammlung mit 47 5-, 6- und 8stimmigen Chorsätzen vollständig erhalten; von der ersten Sammlung, die 1589/90 im Druck erschien und die ausschließlich vierstimmige Sätze enthält, sind fast durchweg die Tenor- und Baßstimmen verlorengegangen.

Anlaß, Textvorlagen, Titel und kompositorische Gestaltung zeigen, daß es sich bei den weltlichen Chorwerken von Gallus um humanistische Gelegenheitskompositionen handelt. Die Anregung zur Komposition dieser Werke ging von einem Kreis kunstverständiger und humanistisch gebildeter Freunde des Komponisten aus; für ihre Musizierpraxis in den sogenannten „Literatenschören“ waren die Chorsätze dann auch bestimmt.

Am deutlichsten wird der humanistische Bezug dieser Kompositionen durch die Texte. Gallus hat ausschließlich lateinische Gedichte und Sprüche vertont, die zum Bildungsgut der Zeit gehörten. Rund ein Drittel aller Texte ist den Werken antiker lateinischer Schriftsteller entnommen, neben dem bevorzugten Ovid finden sich Texte von Vergil, Horaz, Martial u. a. Eine zweite große Gruppe von Texten ist in mittelalterlichen und zeitgenössischen Sprichwortsammlungen nachweisbar. Eine kleine Gruppe von weiteren Texten gehört offensichtlich in die humanistische Gelegenheitspoesie der Zeit, möglicherweise stammen einige persönlich gefärbte Texte von den Freunden des Komponisten oder von Gallus selbst. Gallus hat seine weltlichen Chorkompositionen selber „Moralia“ benannt und damit auf den moralisch-didaktischen Charakter der Textvorlagen hingewiesen. Er distanziert sich ausdrücklich vom Madrigal und von der lasziven Haltung mancher Madrigaltexte. Neben die sentenzhaften Texte mit Lebens- und Weltweisheiten treten größere Einzelgedichte, Tierlieder, Huldigungsgesänge sowie einige Gedichte, in denen, zum Teil durch nachweisbare Textänderungen, der Komponist gegen seine Kritiker polemisiert.

Die musikalische Gestaltung der *Moralia* ist durch das bei den humanistischen Musikern anzutreffende besondere Interesse an der Wortbehandlung gekennzeichnet. Die intensive und abwechslungsreiche Textdeklamation, die den Wortakzent gegenüber dem Versakzent bevorzugt und den Text wie Prosa behandelt, sowie eine reiche Anwendung von Ausdrucksfiguren dienen der Textausdeutung. Auch in den mehrhörigen Sätzen stehen Besetzung und Chorklang häufig im Dienst des Wortausdrucks.

Entsprechend dem unterschiedlichen Gewicht der Texte lassen sich im wesentlichen zwei Kompositionstypen feststellen. Die Sprichwörter und die heiteren Gedichte sind als einfachere, unterhaltsame Chorlieder vertont, die ernstesten Texte und die größeren Gedichte als ausgesprochene weltliche Motetten. Bei den einfachen Vertonungen überwiegt der akkordisch-deklamatorische Satzstil, jedoch weisen auch hier die formale Gliederung, der gelegentliche abschnittsweise Wechsel der Satzarten sowie der Wortausdruck auf das Vorbild der geistlichen Motette. Einflüsse der zeitgenössischen weltlichen Liedkunst finden sich am stärksten in den mehr illustrativen Stücken. So zeigt ein im rein akkordischen Satz vertontes *Hennenlied* große Ähnlichkeit mit Scandello's „*Ein Hennenlein weiß*“. Das interessanteste

dieser Stücke ist das vierstimmige „*Heroes pugnate viri*“, eine Battaglia in der Art von Jannequins berühmter Chanson *La guerre*. Beziehungen zum späten Madrigal gibt es in den *Moralia* nicht, auch der Tanz spielt kaum eine Rolle.

Den unterhaltsamen Chorliedern steht der bedeutsame Kreis der eigentlichen Profanotetten gegenüber. Das wohl wichtigste Stück dieser Art ist die Vertonung der Todesklage der Dido aus Vergils *Aeneis*, einer in der Zeit mehrfach vertonten Textstelle. Gallus hat diesen Text als fünfstimmige Motette komponiert mit starker Gliederung, häufigem Wechsel der Satzart und einer reichen Wortausdeutung. Dieses Werk steht mit einer Gruppe weiterer Beispiele in der Nähe der expressiven geistlichen Motette, wie sie sich auch in Gallus' *Opus musicum* findet.

Somit wird die Beziehung der *Moralia* zur zeitgenössischen weltlichen und geistlichen Vokalkunst deutlich. Dennoch sind die beiden Sammlungen der *Moralia* als geschlossene Zyklen von Vertonungen lateinischer weltlicher Sprüche und Gedichte in der Musik der Zeit wohl einzigartig. Gallus zeigt mit diesem Werk, daß er nicht nur ein bedeutsamer Kirchenkomponist ist; er hat mit seinen *Moralia* auch einen interessanten und gehaltvollen Beitrag zur Humanistenmusik und zur weltlichen Chormusik seiner Zeit überhaupt geleistet.

Placidus Mittler, OSB: *Melodieuntersuchung zu den dorischen Hymnen der lateinischen Liturgie im Mittelalter*, Diss. phil. Bonn 1964.

Auf der Grundlage der Monumenta *Monodica Medii Aevi I* werden die Hymnen des D-Modus untersucht. Die dort mitgeteilten Quellen werden durch eine große Anzahl früher Handschriften ergänzt. Die Arbeit gliedert sich in einen systematischen und einen speziellen Teil. Im ersteren wird zunächst der methodische Weg dargelegt, auf dem man zur Frühform der Hymnen vorstoßen kann. Für die wenigen Fälle, wo man auf eine nichtdiastematische Quelle zurückgreifen kann, wird der Weg der melodischen Rekonstruktion gewählt, indem man durch den Vergleich linearer Handschriften mit nichtlinierten die entsprechenden Intervallverhältnisse zu klären sucht. Für die übrigen Quellen, deren Melodien nur in diastematischen Neumen überliefert sind, führt der Weg zur möglichen Frühform über eine Kernmelodie, die nicht im Sinne einer kritischen Textausgabe zu verstehen ist, sondern das darstellen soll, was „notwendig“ zu einer bestimmten Melodie gehört. Die so gewonnenen Melodien werden einer genauen Analyse unterzogen. Nach diesen Voraussetzungen können die Hymnen untereinander verglichen werden. Durch Analyse und Vergleich konnten 10 Formeln herauskristallisiert werden, die weitgehend das Material für die dorischen Hymnen stellen. Daran schließen sich längere Untersuchungen über die Wandelbarkeit dieser Formeln, die sowohl innerhalb einer Hymnenmelodie (horizontaler Vergleich) als auch im Untereinander der verschiedenen Varianten (vertikaler Vergleich) deutlich werden kann. Als Möglichkeiten der Formelumwandlung werden herausgestellt: die Phasenverschiebung, die Melodieerweiterung, die Intervallumstellung, der Melodieanschluß und die Transposition. Eine Formentabelle unterrichtet über das Verhältnis der Formeln und Melodien zueinander. In einem letzten Abschnitt wird die Tonalität der dorischen Hymnen untersucht. Dabei werden drei Tonsysteme herausgestellt, von denen wenigstens die beiden ersten in großer Nähe zur Pentatonik stehen.

Im speziellen Teil werden die einzelnen Melodien in Gruppen zusammengestellt und dann nach der im ersten Teil entwickelten Methode untersucht und verglichen. Die Varianten einer Melodie bzw. die verwandten Hymnen einer Melodiegruppe sind auf ganzseitigen Tabellen mitgeteilt. Ein Melodieverzeichnis gibt die Möglichkeit, die einzelnen Hymnen in den Monumenta *Monodica Medii Aevi I*, den zusätzlich herangezogenen Quellen und der Dissertation leicht zu finden.

Die Arbeit ist als Siegburger Studien II, 1965 im Druck erschienen.

Friedemann Mossler: Jakob Regnarts Messen. Diss. phil. Bonn 1964.

Jakob Regnart (1542–1595), kaiserlicher Vizekapellmeister in Wien und Prag und erzhertzoglicher Hofkapellmeister in Innsbruck, war bisher mehr als Komponist weltlicher Vokalmusik bekannt. Die Ermittlung der Messen aus den Stimmbüchern und den Handschriften sowie der gegenseitige Vergleich ergaben einen Bestand von mindestens 34 Messen und zwei Bearbeitungen. Die meisten dürften zwischen 1588 und 1595 entstanden sein. Regnart konnte kurz vor seinem Tode noch die Widmung zu dem ersten der drei Messenbände schreiben, herausgegeben wurden diese aber erst 1602 und 1603. Sie enthalten 27 Messen und die beiden Bearbeitungen. Von den sieben nur handschriftlich überlieferten Messen sind zwei vollständig (in Wien und Bologna) und vier fragmentarisch (in Laibach, Budapest, Prag und München) erhalten; eine während des letzten Krieges in Breslau verschollene Messe konnte als selbständige Komposition identifiziert werden, da der Bohnsche Katalog die Anfänge gewisser Handschriften in Tonbuchstaben angibt. Unter den Vorlagen, die den Messen zugrunde liegen, befinden sich die im Innsbrucker Gesangbuch von 1588 (Regnart war Mitherausgeber) enthaltenen Kirchenlieder „*Freu dich, du werthe Christenheit*“, „*Christ ist erstanden*“ und „*Der Tag, der ist so freudenreich*“, das „*Exsultet*“ und ein lateinisches geistliches Lied aus dem Gesangbuch der Böhmisches Brüder. Außerdem schrieb Regnart vier Messen über eigene Kompositionen, vier über Motetten von Orlando di Lasso, je zwei über Madrigale des kaiserlichen Hofkapellmeisters Philipp de Monte und des Jakob van Wert sowie zwei Messen über die Josquin-Motette „*Benedicta es*“. Zu acht betitelten Messen konnte keine Vorlage ermittelt werden.

Die Messen sind vier- bis zehnstimmig. Verminderte Besetzung haben die Mittelteile des Credo und das Benedictus. Das erste Hosanna fehlt beinahe in allen Messen, von den drei Anrufungen des Agnus Dei ist immer nur eine vertont. Manche Sätze schließen mit ausgeschriebenem Wiederholungen. Die Satzschlüsse sind auch bevorzugte Stellen für ostinate Bässe. Die Messen über Regnarts eigene Motetten „*Fit porta Christi pervia*“ und „*Exultandi tempus est*“ stehen im durchgehenden Dreiertakt, die Messe „*Susanna se videns*“ fällt durch häufigen Taktwechsel auf. Dissonierende Akkorde, besonders in den Cantus-firmus-Messen, und ungewöhnliche Fortschreitungen werden von Regnart durch die thematische und imitatorische Konsequenz legitimiert. Zwischen Messen über einstimmige und solchen über mehrstimmige Vorlagen besteht in der Übertragung zwar ein grundsätzlicher Unterschied, den Regnart aber nicht hervorhebt; vielmehr setzt er vor alle Messen über Vorlagen jeglicher Art die einheitliche Bezeichnung „*Missa super*“ und löst aus den mehrstimmigen Vorlagen häufig einzelne Stimmen heraus, die er in den Messen als Cantus firmi auftreten läßt.

Die Messen über einstimmige Vorlagen zeichnen sich dadurch aus, daß sie nur wenige Stellen enthalten, die nicht an die Vorlagen gebunden sind. Diese enge Anlehnung wird dadurch noch verstärkt, daß die Reihenfolge der Vorlagenthemen in den Messen oft beibehalten ist. Der Messe „*Cantabo Domino*“ und der vierstimmigen *Missa sine nomine* liegt wahrscheinlich nur textloses musikalisches Material zugrunde, das in verschiedenen kontrapunktischen Kombinationen auftritt. In der achtstimmigen *Missa sine nomine* erinnern die Satzanfänge und einige andere Stellen an die Alternatim-Praxis, indem kurze Melodien meist vom Tenor vorgetragen und danach sofort vier- oder achtstimmig fortgesetzt oder so beantwortet werden, daß die vorgesungene Melodie nun als Cantus firmus im Sopran oder Tenor liegt. Regnarts bemerkenswerteste Eigentümlichkeit in der Meßkomposition ist seine Art, Altes mit Neuem zu verbinden, indem er in Messen über zeitgenössische Vorlagen archaisierende Cantus-firmus-Arbeit und in Cantus-firmus-Messen über jahrhundertalte Melodien fortschrittliche Harmonik anwendet.

Heinrich Poos: Ernst Peppings Liederkreis für Chor nach Gedichten von Goethe. Studien zum Personalstil des Komponisten. Diss. phil. Freie Universität Berlin 1964.

Die Untersuchung ist in zwei Teile gegliedert. Der allgemeine erste Teil behandelt den Zyklus als Ganzes und beschäftigt sich mit seiner Entstehungsgeschichte, seiner textlichen Gestalt und seinem musikalischen Aufbau. Danach werden die 25 Einzelkompositionen des Liederkreises, der in 5 Unterzyklen gegliedert ist, analysiert, um eine allgemeine formale Orientierung zu geben und vornehmlich das Verhältnis Textvorlage — musikalische Form deutlich zu machen.

Der spezielle zweite Teil bildet den Schwerpunkt der Arbeit. Darin wird in Abschnitt A das Chorlied *Gefunden* einer eingehenden Formanalyse unterzogen. Vier Exkurse über die Satzstruktur, den Vertikalklang, die Melodik und das Wort-Ton-Verhältnis derselben Komposition schließen sich an. Einigen der in diesen Analysen herausgearbeiteten Stilcharakteristika wird in den folgenden Abschnitten genauer nachgegangen.

Abschnitt B und C des speziellen Teils behandeln systematisch den Begriff der „Inneren Modulation“ der sieben heptatonischen Skalenformen. Hier konnte auf Grund von zahlreichen Einzelstudien nachgewiesen werden, daß diese Verfahrensweise für eine Reihe von stilistischen Eigenheiten der Tonsprache Peppings in melodischer und besonders in harmonischer Hinsicht von grundlegender Wichtigkeit ist. Das Verfahren der „Inneren Modulation“ stellt für Pepping (neben anderen in seinen vielschichtigen Personalstil eingeschmolzenen Stilmitteln) die Lösung des Problems dar: Wie ist innerhalb einer diatonischen Grundordnung das Tonmaterial der chromatischen Skala realisierbar? Es sind z. B. vom Zentralton *D* aus die Töne: *as, es, b, f, c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis* innermodulatorisch erreichbar. Anhand einer Analyse des Peppingschen Liedsatzes „*Ich schell mein Horn im Jammerton*“, bei dessen Behandlung im *Polyphonen Satz I* der Komponist selber auf den Begriff der „Inneren Modulation“ eingegangen ist, wird schließlich eine Unterscheidung von „*Haupttonchromatik*“ (von der Nüll) bzw. „*Immanenzchromatik*“ (Jakobik), d. i. innermodulatorische Erweiterung des Tonmaterials bei beibehaltener diatonischer Grundordnung, und akzidenteller Chromatik vorgenommen.

Ein weiteres wichtiges Resultat, das sich auf Grund der Analysen der Stücke: *Gefunden*, „*Kaum an dem blaueren Himmel*“ und *Anklang* ergab, ist der Nachweis von „modellhaften“ Akkordfolgen. Sie beherrschen die Akkordsukzession auf weite Strecken und finden sich an formal wichtigen Stellen innerhalb einer Komposition. Ihr Modellcharakter, der den jeweiligen kompositorischen Erfordernissen entsprechend innerhalb gewisser Grenzen variiert werden kann, prägt sich in bestimmten invarianten Eigenschaften der Akkordfolge aus. So ist z. B. der harmonische Ablauf der Komposition *Anklang* weitgehend von einer Akkordfolge beherrscht, deren Grundtöne das Motiv *es—des—g* (inklusive Transpositionen) bilden.

Schließlich sei noch auf den Exkurs V hingewiesen, der die Rolle des Tritonus innerhalb der Harmoniestruktur untersucht. Die einseitige Auflösung der verminderten Quint bzw. übermäßigen Quart (z. B. *h—f* → *c—f*), die innerhalb der Musik der Klassik und Romantik nur gelegentlich auftrat, wird als Indiz einer antidominantischen Tonsprache interpretiert. Das Vorkommen der beiderseitigen (dominantischen) Auflösung bei Pepping ist charakteristisch für seinen Stil, dessen Material Elemente der sogenannten Kadenzharmonik und vom Komponisten als „atonal“ bezeichnete Akkordfolgen (vgl. *Stilwende der Musik*, S. 83 ff.) einbegreift.

Die Arbeit wird innerhalb der Berliner Studien zur Musikwissenschaft erscheinen.

Karl-Heinz Schlager: Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische Repertoire. Diss. phil. Erlangen 1964.

Bekanntlich sind Melodien zum Alleluia aus dem Proprium der Messe das ganze Mittel-

alter hindurch neu komponiert und neu textiert worden. Die Aufgabe der Diss. bestand darin, als Voraussetzung für eine zeitliche und regionale Ordnung dieses umfangreichen Repertoires die ältesten überlieferten Melodien festzustellen, alle zu einer Melodie überlieferten Texte zu sammeln und nach Möglichkeit den Stammtext jeder mehrfach textierten Melodie zu ermitteln. Aus dem Mikrofilm-Archiv des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen-Nürnberg standen dazu rund 120 Handschriften mit musikalischer Notation aus dem 10., 11. und beginnenden 12. Jahrhundert zur Verfügung, die etwa zu gleichen Teilen dem ost- und westfränkischen, dem aquitanischen und italienischen Überlieferungsbereich angehörten. Es waren vorwiegend Gradualien, Missalien und Kantatorien sowie aus Südfrankreich Tropare mit umfangreicheren Alleluia-Listen.

Die Auswertung dieser Handschriften ergab einen Bestand von rund 400 Melodien zu etwa 650 verschiedenen Verstexten. Die meisten Texte sind zu den Melodien mit den Stammtexten „*Dies sanctificatus*“ und „*Dominus dixit*“ überliefert; für etwa ein Drittel der Texte konnten zwei bis zehn verschiedene Melodien ermittelt werden. Die Fülle des Stoffes ließ es ratsam erscheinen, die Melodien zunächst in einem thematischen Katalog vorzulegen, in dem neben dem Initium die nach Überlieferungsgebieten geordneten Quellen und die Textanfänge der Verse zu dieser Melodie stehen. Dieser Hauptteil der Arbeit wird von einem Versregister ergänzt, in dem in alphabetischer Reihenfolge alle Textanfänge mit Angaben über die zugehörige Melodie und den liturgischen Ort verzeichnet sind.

Wichtigstes Ergebnis der Arbeit ist neben der Erfassung der Melodien ihre durch die Quellenlage weitgehend zu sichernde regionale Einordnung. Neben einem Standard-Repertoire von rund 80 Melodien, die in der Regel im gesamten Überlieferungsraum mit einem konstanten liturgischen Ort verbunden sind, zum Teil mehrfach textiert wurden und mit wenigen Ausnahmen in die Editio Vaticana eingegangen sind, steht eine Fülle ausschließlich regional überlieferter Melodien, die vor allem in südfranzösischen und italienischen Handschriften zu finden sind. In den aquitanischen Melodien dominiert der *D*-Modus, die italienischen Melodien stehen überwiegend im *G*-Modus. Die adistematische Gruppen-Notation in nordfranzösisch-deutschen Handschriften erschwert zwar die Erschließung dieses Regional-Repertoires — für etwa 60 Melodien müssen noch übertragbare Fassungen in Handschriften des 12. bis 15. Jahrhunderts aufgespürt werden —, dennoch wird erkennbar, daß die Zentren der Alleluia-Überlieferung in der Frühzeit in Südfrankreich und Italien liegen.

Der Ende 1965 als Band 2 der Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft erscheinende thematische Katalog bildet Grundlage und Ergänzung einer Ausgabe aller erreichbaren mittelalterlichen Alleluia-Melodien als Band 7 und 8 der *Monumenta Monodica Medii Aevi*. Diese Veröffentlichungen werden als notwendige Vorarbeit für die Erforschung der Textierung und Tropierung von Alleluia-Melodien, für die Prüfung des Zusammenhangs zwischen Sequenzen und nachweisbar liturgischen Alleluia-Melodien und für die Bestimmung von *Cantus firmi* in früher Mehrstimmigkeit von Bedeutung sein.

Johann Schubert: Die Trouvèrehandschrift R — Die Handschrift Paris, Bibl. nat. fr. 1591. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1964.

Das Manuskript 1591 des fonds français der Nationalbibliothek in Paris ist eine reine Musikhandschrift, die in der Forschung allgemein mit dem Handschriftensigel R belegt wird. Sie enthält auf 183 Folioseiten 236 altfranzösische Lieder und 17 *Jeux partis* verschiedener Autoren und repräsentiert ein stattliches Musikdenkmal der Trouvèrekunst.

Die Hs. R unterscheidet sich in vielem wesentlich von anderen Trouvèrehandschriften. Sie ist mit vielen Mängeln behaftet und wurde darum von der Forschung meist wenig beachtet. Da aber oft Abweichungen und Fehler in der Überlieferung aufschlußreiche Tatsachen zutage fördern, erschien die Untersuchung der Hs. R dazu angetan, wichtige Hinweise für die mittelalterliche Überlieferungspraxis geben zu können.

Voraussetzung für eine solche Arbeit ist eine brauchbare Handschriftenbeschreibung. Darum ist der Untersuchung der Melodien eine ausführliche Beschreibung der Handschrift (14 Seiten) vorangestellt. Sie berücksichtigt auch zunächst unwesentlich erscheinende Einzelheiten, die sich später aber als unumgängliche Voraussetzung für das Gelingen der Arbeit erweisen.

Um eine Grundlage für die Untersuchung der Lieder im einzelnen zu gewinnen, wurde der Bestand der Handschrift und die Anordnung der Lieder mit den Parallelüberlieferungen verglichen. Durch dieses Verfahren wurden in den einzelnen Faszikeln die Repertoire, die die Grundlage des Bestandes der Handschrift ausmachen, schon in groben Umrissen erkennbar. Mit Hilfe der musikalischen Textkritik konnten dann in den Einzeluntersuchungen die Repertoire klar abgegrenzt werden. Dabei zeigte sich, daß die Repertoire der Hs. R in der Qualität sehr unterschiedlich und verschiedenen Handschriften verwandt sind.

Diese Untersuchungsmethode fußt auf der Repertoiretheorie F. Gennrichs. Die Filiationsverhältnisse, zu denen Ed. Schwan in seiner Untersuchung der altfranzösischen Liederhandschriften gelangte, lassen sich zumindest für die Hs. R nicht aufrecht erhalten. Wahrscheinlich aber auch nicht für die anderen Trouvèrehandschriften; denn das Ergebnis der vorliegenden Arbeit bestätigt, daß die Voraussetzungen, von denen Ed. Schwan unter dem Einfluß der Liederblättertheorie G. Gröbers ausging, falsch sind. Eines der wichtigsten Ergebnisse dieser kritischen Untersuchung der Hs. R ist, daß die Repertoiretheorie zu Recht an die Stelle der Liederblättertheorie getreten ist. Erstmals wurden Repertoire in Sammelhandschriften nachgewiesen, wo sie als solche nicht ohne weiteres erkenntlich waren. An die Repertoiretheorie wird sich jetzt die Repertoireforschung anschließen müssen.

Die Hs. R, die bisher im Ruf stand, nur schlechte Überlieferungen zu bieten, enthält teilweise recht gute Fassungen, die denen anderer Liederhandschriften durchaus ebenbürtig sind. An mehreren Stellen zeigt sich die Hs. R der Hs. V verwandt, die, was die Qualität der überlieferten Melodien betrifft, wahrscheinlich auch zu Unrecht unterbewertet wird. Durch die Berücksichtigung der Fassungen, die einem diesen beiden Handschriften gemeinsamen Repertoire entstammen, werden Quellen erschlossen, die sich aus den Parallelüberlieferungen nicht gewinnen lassen.

Der größte Makel der Hs. R sind die fingierten Melodien. Nach eingehender Untersuchung des ersten und der betroffenen Stellen des zweiten Faszikels besteht kein Zweifel mehr an der Fälschung der dort enthaltenen Notationen.

Die Untersuchung der Melodien der Hs. R lieferte, da sie sich nicht nur auf die bloße Feststellung der guten und der schlechten Lesarten beschränkte, interessante Aufschlüsse über die mittelalterliche Überlieferungspraxis, die der musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung von Nutzen sein können.

Den Vertrieb der Dissertation besorgt das Bärenreiter-Antiquariat in Kassel unter dem Titel: *Die Handschrift Paris, Bibl. nat. fr. 1591 — Eine kritische Untersuchung der Trouvèrehandschrift R.*

Heinrich W. Schwab: *Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770—1814). Studien zu einer Monographie des vorschubertschen Sololiedes.* Diss. phil. Saarbrücken 1964.

Die mittlere Goethezeit, die sich als Liedepoche erweisende Zeitspanne von Goethes ersten im Druck erschienenen Vertonungen bis zur ersten Vertonung durch Franz Schubert, hat keine geschlossene Liedästhetik hinterlassen. Die Diss. machte es sich zur Aufgabe, die Vielfalt der poetologischen Äußerungen aus Briefen der Komponisten und Dichter, Voreden der Liedsammlungen, deren Rezensionen, aus Artikeln der Enzyklopädien und Lexika, programmatischen Abhandlungen u. a. zusammenzutragen und an den beiden Kernproblemen von „Sangbarkeit“ und „Popularität“ systematisch darzustellen. Das erste betreffend, wurde die theoretische Forderung nach „sängbaren Liedern“ aufgezeigt und die sich

daraus ergebenden praktischen Folgerungen dokumentiert. Eine Hauptaufgabe lag darin, die Gattung Lied nicht allein aus literar- oder musikhistorischer Perspektive zu sehen, sondern ihrer musikalisch-poetischen Einheit gerecht zu werden, die nicht nur praktisch geleistet, sondern ästhetisch gewollt war. Die Theorie der Sangbarkeit führt zur Diskussion um das „Strophenlied“ und das Prinzip des „Durchkomponierens“ und bedingte die Ausprägung des romantischen musikalischen Gedichts einerseits und des Liedes ohne Worte andererseits.

Dem Wechselwirken von Theorie und Praxis galt es ebenso bei dem zweiten Problemkreis nachzugehen. Das vom Volkslied ausgehende Streben nach „Popularität“ als einer allgemeingültigen ästhetischen Wertnorm wurde in seiner historischen Entfaltung nachgezeichnet, die Bedeutsamkeit auch für andere Gattungsbereiche belegt und die daraus resultierenden Kompositionsverfahren an dem Typus des „Liedes im Volkston“ deutlich gemacht. Die „Kritik des Popularen“ hält die zeitgenössischen Gegenstimmen fest und die Neuformulierung jener für die „Klassik“ bedeutungsvollen Norm durch Schiller.

Die Postulate von „Sangbarkeit“ und „Popularität“ mit ihrem Streben nach sachlicher und ideeller Beschränkung bestimmen den vorschubertschen Liedtyp. Erst seit Schuberts Goethevertonungen op. 1 und op. 2 ist man berechtigt von „Kunstlied“ zu sprechen. Was das Kunstlied im einzelnen von dem Lied der mittleren Goethezeit unterscheidet, wird vergleichsweise an Gedichtwahl, Liedmelodik, Accompagnement und der unterschiedlichen Art des Liedvortrags dargestellt.

Die Arbeit enthält 6 Bildbeigaben, 36 Notenbeispiele, 20 Faksimiles, 4 Melodietafeln und eine Bibliographie und Zeittafel der wichtigsten liedästhetischen Schriften; sie erscheint 1965 in erweiterter Fassung unter dem Titel „Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770–1814)“ (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 3) im Druck.

Dimitris Themelis: Entstehung der Violinetüde. Allgemeine, spieltechnische und musikalische Voraussetzungen bis zur Gründung des Pariser Conservatoire. Diss. phil. München 1964.

Die Arbeit befaßt sich mit der Entstehung der Violinetüde. Es wird festgestellt, daß zugleich mit dem Erscheinen der Gattung auch der Terminus Etüde in seiner prägnanten Bedeutung auftritt: gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Es wird versucht, die spezifischen Merkmale der Etüde zu erfassen und diese als eigene Gattung zu charakterisieren. Durch die zeitliche Fixierung der Entstehung der Gattung Etüde ergibt sich die Möglichkeit, eine Grenze zu ziehen und alles Vorherige als Vorgeschichte zu betrachten.

Im Kapitel I (Allgemeine Vorbemerkungen) werden die Begriffe Spielfiguren, Spielkomposition und Spieltechnik erläutert und in diesem Zusammenhang bestimmte Violinstücke untersucht, die vor der Entstehung der Violinetüde zu Übungszwecken herangezogen wurden und an die die Etüden anknüpfen. Ausgehend von drei Sonatensätzen in durchlaufenden Sechzehnteln von Corelli (op. 5), die Tartini in einem Brief über das Violinspiel an seine Schülerin Magdalena Lombardini Sirmen als Übung für die Bogenführung empfiehlt, werden im Kapitel II Violinwerke der Generalbaßzeit untersucht. Zuerst werden Variationswerke und zwar Violinwerke über ostinaten Bässen herangezogen, da vor allem die Ostinato-Variation dem Violinspiel reiche Entfaltungsmöglichkeiten bot. Der Ostinatobaß schafft die Voraussetzung dafür, daß die Violine z. B. bestimmte Formen von Spielfiguren sequenzartig durchführt. Außer Variationswerken werden andere Violinkompositionen der Generalbaßzeit — Sonaten, Suiten, Konzerte — im Hinblick auf ihren lehrhaften Wert betrachtet und spezifische Merkmale herausgegriffen, die ihnen oft den Charakter des „Etüdenhaften“ verleihen. Denn es ist bekannt, daß das Üben gerade solcher Violinwerke der Generalbaßzeit den Spieler auch in technischer Hinsicht fördert.

Das III. Kapitel der Arbeit — *Vorstufen der Violinetüde* — befaßt sich mit Violinschulen bis zur Zeit der Entstehung der Violinetüde und speziell mit den in diesen Schulen enthaltenen praktischen Beispielen. Diese praktischen Beispiele, die entweder Übungsstücke in der Art einer Komposition, oft mit einem Titel versehen (wie Fantasia usw.), oder oft nur kurze Notenbeispiele sind (meist Exempla genannt), gehören auch zu den Vorläufern der Gattung Etüde. Denn vor allem in diesen Musikbeispielen bahnt sich die Abspaltung einer sich verselbständigenden „pädagogischen Musik“, nämlich der Etüde, von der vollgültigen, als Komposition gefaßten Musik an. Besonders einleuchtend ist in diesem Zusammenhang folgender Ausspruch L. Mozarts über seine Beispiele: „*Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigst zu machen.*“

Die Violinetüde hat also zwei Wurzeln: die gesamte Violinmusik und die didaktische Bemühung um das Violinspiel. Aus der Violinmusik wird in der Untersuchung besonders berücksichtigt die Variation, allgemein die Violinmusik der Generalbaßzeit (seit dem 17. Jahrhundert), Konzert-Kadenz und Caprice (seit Anfang des 18. Jahrhunderts). Die didaktische Bemühung um das Violinspiel wird anhand der Anweisungen G. Muffats, Geminianis, L. Mozarts, L'Abbé le Fils' und Tartinis untersucht. Aus dieser Herkunft erklärt sich der sehr eigenartige Charakter der Violinetüde, die im Grunde keine selbständige musikalische Gattung ist, die aber doch — wenn man sie der gesamten Violinmusik gegenüberstellt — wie eine eigene Gattung wirkt.

In dieser Weise wird gezeigt, daß die Violinetüde als didaktische Gattung von Rudolph Kreutzer (1766—1831) zum ersten Male verwirklicht wird. Die Tat Kreutzers bestand darin, daß er die Etüde von der vollgültigen Musik, speziell von der Caprice, loslöste und damit die Voraussetzung dafür schuf, daß die Violinetüde eine selbständige Gattung wurde. Mit der Loslösung trat die Frage einer neuen Bezeichnung auf. Daß Kreutzer sein erstes Etüdenwerk *Etude ou Caprice* betitelte, sollte man nicht dahin mißverstehen, daß Etüde eine synonyme Bezeichnung für Caprice ist, sondern man sollte vielmehr „Caprice“ als Herkunftsbezeichnung auffassen und „Etüde“ als Hinweis auf das Neuartige. Der Titel *Etude* in späteren Ausgaben älterer didaktischer Musik, die ursprünglich nicht als Etüde bezeichnet wurde, ist daher als Rückübertragung zu verstehen. Dies wird im Kapitel *Terminologische Fragen* sowie *Caprice und Etüde* erörtert.

Bei genauerem Zusehen zeigt sich, daß bei der Entstehung der Violinetüde weit mehr Faktoren zusammengewirkt haben, als man zunächst annehmen möchte. Denn die Entstehung der Violinetüde kann letztlich nur im Zusammenhang mit dem musikalischen und darüber hinaus mit dem allgemeinen geschichtlichen Wandel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begriffen werden. In dieser Zeit vollzog sich der Wandel von der Generalbaß-Musik zur sogenannten Vorklassik und dann zur Wiener Klassik. In diesem Wandel liegt das Zurücktreten des in der älteren Musik stets mitenthaltene didaktischen Moments beschlossen. Darüber hinaus muß aber auch der gegen Ende des 18. Jahrhunderts (Französische Revolution) einsetzenden soziologischen Umschichtung des Musikerstandes ein bedeutender Anteil zugeschrieben werden. Als erste Kristallisation aller dieser Faktoren ist die Gründung des Pariser Conservatoire (1793) zu betrachten — der Geburtsstätte der Violinetüde.

Die Arbeit wird in Kürze gedruckt vorliegen.

Johannes M. Zosel: Die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen (Frequenzen) als entwicklungspsychologisches Kriterium. Diss. phil. Mainz 1964.

Die Unterschiedsschwelle für Tonhöhen (Frequenzen) erweist sich als praktisch brauchbares entwicklungspsychologisches Kriterium.

Ihre Ermittlung ist mit Hilfe eines entsprechend vorbereiteten Tonbandes im Gruppenversuch einfach und schnell durchführbar. Die Berechnung der Schwellenwerte aus den Roh-

daten erfolgt nach der Methode der Kleinstquadrate und liefert Tonhöhenunterschiedsschwellen (DL) (in Prozent des Standardtones ausgedrückt) über dem Lebensalter, die (im Bereich 400 Hz gemessen) einen entwicklungsabhängigen Verlauf haben.

Danach gibt es zwei markante Entwicklungsbereiche.

Der eine ist repräsentiert durch einen DL-Verlauf, der sich mehr und mehr verkleinernd asymptotisch einem Endwert bei 23 Jahren nähert. Er überstreicht das Kindes- und Jugendalter bis 23 Jahre.

Der andere Bereich oberhalb 23 Jahre zeigt keine DL-Änderung mehr bis ins hohe Alter (ca. 0,7% für 400 Hz).

Der DL-Verlauf im Kindes- und Jugendalter ist in einer einfachen Potenzgleichung angebar, wenn man nur die allgemeine Änderungstendenz berücksichtigt.

Das Meßverfahren ist so empfindlich, daß die Pubertät sehr deutlich als Spitze (Pubertätsspitze) zum Vorschein kommt. Die Spitzen für Knaben und Mädchen treten bei getrennter Messung und Wahl von mindestens Halbjahresintervallen sehr scharf heraus.

Da man kein auffälliges äußeres Merkmal (besonders bei Mädchen im gemessenen Alter) für den Eintritt der Pubertätsspitze angeben kann, wird vorgeschlagen, aus Gründen der einfacheren Definition den „Eintritt der Pubertät für Knaben und Mädchen“ auf diese Spitze der DLs definitorisch festzulegen.

Eine methodenkritische Betrachtung jedoch zeigt, daß der Verlauf der Tonhöhenunterschiedsschwelle DL nicht wie eine einfache funktionale Abhängigkeit (im physikalischen Sinne) vom Lebensalter zu interpretieren ist. Einmal kann man den Verlauf als Resultierende von mindestens 2 Abhängigen ansehen. Eine davon repräsentiert die DL in reiner Form — das ist das kontinuierlich sich verändernde Stück bis 23 Jahre. Die andere ist als zeitweilig auftretende Störkomponente bei der Urteilsabgabe der Versuchsperson anzusehen und nicht näher definierbar, da der eine Freiheitsgrad der beiden Urteilkategorien keine feinere Differenzierung zuläßt (was im vorliegenden Falle auch nicht beabsichtigt war). Die Störkomponente besteht also aus einem Störkomplex.

Eine andere Auslegung setzt schon früher an und sieht im ganzen sich verändernden Teil des DL-Verlaufs bis 23 Jahre die Auswirkung eines Störkomplexes unterschiedlicher Intensität auf die als Konstante angenommene DL. Die Störung ist eine Überlagerung eines langfristigen Anteils (normale Entwicklung) und eines oder mehrerer kurzfristiger Anteile intensiver Natur (Pubertät u. a.). Kommunikationstheoretisch ist diese Erklärung einleuchtender.

Die Arbeit ist in durch Photodruck vervielfältigten Exemplaren der Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität Mainz eingereicht worden.

Redaktionelle Nachbemerkung

Nachdem der durch Beirat und Publikations-Ausschuß der Gesellschaft für Musikforschung angeregte Plan einer laufenden Veröffentlichung von Dissertations-Zusammenfassungen in der letzten Mitgliederversammlung und darüber hinaus Beifall gefunden hat, beginnt die „Musikforschung“ mit diesem Heft, den Plan zu verwirklichen. Die Veröffentlichung erfolgt ohne thematische Ordnung nach dem Eingang der Manuskripte, um die Ergebnisse der Arbeiten möglichst schnell bekannt werden zu lassen. Die Musikwissenschaftlichen Institute aller deutschsprachigen Universitäten, die ein Merkblatt über die gewünschte Anlage und den notwendigen begrenzten Umfang der Zusammenfassung erhalten haben, werden gebeten, ihr Augenmerk auch weiterhin auf eine möglichst schnelle Lieferung der Manuskripte an die Schriftleitung zu richten.

Die Schriftleitung

BESPRECHUNGEN

Reinhold Hammerstein: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Bern und München: Francke Verlag 1962. 303 S. und 144 Abb.

Die Musikspekulation des Mittelalters kreist um den Begriff des *numerus sonorus*, der klingenden Zahl. Der antik-quadriviale Musikauffassung aber steht, in ergänzendem oder ausschließendem Kontrast, eine christlich-liturgische gegenüber; und das Urbild der irdischen Liturgie ist die himmlische, die Musik der Engel.

Der Reichtum an Quellen über die *musica coelestis* ist unabsehbar. Der Engelsgesang ist ein Topos, der in den Schriften der Kirchenväter, der Legendenliteratur und den Hymnentexten des Mittelalters unablässig wiederholt, variiert und paraphrasiert wird. Dennoch ist es Reinhold Hammerstein geglückt, Stereotypie zu vermeiden und dem Stoff eine fest umrissene Gestalt zu geben; wären nicht literarische Kategorien in der Wissenschaft verdächtig, so müßte man von einem gut geschriebenen Buch sprechen.

Daß Hammerstein die Visionen des Isaias und des Ezechiel, das Gloria der Engel und die Jenseitsbilder der Johannesapokalypse unter dem Begriff der „himmlischen Liturgie“ zusammenfaßt (17 ff.), mag eine Vereinfachung sein, ist aber im Hinblick auf das Thema der Untersuchung gerechtfertigt. Der Zusammenhang der irdischen Liturgie mit der himmlischen (30 ff.) zeigt sich unmittelbar am Sanctus, Gloria und Amen, indirekt an der Glossolie und am Jubilus: Das „Zungenreden“ und das „Jubilare sine verbis“ erinnern an die „Sprache“ der Engel.

In der Darstellung der literarischen Traditionen betont Hammerstein die Bedeutung der Topoi „alter ad alterum“, „una voce“ und „sine fine“. Unter dem Titel *Kontinuität und Wandlung* (53 ff.) werden Visionen der Engelsmusik in mystischen Texten und der Engelsgesang in den geistlichen Spielen des Mittelalters untersucht. Der Kontrast zwischen der *musica coelestis* und dem Getöse der Hölle (100 ff.) wurde im Mittelalter verschieden gedeutet: als abschließender Widerspruch (Rupert von Deutz) oder als „Harmonie“ des Entgegengesetzten (Johannes Scotus; der Name „Scotus Eriugena“ ist tautologisch).

Ein verwirrendes Problem ist das Verhältnis zwischen *Sphärenharmonie* und *Engelsgesang* (116 ff.). Hammerstein legt seiner Untersuchung der *Doppelthematik mittelalterlicher Musikanschauung* (122) den Gegensatz zwischen heidnisch-antiker und christlicher Tradition zugrunde, der bei Augustin hervortritt. Er erwähnt zwar das Nebeneinander von Sphären- und Engelsmusik bei einigen Kirchenvätern, meidet aber die synkretistische Literatur der ersten nachchristlichen Jahrhunderte.

Der erste, der literarischen Überlieferung gewidmete Teil des Buches schließt mit einem Kapitel über *Klang und Musik in Dantes Jenseits* (145 ff.). Hammerstein zitiert nach Gmelins Übersetzung, die in der Wiedergabe von Musikwörtern sehr frei verfährt. Gmelins Methode ist allerdings insofern nicht ungerechtfertigt, als in Dantes Text die Bedeutung von Wörtern wie *voce, suono, tuono, nota, canto, inno* usw. nicht fest umrissen ist.

Im zweiten Teil untersucht Hammerstein die *Musik der Engel in der Kunst* (193 ff.): bildliche Darstellungen der 24 Alten (seit wann symbolisieren sie die Bücher des Alten Testaments?), der vier Tiere, der Seraphim und Cherubim, der Tuba- und Instrumentenengel. Instrumentenengel in Menschengestalt begegnen in der englischen Malerei seit 1100 (219), in der kontinentalen seit 1300 (222). Hammerstein deutet die Instrumente als Sinnbilder, als „anschaulich sichtbar gemachten Gesang“ (220). Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts ersetzt die additive Reihung musizierender Engel durch „Gruppierungen im Sinne irdischer Praxis“ (239). Dennoch bleibt nach Hammerstein die Symbolfunktion primär. Übersinnliche Bedeutung und realistische Darstellung schließen sich zwar nicht aus; das Maß aber, in dem ein Sinnbild zugleich Abbild irdischer Praxis ist, läßt sich schwer bestimmen.

Hammerstein schließt mit einer einleuchtenden, über die bisherigen Auslegungen hinausreichenden Interpretation von Raffaels Heiliger Caecilia. Carl Dahlhaus, Kiel

John H. Long: Shakespeare's Use of Music II. The Final Comedies. Gainesville: University of Florida Press 1961. XIII, 159 S.

Das vorliegende Buch ist der zweite Band von Longs Trilogie (der erste Band behandelt sieben frühe Komödien, der dritte Band die Tragödien Shakespeares). Den Zweck des Buches hat der Autor in einem Satz umrissen: „I attempt to determine the functions of the performed music in the comedies, the manner of performance, the original musical scores used (when possible), and the significance of these data to peripheral problems of interpretation, text, staging, stage history—in sum, Shakespeare's development as an artist“ (Introduction, xi).

Long macht den Versuch, Shakespeares Verhältnis zur Musik sowie die wechselseitigen Beziehungen zwischen gesprochenem Wort und dargebotener Musik im Werk des Dichters zu erhellen. Versuche dieser Art sind in der Vergangenheit von bedeutenden Forschern angestellt worden, wie P. A. Scholles (1917), R. Noble (1923), P. Warlock (1926), E. W. Naylor (²/1931) und E. J. Dent (1934). Alle Autoren haben sich mit der Tatsache abfinden müssen, daß von der Musik, die Shakespeare bei seinen Aufführungen verwendete, keine authentischen Manuskripte aufzufinden sind. Hinsichtlich der Aufführungspraxis dürften wesentliche neue Erkenntnisse aber nur durch sie zu erwarten sein.

Den Untersuchungen von Long liegen keine solchen Funde zugrunde. Ihm geht es darum, in allgemeinverständlicher Darstellung demjenigen Leser einen Überblick über Shakespeares Verwendung von Musik zu geben, der das ursprüngliche Zusammenwirken von Wort, Tanz, Pantomime, Gesang (mit und ohne Instrumentalbegleitung) mit Hilfe des Textes allein nicht rekonstruieren kann. Zwar finden sich in Shakespeares Werken zahlreiche auf Musik deutende Bühnenanweisungen; die tatsächlich gesungenen oder gespielten Melodien sind jedoch nicht überliefert. So ist auch Long auf Vermutungen angewiesen. Darum greift auch er zu einer ungesicherten Methode, indem er einigen Liedmelodien und Instrumentalsätzen aus dem 16. und 17. Jahrhundert (besonders von Robert Johnson, John Wilson, John Hilton und Robert Jones) apriorisch einen Platz in Shakespeares Werken zuweist.

Diesem Verfahren begegnen wir bereits im 1. Kapitel, das sich mit der Musik in *The Taming of the Shrew* und *The Merry Wives of Windsor* befaßt. Musikwissenschaftler werden bedauern, daß die Notenbeispiele durchgehend transponiert und in

neuen Schlüsseln wiedergegeben sind. Im übrigen bestätigen die Ausführungen Longs nur die bekannte Tatsache, daß Shakespeare Musik mit Vorliebe an dramatischen Höhepunkten einsetzte: „We thus find him following a practice which he had utilized frequently enough to be considered a pattern of dramatic technique“ (9).

Im 2. Kapitel ist die Musik in *All's Well That Ends Well* und *Measure for Measure* besprochen. Während Shakespeare in *All's Well* erstmalig Sänger durch Cornette ersetzt (wie Marston in *The Malcontent*, 1604), kehrt er in *Measure for Measure* zum Gesang zurück. Im Gegensatz zu der Hauptquelle dieses Werkes, George Whetstones *Promos and Cassandra* (1578), die sieben Gesänge enthält, fügt Shakespeare nur einen Gesang ein (IV, 1), der jedoch einen wichtigen dramatischen Zweck zu erfüllen hat (18 f.).

Im 3. Kapitel (*The Cosmic Gamut*) versucht Long, zu erklären, daß und warum Shakespeare in den letzten Komödien der Musik häufig eine „symbolische“ Funktion zuweist. Als theoretische Grundlage dienen ihm jene Erörterungen bei Joseph Barnes (*The Praise of Musick*, 1586), Robert Burton (*The Anatomy of Melancholy*, 1621) und Mersenne (1627), die die *musica mundana* und *musica humana* zum Gegenstand haben.

Nach dieser Vorbereitung widmet Long das 4. Kapitel der Musik in *Pericles*. Für ihn ist *Pericles* ein allegorisches Drama („allegory“). Dementsprechend habe die hier verwendete Musik eine „symbolische“ Funktion. Sie ertönt zum erstenmal, wenn König Antiochus seine Tochter mit *Pericles* bekannt macht: „the music symbolizes not a harmony of human love, but a dissonance resulting from a perversion of human love“ (37). Eine anders geartete Musik erklingt später am Hofe von König Simonides, wo *Pericles* um *Thaisa* wirbt. Hier treten *Pericles* und *Thaisa*, beide Sinnbilder des Guten, folgerichtig nicht in Wettstreit miteinander. Vielmehr findet während des Turniers ein Tanzwettstreit zwischen *Pericles* und den Mitbewerbern statt, den *Thaisa* als einzige Frau beobachtet (den Ritteranzug, *Soldiers daunce*, als Teil des Turniers hatte schon *Twyne*, 1576). Nach dem Tanzturnier führt der König *Pericles* zu *Thaisa*. Der folgende *duet dance* „symbolisiert“ sowohl *Pericles'* Sieg beim Wett-Tanz als auch seine Verbindung mit *Thaisa*. — Der Musik bedient sich Shake-

speare ferner bei der Auffindung Thaisas und ihrer Wiedererweckung zum Leben. Dann singt Marina, um Pericles („*outwardly comatose*“) aus seiner Bewußtlosigkeit („*from a living death*“) aufzuwecken. Der dramatische Höhepunkt jedoch ist erst erreicht, wenn Pericles seine Tochter erkennt und Sphärenmusik wahrnimmt („*The music of the spheres . . . Most heavenly music*“), wenn er das Ziel und Ende seiner Reise erreicht: „*The type of music usually associated with celestial music by the Elizabethans was played by a consort of recorders*“ (47).

In *Cymbeline* (Kapitel 5) kehrt Shakespeare zur musikdramatischen Technik der frühen Komödien zurück: „*The novelty and ingenuity apparent in the use of music in the early comedies are here strengthened by a placid, yet more profound, utilization of the intrinsic and symbolic powers of the music itself*“ (50). Das Morgenlied (II, 3) ist ein treffendes Beispiel dafür, wie ein häßlicher Charakter (Cloten) musikalisch kontrastiert werden kann mit einem vorzüglichen Text („*supreme lyrics*“). Die Musik hat hier die doppelte Funktion der Charakterisierung sowohl der Bösen (Cloten) als auch des Reinen (Imogen). Vor der Lösung des dramatischen Konflikts führt Shakespeare (wie in *A Midsummer Night's Dream*) eine *Masque* und die dazugehörige Musik ein: „*the function of the masque seems purely symbolic of the death, resurrection, reunion, and reconciliation theme*“ (61).

In *The Winter's Tale* (Kapitel 6) ist der Einfluß der *Masque* (Jonson, Daniels, Campion, Marston) besonders deutlich spürbar. Nicht nur das Auftreten eines Bären auf der Bühne (III, 3), sondern auch die Auflösung der Statue in einen lebenden Menschen hat ihren Ursprung in den *Masques*. Bis auf die Wiederbelebungszone der Hermione (V) ist die Musik in zwei Szenen (IV) untergebracht, wo sie wieder mehrere Funktionen gleichzeitig zu erfüllen hat. Leontes Winter ist vorüber. Der Stimmungsumschwung, der sich mit dem beginnenden Frühling vollzieht, wird eingeleitet und angedeutet mit einem Lied des Autolichus: „*The song is a picaresque ballad filled with underworld cant*“ (72). — In der Pastoralzene („*festive scene*“) haben Musik, Tanz und Pantomime funktionale Aufgaben, wie Einführung und Charakterisierung von Personen und Stimmungsumschwüngen. Autolichus hat allein sechs Lieder unterschiedli-

chen Charakters zu singen. Für diese wichtige Rolle hatten die *King's Men* den berühmten Schauspieler und Sänger Robert Armin zur Verfügung, der schon den Part des Feste in *Twelfth Night* und eine Rolle in Jonsons *The Alchemist* (1610) übernommen hatte. — So wie Hermione aus der Statue heraus und ins Leben zurücktritt (V), ist die simultan erklingende Musik Erzeugerin einer übernatürlichen Wirkung. Die Wiederbelebung Hermiones wird durch die Macht der Musik erst motiviert (ähnlich wie bei Thaisa in *Pericles*).

The Tempest nennt Long eine „*beautiful and infinite allegory*“ (92). Auch in dieser letzten großen Komödie erfüllt die Musik mehrere Funktionen. Nur ein Teil der zahlreichen Musiken wird durch äußere Faktoren beeinflusst. Der ungewöhnliche Aufwand an technischen Mitteln, der für die zweite Aufführung des Stückes (1613) belegt ist, läßt erkennen, daß sich Shakespeare anspruchsvoller Bühnentechniken mühelos zu bedienen wußte. Es ist wahrscheinlich, daß er die Musik durch Künstler aufführen lassen konnte, die ein hohes Niveau verbürgten. Diese Musik muß nach Long in der Lage gewesen sein, Shakespeares Ideen von *Love — Harmony — Music — Divinity* klanglich zu konkretisieren: „*Musik is Harmony, which is Love, the perfected relationship between man and himself, man and his fellow men, man and woman, man and his universe, and man and God*“ (96). Übernatürliche Phänomene verlangen die Verwendung von Musik. Ohne sie bliebe der geschriebene oder gesprochene Text oft unverständlich. Übernatürlichkeit und Magie werden durch sie, im Rahmen ihrer Möglichkeiten, erläutert. Beispiele: I, 2 „*Ariel Song*“ (wo die Musik die dramatische Einheit des Stückes erst ermöglicht), II, 1 „*Enter Ariell with Musicke and Song*“ und II, 3 „*Solemne and strange Musicke*“. Im Gegensatz dazu müssen die Gesänge in II, 1 („*Enter Stephano singing*“), II, 2 („*Caliban Sings drunkenly*“) und III, 2 („*Stephano Sings*“) chaotisch klingen.

Longs Fazit im Schlußkapitel lautet, daß sich Shakespeare in den letzten Komödien der Musik aus drei Gründen bediente: „*to underscore climactic or crucial scenes, to make the supernatural perceptible, and to symbolize abstract or psychological ideas*“ (130). Diese 3 Wirkungen werden in der Mehrzahl gleichzeitig, durch die Art des Vortrags, erzielt. Besonders in den 4 letzten

Komödien erfüllt die Musik wichtige Aufgaben: „*The parallel increase in the quantity and quality of the music used in the later comedies and the increase in the poetic, dramatic, and philosophical power of Shakespeare provide us with a fairly definite statement on the relationship of music and poetry*“ (132).

Der Kritik an dem vorliegenden Band setzt sich Long wegen folgender Hauptschwächen aus: 1. Das Buch übernimmt im wesentlichen die Forschungsergebnisse und Quellenfunde anderer Gelehrter und weist trotzdem zahlreiche Irrtümer und Mängel im Textteil wie in der Bibliographie auf (vgl. auch F. W. Sternfeld, *Music in Shakespearean Tragedy*, London 1963, S. 271). 2. Die Authentizität der abgedruckten Musiken ist — abgesehen davon, daß sie transponiert und in neuen Schlüsseln wiedergegeben sind — hinsichtlich ihrer Verwendung durch Shakespeare ungesichert. 3. Bei einigen dieser Beispiele hat Long einer aus dem 16. oder 17. Jahrhundert überlieferten Melodie einen Shakespeareschen Text unterlegt, dessen Silben mit den Noten nicht übereinstimmen (vgl. besonders die Beispiele 6, 7, 19, 25, 26, 37, 42).

Es bleibt abzuwarten, ob aus dem für 1965 unter der Herausgeberschaft von Phyllis Hartnoll angekündigten Buch *Shakespeare in Music* (das eine Aufstellung von mehr als 3000 Kompositionen verspricht) neue Erkenntnisse hinsichtlich der von Shakespeare verwendeten Musik zu gewinnen sind. Karl H. Darenberg, Marburg

Joseph Kerman: *The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study*. New York: American Musicological Society 1962. XXII, 318 S. (American Musicological Society. Studies and Documents. 4).

Die Kunstgattung des Madrigals beherrschte die englische Musikgeschichte nur wenige Jahrzehnte; sie hatte zur gleichen Zeit auf dem Kontinent ihre Blüte bereits überschritten. Ihrer fulminanten Entfaltung während des letzten Regierungsjahrzehnts der Königin Elisabeth in England gilt die Arbeit Kermans in erster Linie. Sie besticht durch die imponierende Fülle des benutzten Materials ebenso wie durch die großartige Synopsis, mit der die wesentlichen Stilcharakteristika innerhalb der gesamten Epoche beobachtet werden. Ein respektables Fundament der Studien bilden die Publika-

tionen von E. H. Fellowes und A. Einstein; aber auch die neueren Forschungen von E. J. Dent, E. Helm, A. Obertello u. a. werden berücksichtigt.

Ausführlicher, als es in Diskussionen über das englische Madrigal üblich ist, behandelt der Autor zwei Themata: Die italienischen Madrigale des älteren Alfonso Ferrabosco, gegen deren maßlose Überschätzung Kerman energisch zu Felde zieht, und die Verbreitung italienischer Musik im elisabethanischen England. Gleichzeitig sondert er das aus, was er „*the native English secular style*“ (S. XX) nennt, der in den Werken von Byrd, Gibbons und einigen weniger bedeutenden Komponisten vertreten ist. Ihre Gesänge behaupteten sich gegen die fremden Einflüsse, wenn auch gewisse italienische Einwirkungen nicht zu verkennen sind, haben jedoch „*next to nothing to do with the madrigal proper*“ (S. 70).

Die Verbreitung gedruckter italienischer Madrigale setzte in England durch die Sammlungen von Nicholas Yonge (*Musica transalpina* 1588) und Thomas Watson (*Italian Madrigalls Englished* 1590) gleichsam schlagartig ein. Sie erfolgte aber nicht in einem „luftleeren Raum“, wie Kerman immer wieder betont, sondern fand in der schon seit Jahren mit italienischer Kultur vertrauten und diese in Dichtung und Musik nachahmenden elisabethanischen Gesellschaft einen gut vorbereiteten Nährboden. Dem wesentlichen Unterschied zwischen italienischer und englischer Madrigaldichtung widmet Kerman das einleitende Kapitel seines Buches und stellt fest: „*The madrigal was never a literary form in England. It was not developed by poets, like the Italian madrigal*“; es bevorzugte die Dichtung eines leichteren Genres und „*had no real contacts with the serious poetry, which fascinated English literary circles*“ (S. 34). Anders als für das italienische ist für das englische Madrigal das Übergewicht des rein musikalischen charakteristisch (vgl. auch S. 130).

Hatten Alfonso Ferrabosco und Luca Marenzio in den frühen Anthologien das italienische Madrigal am stärksten vertreten, so wurde der Byrd-Schüler Thomas Morley, dem die musikgeschichtliche Mittlerrolle zugefallen war, fremde Tradition zu assimilieren und zu popularisieren, der eigentliche Begründer des englischen Madrigals. Seine Schlüsselstellung für die Dezennien der Hochblüte englischer Madrigalkompositio-

nen wird von Kerman eingehend betrachtet, ebenso seine bedeutende Einflußnahme auf Zeitgenossen und sein Ansehen, das er unter ihnen genoß; ein Ansehen, das sich nicht zuletzt in dem großen Sammelwerk *The Triumphes of Oriana* 1601, einer Imitation der venezianischen Sammlung *Il Trionfo di Dori* 1592, für alle Zukunft dokumentierte. Denn vor der Herausgabe dieser Gesänge zum Preise der englischen Königin wußte Morley 23 Musiker (unterschiedlicher Qualität!) zur Mitarbeit zu bewegen. Auf musikalischem Gebiet wird sein erweitertes und moderneres Tonalitätsgefühl gewürdigt (S. 143 f. und 207). Morleys *ballets*, die zur Kanzone streben, seine *canzonets*, die zum Madrigal tendieren, bieten Kerman einen Ansatzpunkt, von dem aus er durch Analysen und Vergleiche die Grenzen der einzelnen Unterabteilungen der Madrigalkomposition klar fixiert. Dabei fällt auch ein bezeichnendes Licht auf die zeitgenössische Musiktheorie, besonders auf die eindeutigen und kenntnisreichen Formulierungen von Morley selbst (S. 136, 152, 177 ff.). Besondere Erwähnung verdient, daß der Autor, wie auf der einen Seite die antiquierten einheimischen Gesänge der Byrd, Gibbons, Mundy, Alison, Carlton usw., so auf der anderen die *lute-airs* samt ihrer pseudo-madrigalesken „Umschrift“ für mehrere Singstimmen als Werkgattung eigener Art aus dem Bereich des reinen Madrigals ausklammert.

Dem von Morley und seinen Nachahmern mit besonderer Liebe gepflegten und den bedeutenderen Teil ihres Schaffens bestimmenden „*light madrigal*“ stellt Kerman die seriöseren Werke einer anderen Komponistengruppe gegenüber, an deren Spitze Thomas Weelkes und John Wilbye zu finden sind. Er hebt die eminente Begabung Weelkes' im Erzielen kraftvoller harmonischer Wirkungen, seine Experimentierfreude auf den Gebieten der Chromatik und der musikalischen Formstruktur hervor und zollt der speziellen Sequenzierungstechnik, der Wandlungsfähigkeit und Tiefe des Ausdrucks bei Wilbye gebührende Anerkennung. Die nicht ohne Einfluß auf das elisabethanische Madrigal gebliebene eigentümliche Situation der englischen Druckmonopole und des Publikationsgeschäfts erklärt Kerman besonders in einem Anhang (S. 257—267).

Gegen Ende seines Buches schreibt Kerman: „An attempt has been made to

examine the background of the English madrigal, and to judge it in its context, and perhaps to explain in some measure its meteoric rise, its sudden checking, and its fairly long decline at the hands of secondary composers“ (S. 255). Man wird ihm gerne bescheinigen, daß sein „Versuch“ hervorragend geglückt ist; denn seine Arbeit zieht — bei allem Respekt vor den (weitgehend erschöpften!) Möglichkeiten etwa noch erfolgreicher neuer Quellenfunde — ein wertvolles und gültiges Fazit der Forschungen, die sich mit dieser Epoche befaßt haben. Sie bestätigt ihren hohen wissenschaftlichen Rang durch eine umfassende Bibliographie, in der dankenswerterweise auch der Umfang der einzelnen wissenschaftlichen Veröffentlichungen angegeben wird, ferner durch 15 übersichtliche Tabellen, einen Anhang mit Musikbeispielen (S. 281—312) und ein Register, das den empfehlenswerten Vorzug besitzt, Zitatstellen eigens zu vermerken. Kerman selbst liefert übrigens eine gute Zusammenfassung seiner Untersuchungsergebnisse in dem MGG-Artikel *Das englische Madrigal* (MGG VIII, Sp. 1438 bis 1445).

Das billige Herstellungsverfahren des Buches rechtfertigt dessen günstigen Verkaufspreis, läßt hinsichtlich der Qualität des Schriftbildes, das zuweilen — vor allem im Kursiv- und „Petit“-Druck — wenig ausgewogen und ausgesprochen unruhig wirkt, jedoch einige Wünsche offen. Die sich glänzend bewährende Methode des Vergleichens könnte dem Leser ihre Ergebnisse noch augenfälliger demonstrieren, wenn die Notenbeispiele (wenigstens die kürzeren) in die entsprechenden Textabschnitte eingeschoben und Parallelstellen zweier oder gar mehrerer Beispiele in vertikaler Justierung aufgezeichnet würden, eine Praxis, die die Musikethnologie seit langem vorbildlich anwendet. Diese Bemerkungen können die bewundernswerte Leistung Kermans natürlich nicht schmälern, zumal es sich bei seiner Untersuchung um eine in den Jahren 1948/49 entstandene Dissertation handelt, die er in der jetzt vorliegenden Ausgabe „*more or less in its original state*“ belassen hat. Aus der Sicht deutscher Promotionsanforderungen handelt es sich allerdings um weit mehr als eine Dissertation. Daher dem Autor für seine Arbeit — um ihn abschließend noch einmal zu zitieren — „*a continuing madrigal of praise!*“

Herbert Druх, Köln

R. Hinton Thomas: *Poetry and Song in the German Baroque. A Study of the Continuo Lied*. Oxford: At the Clarendon Press [Oxford University Press] 1963. 219 S.

Umfangreiche Notenbeispiele nehmen fast die Hälfte dieses Buches ein, so daß für den Textteil nur 111 S. übrigbleiben. Der Verfasser beabsichtigt freilich auch nicht, wie es im Vorwort heißt, eine lückenlose Geschichte des Kontinuoliedes zu bieten. Es geht ihm vielmehr darum, an typischen Beispielen „a significant line of development“ aufzuzeigen und seine Untersuchung auf Werke zu beschränken, in denen die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Dichtung am sinnfälligsten zum Ausdruck gelangen.

Nach einleitenden Kapiteln über das Tenorlied des 16. Jahrhunderts, Regnarts Villanelle und Haßlers Kanzoneette gelangt der Verfasser über die Würdigung von Scheins Vorarbeit für das Kontinuolied zu dessen Anfängen, die er bei Opitz und Nauwach sieht. Es folgen Kapitel über den Königsberger Kreis Heinrich Alberts (VI), Adam Krieger (VII), Johann Rist (VIII), Philipp von Zesen (IX) und Karl Friedrich Riegel, der einige Oden Andreas Gryphius' vertonte (X). Den Ausklang bilden Abschnitte über Philipp Erlebach, Händels *Deutsche Arien* und die Odenkomposition um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Diese Disposition befriedigt nicht. So vermißt man z. B. eine kritische Würdigung der für die Entwicklung des Generalbaßliedes maßgeblichen Kompositionen des Schein-Schülers Thomas Selle, die noch vor Alberts und Kriegers Werken Verbreitung fanden. Ihre Einflußnahme auf die Ausprägung des Generalbaßliedes steht außer Frage. Der Verfasser erwähnt Selle nur in Zusammenhang mit Rist, was es wahrscheinlich macht, daß er Selles Werke gar nicht kennt. Die im Vorwort versprochene „selective method, using analyses of carefully selected songs as focal points“ (S. v) ist offenbar nichts weiter als die euphemistische Umschreibung einer zu schmalen Quellenbasis. Nun muß man dem Verfasser allerdings zubilligen, daß ihm für die Darstellung der „significant line of development“ mehrere 62 S. zur Verfügung stehen, denn die unnötig breite Einleitung erstreckt sich über 20 S., und die weitschweifigen Schlußkapitel verschlingen weitere 29 S., so daß für den Hauptteil wirklich nur 62 S. erübrigt werden können.

Aber selbst mit diesen 62 S. geht der Verfasser recht verschwenderisch um. Es ist nicht seine Stärke, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Die Kapitel beginnen zu meist mit biographischen Details, die sich nur in einigen Fällen zum Verständnis des Zusammenhanges als notwendig erweisen. Welchem Zwecke dienen etwa die Ausführungen über die Nachfolger des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen (S. 53)? Oder was nützt es zu wissen, daß Heinrich Alberts Großvater Ratsherr in Gera und seine Mutter die Tochter eines Bürgermeisters dieser Stadt war (S. 44)? Wenn der Leser dergleichen Informationen für nötig erachten sollte, kann er sie leicht in MGG nachschlagen.

Wer an sorgfältig ausgewählten Liedern „a significant line of development“ darstellen will, sollte sich hüten, seine Wahl nach ästhetischen Gesichtspunkten zu treffen, denn das qualitativ Hervorragende ist nicht notwendigerweise das stilistisch Bedeutsame. Außerdem führt die sogenannte ästhetische Rücksichtnahme im Falle dieses Buches zu einer Subjektivität, die an Willkür grenzt, da Eigengesetzlichkeit und Eigentümlichkeit der Barockdichtung verkannt werden. Die recht oberflächlichen Werturteile des Verfassers lassen erkennen, daß er die Barocklyrik an den „Herzenergießungen“ der Goethezeit mißt. Damit verbaut er sich den Weg zum Verständnis der Barocklyrik, die ja keinesfalls sprachliche Fixierung persönlichen Erlebens oder Ergriffenseins ist, sondern Regeln verpflichtete Formung des Typischen. Das Persönliche und Intime erschien dem Barockdichter nichtig, wenn nicht gar läppisch. Er unterwarf sich den verbindlichen Gesetzen der Gattung, die die Objektivierung des individuellen Ausdrucksstrebens verbürgten. Nicht ohne Grund brachte das 17. Jahrhundert eine Unzahl von Poetiken hervor, die für die regeltreue Handhabung des dem Menschen zur Verfügung stehenden Bild-, Wort- und Formenschatzes die Normen setzten.

Von alledem scheint der Verfasser nie gehört zu haben. Er verteilt nach Gutdünken Zensuren im Stile der älteren, durch neuere Forschungen längst überwundenen Literaturwissenschaft. Sätze wie „Krieger certainly was not without poetic talent, as this example [Ihr schönen Augen] shows, clumsy though it tends to be in places“ (S. 54) und „Obviously the poem [Opitz, ‚Ach Liebste laß uns eilen‘] does not spring

from any depth of feeling, and its images and metaphors, and the theme itself, are conventional" (S. 36) sind belanglos.

Die Analyse der Musik erhebt sich etwas über den hausbackenen Journalismus der Textbetrachtung. Unbeantwortet bleibt freilich die Frage, inwieweit sich denn nun Musik und Poesie gegenseitig befruchteten. Musiktheorie und Poetik des 17. Jahrhunderts hätten dem Verfasser hier einige Einsichten verschaffen können.

Der Notenanhang enthält zum größten Teil Werke, die in kritischen Neuausgaben vorliegen. Der Abdruck des Briegel-Zyklus (S. 158–192) ist zwar verdienstvoll, gehört aber kaum in eine Studie über das Kontinuolied. In der pompösen Bibliographie findet man z. T. hoffnungslos veraltete Werke, wogegen wichtige neuere Arbeiten fehlen. Andere tragen zum Thema kaum etwas bei. Man fragt sich auch, ob der Verfasser die genannten Bücher wirklich alle gelesen hat, denn was er z. B. über Barocklyrik verlauten läßt, klingt so dilettantisch, daß Hankamer, Trunz, Pyritz und Strich schwerlich als Quelle in Frage kommen. Ärgerlich ist auch das Fehlen eines Quellenverzeichnisses. Oft genug entsteht der Eindruck, der Verfasser habe seine Informationen aus zweiter Hand. Die für das Barock unentbehrlichen Bibliographien von Goedeke und Faber du Faur scheint er nicht zu kennen.

Einige Berichtigungen:

S. x, Anm. 3: *Schmieder* statt *Schmiederer*.

S. xi, Anm. 3: Der Verfasser hält sich nicht immer an seinen Vorsatz, Werktitel in ihrer originalen Schreibweise wiederzugeben (S. v). Es muß „*Schau-Spiele*“ statt „*Schauspiele*“ heißen.

S. 7: Regnarts *Kurtzweilige Teutsche Lieder* erschienen erstmals 1576, nicht 1567. Regnart starb 1599.

S. 9: Siehe die Bemerkung zu S. xi. Der Titel von Moscheroschs Werk lautet *Les Visiones de Don Francesco de Quevedo Villegas Oder Wunderbahre Satyrische gesichte Verteutscht durch Philander von Sttewalt*. Es erschien erstmals 1640 und nicht 1613, wie der Verfasser angibt.

S. 39f.: Wie G. Müller auf Grund der Lesarten nachweist (*Geschichte des deutschen Liedes*, A. 12 zu Kap. III, S. 322f.), lagen *Nauwach Opitz' Adit Bücher, Deutscher*

Poematum von 1625 vor. „*Wir haben keinen zwingenden Grund, eine andere Quelle für Nauwach anzunehmen*“ (Müller, S. 322). Der Verfasser behauptet, *Nauwach* habe zu einigen Gedichten Opitz' Zugang gehabt, bevor sie in den *Oden* von 1628 veröffentlicht worden seien.

S. 49 u. passim: Der Verfasser geht freizügig mit dem Terminus „*Kantate*“ um, der sowohl eine musikalische als auch eine literarische Gattung bezeichnet. Für letztere bürgerte er sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland ein. Den ersten theoretischen Beleg findet man in den von Menantes (Hunold) herausgegebenen poetischen Kollegien Erdmann Neumeisters (*Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen* . . ., 1707).

S. 54: Adam Kriegers posthume *Neue Arien* (1667) wurden von David Schirmer mitherausgegeben.

S. 64: Der Verfasser mißverstehet die alte Bedeutung von „*gemein*“ (im Sinne von bekannt) und gelangt so zu einer schiefen Deutung.

S. 69: Die Titel der Werke Rists sind nicht korrekt zitiert.

S. 69 ff.: Rists Bedeutung für die Einbürgerung des Daktylus wird überschätzt. Buchners Vorlesungen zu diesem Thema fanden seit 1638 handschriftlich Verbreitung. 1640 erschien Zesens *Helicon*. Bereits 1641 schrieb Dorothea Eleonore von Rosenthal: „*Opitius schriebe Trochäische Lieder, Und jambische Verse, wie zeigt ein jeder, Herr Caestius [Zesen] folget und lehret uns auch Der schönen Dactylischen rechten Gebrauch.*“

Buchners Vorlesungen wurden erstmals von Göze 1663 herausgegeben. Der Verfasser kennt nur die *Anleitung* von 1665, deren Druck die Erben Buchners veranlaßten. Inhaltlich weichen die beiden Ausgaben kaum voneinander ab.

S. 72: Morhofs *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* erschien bereits 1682. Bei Feinds *Gedanken von der Opera* handelt es sich nicht um einen Einzeldruck. Sie sind enthalten in: *Barth. Feindes / Lt. Deutsche Gedichte* (Stade 1708).

S. 87: In der Terminologie der zeitgenössischen Poetik wird das abgedruckte Gedicht als „*Ringelode*“ bezeichnet. Die Verwandtschaft von Ringelode und Da-capo-Arie ist wahrscheinlich.

Joachim Birke, Ann Arbor/Michigan

Les Fêtes du Mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine Florence 1589. I. Musique des Intermedes de „La Pellegrina“. Édition critique par D. P. Walker. Études par Federico Ghisi et D. P. Walker. Notes critiques par D. P. Walker et J. Jacquot. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche scientifique 1963. LXII und 157 S.

Die im Mai 1589 dreimal im Zusammenhang mit Komödien (zuerst mit Girolamo Bargagli's *La Pellegrina*, Neudruck in: *Commedie del Cinquecento* a cura di Nino Borsellino [Biblioteca di classici italiani 9] vol. 1, Milano, Feltrinelli, 1962, S. 427 bis 552) anlässlich der Hochzeit des Großherzogs Ferdinando de' Medici mit Christine von Lothringen aufgeführten sechs Intermedien haben schon lange das Interesse der Musikforschung erregt. Seit Kiesewetter, der einige ihrer schönsten Gesänge veröffentlichte (*Schiedsalle und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*), hat man ihre Vokalsätze, seit Hugo Goldschmidt, Kinkeldey und Max Schneider ihre Instrumentalstücke und Sologesänge für partielle Fragestellungen herangezogen. Trotz umfangreicher Veröffentlichungen, vor allem bei Schneider (*Die Anfänge des Basso continuo*), ließ sich jedoch ein Gesamtbild von der Musik nur aus einer handschriftlichen Partitur J. J. Maiers gewinnen, welche die Bayerische Staatsbibliothek besitzt. Eine Fotokopie von ihr befindet sich seit einigen Jahren im Münchner Musikwissenschaftlichen Seminar.

Im Zuge seiner großzügigen, von J. Jacquot betreuten Veröffentlichungen zum Fest- und Theaterwesen und zur gesellschaftlichen Musik der Renaissance gibt das französische Centre National de la Recherche scientifique nun die Intermedienmusik als Ganzes heraus. Außer dem hier zu besprechenden ersten Band, der die Musik bringt, ist ein zweiter geplant, der die ausführliche Beschreibung von Bastiano de' Rossi (Florenz 1589) enthalten wird, die bisher nur mit Kürzungen bei Solerti (*Alborti del Melodramma* II, S. 15–42) vorliegt. Beide Bände bringen außerdem ausführliche Studien, so der erste: *La tradition musicale des fêtes florentines et les origines de l'opéra* von Ghisi, *La musique des Intermedes florentins de 1589 et l'humanisme* von Walker (Wiederabdruck aus *Les Fêtes de la Renaissance* [I], Paris 1956) und *Notes critiques à l'usage des réalisateurs et des historiens* —

die auf den Erfahrungen einer Aufführung von Teilen der Musik in der Société de Musique d'Autrefois, 27. März 1960, beruhen — von Walker und Jacquot. Mit den beiden Bänden werden die Intermedien zum ersten Male in ihrem kulturellen Zusammenhang erschlossen, in den nicht nur Musik und Choreographie, sondern ebenso die Verse Rinuccinis und anderer Florentiner Dichter, die — z. T. auch in Stichen Agostino Carraccis erhaltenen — Bühnenbilder Buontalenti's und vor allem der komplizierte Gesamtplan der Intermedien von Giovanni de' Bardi, dem Begründer der Florentiner Camerata, gehören. Diesen humanistisch-kosmologischen Gesamtplan hat Aby Warburg 1895 in seiner berühmten Studie über die *Costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589* als Darstellung der *Musica mundana* und *humana* erhellt. Es charakterisiert den Geist der vorliegenden Edition, daß in D. P. Walker ein Mitglied des Warburg-Instituts verantwortlich für sie zeichnet.

Die Ausgabe nach den 1591 gedruckten Stimmbüchern der Österreichischen Nationalbibliothek (nicht „Staatsbibliothek“, S. LIX) ist vorzüglich. Die originalen Notenwerte sind beibehalten, alte durch neue Schlüssel ersetzt. Nicht ganz konsequent ist die Geltungsdauer der Vorzeichen (ein Ton oder ein Takt) und die Setzung der Taktstriche (vgl. z. B. die Sinfonien S. 14/15 und 36) gehandhabt. Vor dem Musikteil werden die Aufführungsbeschreibungen des alten Herausgebers Cristofano Malvezzi aus dem *Nono* in extenso gebracht, samt den abweichenden Angaben aus der Beschreibung Rossis. Malvezzi's Druck war eine Gedenkausgabe in Form einer Madrigalsammlung, wie S. XXXIII betont wird, andererseits hat Rossi seinen Bericht wenige Tage nach den Aufführungen verfaßt. Man wird sich daher von Fall zu Fall für eine der beiden Versionen entscheiden müssen. Während die von Luca Marenzio komponierten Intermedien 2 und 3 die bedeutendste Musik enthalten (ihre Chöre sind nicht „singulièrement inexpressifs“, wie Walker S. XXVI meint), interessieren entwicklungsgeschichtlich am meisten die Sologesänge von Antonio Archilei (S. 2–8; nach Rossi von Cavalieri), Giulio Caccini (S. 156), Jacopo Peri (S. 98–106) und Emilio de' Cavalieri (S. 120/21). Die Sätze Archilei's, Peri's und Cavalieri's sind im *Nono* in Partitur gedruckt, außerdem erscheint jeweils eine Stimme dieser vierstim-

migen Sätze mit Kolorierung und Text in einem anderen Stimmbuch. Man hätte in der Edition die Frage stellen sollen, ob neben dieser verzerrten auch die entsprechende unverzerrte Stimme des vierstimmigen Instrumentalsatzes mitzuspielen ist. Ich bin nicht sicher, daß die in diesem Fall entstehende Heterophonie den Absichten der Verfasser entspricht. Caccinis Gesang wäre von Malvezzi, wenn er ihn nicht ausgelassen hätte, vermutlich in der gleichen Art abgedruckt worden. In der Fassung für Singstimme und Baß wurde er von Ghisi in dem Florentiner Ms. Magl. XIX. 66 identifiziert und in *Les Fêtes de la Renaissance* [I] veröffentlicht. Demgegenüber bringt der vorliegende Abdruck Korrekturen, vor allem in der unregelmäßigen Anordnung der Gliederungsstriche, die nicht als Taktstriche interpretiert werden dürfen. Magl. XIX. 66 enthält auch mehrstimmige Sätze aus den Intermedien in der Reduktion auf Singstimme und Baß. Die Handschrift hat also gleichsam den Charakter eines Klavierauszuges. Sie ist, wie Ghisi mit Recht schreibt (S. XIX), ein „*exemple d'une nouvelle manière d'écriture musicale, dont se prévaudra le style récitatif environ une décennie plus tard*“. Von den reduzierten mehrstimmigen Sätzen ist Malvezzis „*Coppia gentil*“ im Anhang der vorliegenden Ausgabe abgedruckt (S. 157). Man hätte noch „*Dolcissime Sirene*“ und „*Dal vago e bel sereno*“ aus den Intermedien 1 und 6 hinzuzufügen können. Ghisi (S. XX) möchte in Caccinis Gesang ein erstes Zeugnis des „*stile recitativo*“ sehen, doch entstand dieser wohl kaum auf der Grundlage von Diminution und Koloratur wie hier. Auch die musikalisch bedeutenderen Stücke Cavalieris und vor allem Peris stehen noch auf dieser Stufe. Ghisi selbst spricht zutreffend von einer „*aurora du bel canto, qui s'inspire de la technique des, ricercate, passaggi et cadenze*“ der Instrumentallehren (S. XIX). Der Durchbruch zur echten Monodie erfolgte aber erst nach der personellen Umwandlung der Camerata (auf die Pirrotta in MQ 14, 1954, S. 169–189 hingewiesen hat) unter der Führung von Jacopo Corsi auf Grund eines neuen musikalischen Verhaltens zur Sprache mit der *Dafne*-Musik Peris (spätestens 1597), von der Ghisi zwei kostbare Fragmente entdeckt und publiziert hat (*Alle Fonti della Monodia*, Milano 1940).

Der interessanteste von den vielstimmigen Sätzen, abgesehen von den Madrigalen Ma-

renzios, ist Cavalieris Schluss-Ballo (S. 140 bis 154). Diesem von Cavalieri zuerst choreographisch und instrumental konzipierten Tanz, der um 1600 als *Ballo del Granduca* bzw. *di Firenze* berühmt war, unterlegte Laura Lucchesini de Guidiccioni erst nachträglich den Text. Walker (S. XXVII) ist der Meinung, daß wir „*ne pouvons pas invoquer une tradition supposée pour expliquer ce phénomène curieux*“. Der gleiche Fall liegt aber in dem *Gioco della cieca* aus dem *Pastor fido* vor, den Guarini choreographisch entwerfen und von Luzzasco Luzzaschi komponieren ließ, bevor er seine Verse dazu schrieb (vgl. Arnold Hartmann in MQ 39, 1953, S. 419/20). Diese Verse sind in ihrer Unregelmäßigkeit ebenso auffällig wie diejenigen Laura Lucchesinis. Leider ist Luzzaschis Musik nicht erhalten. Am nächsten den theoretischen Forderungen der Camerata und auch der musikalischen Stilisierung von Andrea Gabriellis *Odipus-Chören* (Vicenza 1585) kommt Bardis eigener Satz „*Miseri habitator*“ (S. 85–87).

Die überwiegende Anzahl der Intermediensätze stammt von dem toskanischen Hofkapellmeister Malvezzi. Unter den Instrumentalisten seiner Sinfonien und Chöre wird im *Nono* mehrfach (S. XXXVIII, XLVI und XLVIII) der Name Alessandro Striggio genannt. Hier hätte man versuchen sollen zu klären, ob der bekannte Madrigalist oder sein Sohn, der spätere Librettist des Monte-verdischen *Orfeo*, gemeint ist. Vielleicht haben auch beide in Florenz mitgewirkt, der Sohn als Violinist (S. XXXVIII und XLVI: „*Alessandrino*“), der Vater als Lira-Spieler (S. XLVIII: „*famoso Alessandro Striggio*“).

Einige kritische Anmerkungen zum Noten- und Textteil schmälern nicht den Rang der Publikation. S. 4, T. 16 müßten im Canto d' punktiert werden und c' (cis') Achtel bleiben oder aber die vorangehenden Sechzehntel h'-c" in Achtel emendiert werden. S. 33 fehlt in Tenore und Basso die originale Mensurangabe. S. 53 und 101 fehlen die Bezugspunkte der Anmerkungen. S. 101, T. 19 dehnt sich die *Seconda Risposta* im Druckbild zu weit nach rechts, außerdem muß statt der Minimapause eine Semibrevispause stehen. S. 140, T. 6 fehlt dem e des Basses die Punktierung. Die Pausen des $\frac{3}{4}$ -Taktes im Ballo T. 25, 26, 31, 40, 45, 50, 63, 64, 69, 78, 83, 96, 97 und 102 vermitteln einen irreführenden rhythmischen Eindruck. — S. VII: „*Dolcissime Sirene*“

hätte in Klammern „Solo“ hinzugefügt werden sollen; „*Coppia gentil*“ statt „*Copia gentil*“. S. XIII: Im 4. Intermedium von 1539 (Musik von Francesco Corteccia) wurde der Silen nicht von Violen begleitet, sondern er begleitete sich selbst auf dem Violone; die Musik zu den Intermedien von 1565 ist nicht ganz verloren, ich werde einen Chor Alessandro Striggio demnächst veröffentlichen. S. XIV: Piero Strozzi's Gesang „*Fuor de l'umido nido*“ von 1579 ist nicht „pour ténor et basse d'accompagnement“ geschrieben, er erscheint nur so im Ms. Magl. XIX. 66. Laut den Beschreibungen wurde er von Giulio Caccini zur Begleitung seiner eigenen Viola und vieler anderer Violen vorgetragen, was ein „*dilettevole concerto*“ ergab (Fêtes de la Renaissance II], S. 120, Anm. 39). S. XVII: die Gesänge der Zauberin und Ariens gehören nicht ins 3. und 4., sondern ins 4. und 5. Intermedium. Auf S. XVIII ist von einem Chor „*Ebra di sangue*“ die Rede, der nicht in der Intermediemusik, sondern nur in Rossis Beschreibung vorkommt. Gemeint ist der Chor „*Qui di carne si sfama*“ (S. 58—68), aber auch hier entspricht die Bemerkung „*Aux mots vomita flamme, l'attaque des soprani du premier chœur est reprise par ceux du second*“ nicht dem Sachverhalt. Auf S. XVIII und XIX schreibt Ghisi, daß „*Io che l'onde raffreno*“, „*Godi coppia reale*“ und „*Dalle più alte sfere*“ zuerst von Instrumenten gespielt und dann gesungen worden seien. Hierfür findet sich weder im *Nono* noch bei Rossi ein Beleg. Auf S. XXV, Anm. 13 (Walker) sind die Seitenzahlen des ersten Druckes aus Les Fêtes de la Renaissance irrtümlicherweise stehen geblieben (sie müßten aber dort nicht 141—142, sondern 143—144 heißen). S. XXXIV, letzter Absatz: „*risplende*“ statt „*resplende*“. S. XXXVI: der Brauch, in den Intermedien auf versteckten Musikinstrumenten zu spielen, ist schon seit 1539, nicht erst seit 1565 nachweisbar. S. XXXVII, letzter Absatz: „*Grau Duca*“, nicht „*Cran Duca*“; „*L'armonia*“, nicht „*l'armonia*“. S. XXXVIII (Sinfonia) „à 6.“, nicht „A. G.“ Die Literaturangaben auf S. LVIII sind zu ergänzen durch H. Engel: *Nochmals die Intermedien von Florenz 1589*, in Fs. Max Schneider, Leipzig 1955, S. 71 ff.; H. Engel: *Luca Marenzio, Firenze 1956* (beides trotz einiger Ungenauigkeiten) und A. Nagel: *Theater der Medici*, in: *Maske und Kothurn* 4, 1958, S. 178 ff. Wolfgang Osthoff, München.

Friedrich-Heinrich Neumann: *Die Ästhetik des Rezitativs. Zur Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert*. Strasbourg/Baden-Baden: Heitz 1962. 112 S. (Collection d'études musicologiques/Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 41.)

Es handelt sich bei dieser Abhandlung um die Einleitung und das erste Kapitel der auf Anregung Rudolf Gerbers entstandenen, 1955 in Göttingen vorgelegten Dissertation über *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts* des 1959 früh verstorbenen Friedrich-Heinrich Neumann. Gerhard Croll hat das Manuskript in der vom Autor geplanten Form druckfertig gemacht.

Neumann hat mit immensem Fleiß die Musik- und Operntheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts nach Aussagen über das Rezitativ durchforscht und ein sehr umfangreiches Material zusammengetragen, geordnet und kommentiert (das Buch enthält 28 Seiten Text und 62 Seiten Anmerkungen!). Es ergibt sich ein enzyklopädischer Überblick über die Theorie vom Rezitativ in einem der wichtigsten Kapitel seiner Geschichte. Das Rezitativ wird als „singende Rede“ oder „redender Gesang“, dann auch als ein „Mittel zwischen Rede und Gesang“ definiert. Soweit als möglich sollte es die Rede nachahmen, allerdings gibt es vornehmlich im 17. und in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts Stimmen, die eine Einschränkung der Nachahmung im Interesse des Schönen verlangen. Vorbild der französischen Komponisten ist die gehobene Sprache der französischen Tragödie, Vorbild der italienischen Komponisten die Redeweise des täglichen Lebens; ein Unterschied, der historisch bedeutsam wurde. Gegen Rousseaus Ansicht, daß sich aus den Unterschieden der Nationalsprachen notwendig Unterschiede der Nationalrezitative (und der Nationalmusiken) ergeben, erhob sich gegen das Ende des 18. Jahrhunderts zunehmender Widerspruch. Über die Verwendung des Rezitativs in Oper, Oratorium und Kantate wird vor allem in England, Frankreich und Deutschland diskutiert. In der italienischen Opernästhetik haben die von G. B. Doni geäußerten kritischen Bemerkungen kaum Widerhall gefunden, „*ihr war durch die unbeeinträchtigt am Rezitativ festhaltende italienische Opernpraxis das Vorkommen des Rezitativs zur Selbst-*

verständlichkeit geworden" (S. 18). Dazu mag ergänzt werden, daß hinsichtlich der Kirchenmusik auch in Italien die Verwendung des Rezitativs zum Problem wurde: während man in der Motette allenthalben vom Rezitativ Gebrauch gemacht zu haben scheint, tat man das bei der eigentlich liturgischen Musik (Messe, Psalmen) wohl nur ausnahmsweise bzw. erst spät. Es scheint aber, als sei es in Italien nicht zu einer Diskussion gekommen, wie sie in Deutschland um die Verwendung des Rezitativs in der Kirchenkantate geführt wurde. Neumanns bündige, aber materialreiche Darstellung dieser Auseinandersetzung ist nicht nur im Zusammenhang mit der Geschichte des Rezitativs aufschlußreich, weil in ihr exemplarisch das Problem der weltlichen Form in der kultischen Musik abgehandelt wurde.

Schließlich berichtet Neumann über die Diskussion um das Verhältnis zwischen Rezitativ und Arie und zeigt, wie anstelle der „Kontrasttheorie“ (das Rezitativ als Handlungsträger, die Arie als Ausdruck des Affekts) allmählich eine „Gradationstheorie“ und schließlich eine „Assimilationstheorie“ tritt, die die zwischen Rezitativ und Arie stehenden Gattungen *Accompagnato*, *Obbligato*, *Arioso* und schlichte Arie in den Vordergrund rückt und fordert, daß sie einander angeglichen werden.

Die Studie stellt einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte des bisher so sehr vernachlässigten Rezitativs dar. Daß nur ein Teil dieser bemerkenswerten Erstlingsarbeit zum Druck gelangt ist, ist zu bedauern.

Helmut Hudke, Frankfurt a. M.

William S. Newman: *The Sonata in the Classic Era. The Second Volume of A History of the Sonata Idea*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1963. 897 S.

Mit diesem zweiten Band der als umfassend geplanten Geschichte der Sonate wird nun also, wie der Titel angibt, die Klassik erfaßt. Wie groß die hier zu leistende Arbeit war, kann schon der Umfang dieses Bandes andeuten, der im Vergleich zum ersten mehr als das Doppelte ausmacht. Bedenkt man, daß über 400 Komponisten behandelt sind und daß das Literaturverzeichnis über 800 Titel aufweist, bedenkt man weiter, wieviele Studien über einzelne Meister generell wie über deren Sonaten speziell oder über in Frage stehende Begriffe noch

ausstehen, so ermißt man die Mühe, die hier am Werk war — zugleich aber auch die Mühe, die es für den Rezensenten bedeutet, einem solchen Werk in einer begrenzten Besprechung gerecht zu werden.

Die Arbeit gliedert sich nach des Autors eigenen Angaben in zwei Teile, wobei dem ersten Teil der „*over-all view . . . organized in terms of its (der Sonate) meanings, uses, spread, settings and forms*“ zufällt, Teil zwei „*a detailed survey of the individual composers and their works*“ bietet. Dieser zweite Teil ist folgereicher mehr lexikographisch angelegt, bringt manches als Exzerpt oder summarisch, läßt manche Namen wie Giordani, Borghi, Mazzinghi (S. 759) nur der Vollständigkeit halber anerkennen, bringt aber auch so gute Übersichten wie die über Ph. E. Bach (S. 412), Paradisi (S. 686 f.) und Clementi (S. 754), der als „*one of the greatest innovators of the keyboard . . . who first revealed the potentialities of the piano*“ sicherlich nicht überschätzt ist. Dazu kommen neue Darstellungen von Überholtem, wie die Betrachtung von W. Fr. Bachs Sonaten, die als delikate und tief gewertet werden (S. 397), oder erste Zusammenfassungen von bisher nicht Vorhandenem wie die Darlegungen über Sacchini (S. 733), Zink (S. 792), Sorge (S. 588). Schließlich versteht der Autor Interesse für manche Autoren und Werke zu wecken, die bisher ganz oder z. T. unbekannt sind, wie Asioli, Turini, Grazioli (S. 292 ff.) oder Walther, Beecke, Seifert (S. 322 ff.). Dieser Teil wird trotz der selbständigen Betrachtung auch der drei großen Wiener, um die natürlich die ganze Arbeit kreist, ohne daß einseitig an ihnen gemessen wird, dennoch hauptsächlich als Nachschlagewerk in Betracht kommen.

Wo Beispiele gegeben sind, da meist aus unveröffentlichten Sonaten, deren der Autor eine kaum glaubliche Anzahl gesichtet hat. Daß diese Beispiele nur wenig Einblick gewähren können, sagt er selbst. Der Leser müßte sie mit der Beschreibung der Werke, die, wie zuverlässig auch immer, kein vollständiges Bild der Werke geben kann, vergleichen können. Aber dazu bedarf es erst der Neuausgaben von rund vier Fünftel der zu dem Komplex gehörigen Sonaten (S. 11 ff.), darunter Sonaten von Ph. E. Bach, J. Chr. Bach, Clementi, Sammartini, Boccherini, Pugnani u. a. m.

Halten wir zunächst einmal fest, was an Einzelstudien in der Folgezeit zu leisten ist.

Es fehlt z. B. an Studien über Sonaten aller Besetzungen von Sammartini, Boccherini, Buttstedt, J. Stamitz, Filtz, beiden Monn, G. Benda, Vanhal, Rosetti, Hässler, Séjan, F. Beck, Riegel, Paradisi, Haydn (I) (S. 13), Ferrari, Brunetti (S. 235), Soler (S. 279), Viola (S. 286), Paisiello (S. 302), Maichelbeck (S. 320), Platti (S. 372), Lang (S. 374), Stadler (S. 549), Pleyel (S. 551), Wranitzky (S. 559), Sacchini (S. 733). Ferner wäre wünschenswert eine Studie über Musik des 18. Jahrhunderts in Berlin oder über die soziologischen Bedingungen der Sonate generell, deren Aspekte der Verfasser selbst im 3. Kapitel zu erfassen sucht.

Die terminologische Bedeutung von Begriffen wird im ersten Teil mehrfach erörtert, so der Begriff des „Galanten“ und „Empfindsamen“ (Kapitel II), vor allem natürlich der Begriff des „Klassischen“ (Einkleitung) und der „Sonate“ selbst im ganzen ersten Teil. Hier kann man natürlich in Frage stellen, ob alles, was Sonate genannt ist, häufig aber Klaviertrio und Streichquartett subsumiert, einzubeziehen war. Wesentlicher ist, wie stark die Zeitgenossen über ihre Stellung zum Terminus Sonate befragt sind, z. B. Schultz, Schubart (S. 23, 24), Türk (S. 27), und wie variabel die Zeitgenossen selbst Inhalt und Form der Sonate betrachtet haben. Grétry ist noch oder schon 1797 (S. 30 und S. 656) gegen die Wiederholung der Exposition, während fast gleichzeitig (1789) Portmann (S. 31) den genauen Sonatenplan aufzeichnet, und etwas früher Reichard (1770) (S. 599) ihn schon ironisiert. Wir werden im Verfolg der durchgenommenen Werke aller Länder und Meister endgültig vom Alb der Sonatenform, den Sonatensatz wie den Zyklus betreffend, befreit. Jeder Formanalytiker weiß, daß der Wert eines Sonatensatzes beinahe daran abgelesen werden kann, auf welche Weise das Werk vom Schema abweicht, wie oft ein zweites Thema fehlt, wie oft das erste einen „singenden“ Nachsatz haben und das zweite aus dem ersten entwickelt sein kann oder wie oft das zweite in Durchführung und Reprise vermißt wird. Verblüffender ist, wie selbst noch die Größten mit Umstellung oder Weglassung ihrer Sätze einverstanden waren (z. B. Beethoven gelegentlich der Darbietung von op. 106; S. 531), woraus wir dennoch nicht die Folge zu ziehen wagen würden, daß man nun ohne weiteres die Sätze der klassischen Sonate umstellen dürfe (S. 140). Ebenso wenig will uns einleuchten,

daß damit überhaupt der erste Satz seine Bedeutung als Schwerpunkt verliert (ebendort).

Bezeichnenderweise geht der Verfasser selbst auf die Mittelsätze am kürzesten ein (Kapitel VI). Aber, daß von Beginn an bis zuletzt die Satzform wie die Satzzahl variabel bleibt (man vgl. z. B. Scarlatti, S. 267), daß immer noch Tanzsätze, besonders Giguen (S. 163/164) vorkommen, daß Programmteile nach altem französischem Vorbild sich ebenso lebendig erhalten wie Schlachtgemälde (S. 799 und S. 809), daß häufig Bearbeitungen von Sinfonien und Konzerten als Klaviersonaten vorkommen (S. 107 ff.), die deren Verbreitung dienen sollten, wie andererseits Fassungen von Klaviersonaten als Streichquartette auftauchen (S. 107), zeigt doch, daß die Strenge unserer heutigen Auffassung der Zeit in gleichem Maß nicht eignete. In all den Fällen, wo die Sonaten nur in Mss. erhalten sind, erhebt sich ohnehin immer die Frage, inwieweit die Kopisten die Zusammenstellungen der Sätze vorgenommen haben, wie z. B. im Falle von Seixas (S. 273 ff.). Bei der Vielfalt der möglichen Zusammenstellungen, die auch schnelle oder moderato-Sätze allein koppeln, bleibt zu registrieren, daß nie langsame Sätze allein in Koppelung auftreten oder nie ein langsamer Satz einen Zyklus schließt, zweifellos eine interessante psychologische Frage. Ebenso ist die Langlebigkeit und wachsende Bedeutung des Menuetts zu registrieren, daß bekanntlich schon im Ms. Baun vorkommt. Bei seinem Vorkommen als Endsatz hat es sogar einen eigenen Sonatentyp, den der „Diver-timentosonate“ geschaffen.

Mit der Frage der Anlage der Sätze in den Mss. und dem Umgang der Spieler mit diesen Anlagen ist eine quellenkundliche Frage, zugleich die des Andauerns der Parodie, gestreift. Beide Probleme, besonders das letztere, begegnen uns im Verlauf der Arbeit öfter als man annehmen sollte und zeigen, wie lang diese Technik, wenn auch in veränderter Weise, angehalten hat. Noch 1781 warnt Guénin vor Kopien seiner Werke (S. 75), und immer noch wird die Publikation aus denselben Gründen zurückgehalten. So halten auch wir Kirnbergers Anweisungen zur Sonatenkomposition 1783 (S. 441) für ernst zu nehmen. Sie beweisen das Anhalten der Parodietechnik deutlicher als alles andere. Schließlich ist auch bezeichnend, wie lange die Rücksicht auf den Spie-

ler angehalten hat, da Ph. E. Bach (S. 422) seine Werke noch genau trennt, in die, die er für andere, und die wenigen (!), die er für sich selbst schrieb!

Zu beachten ist auch das anhaltende Neben- und Miteinander von Klavier und Zupfinstrumenten, und dies durchaus nicht nur in den südlichen Ländern. Das gilt besonders für Werke für Klavier oder Harfe noch Anfang des 19. Jahrhunderts, so für Pollini, 1807 (S. 107) oder Prati, 1770 (S. 215). Bei Blasco de Nebras Klaviersonaten hat man den Eindruck, daß noch um 1780 Gitarreneinfluß vorliegt. Eine Untersuchung des Einflusses der Zupfinstrumente auf die Klaviertechnik, von den Anfängen an, tut mehr als not! Ebenso notwendig wäre eine moderne Studie über die vierhändige Sonate und die Sonate für zwei Klaviere, die um rund 1780 (S. 106) einsetzt.

Es wäre natürlich noch unendlich vieles zu verzeichnen. Vermerken wir nur — wobei wir uns bewußt sind, wahllos einzelnes herauszugreifen, und dafür ebenso Gewichtiges beiseite zu lassen (die Frage der Datierungen z. B. — man vgl. die Einleitung — und die der Verbreitung vieler Werke, der der Verfasser in Kapitel IV große Mühe gewidmet hat) —, daß vermutlich Paradisi der erste Meister mit zweisätzigen Sonaten ist, daß Alberti doch der „Albertibaß“ zuzuschreiben ist, daß Galuppi zu den großen Frühmeistern gehört (vgl. über alle Genannten Kapitel VII), daß der Terminus „Sonata“ schon 1535 bei Milán gebraucht wird (S. 264) und daß W. Fr. Bach in einem Bratschenduó (S. 397) bereits ein 3/4-Takt-Scherzo schreibt. Manches natürlich ist man auch geneigt zu beanstanden, so den Vergleich zwischen Kozeluch und Mendelssohn, der uns jeder Basis zu entbehren scheint (S. 558), die Bezeichnung Mozarts (mit Einstein) als „Treibhausfrucht“ (S. 454) — nichts hätte seine Entwicklung aufhalten lassen — oder Beethovens als „Neurotiker“ (S. 454), während gleichzeitig der Definierung des Genialen (S. 456) weise aus dem Weg gegangen wird, die doch allein Erklärung für Besonderheiten Großer bieten kann (wie tief sieht hier Schopenhauer!). Die Stellung des Erzbischofs von Salzburg zu Mozart sehen wir heute positiver, und inwieweit für den späten Beethoven der Begriff der Romantik eingesetzt werden darf, wird immer strittig bleiben (Kapitel XV).

Bleibt noch ein Wort über die Bibliographie zu sagen, die kaum Wünsche offen läßt. Von zeitgenössischen Quellen, Lexika, Autobiographien, Stadtgeschichten, Katalogen bis zu Abrissen über Einzelphasen, Einzelmeister, Einzelwerke ist alles bis in die Moderne verfolgt. Daß gelegentlich auch Titel fehlen, wie bei Beethoven z. B. Kortés Biographie oder A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, kann bei einer so umfänglichen Arbeit nicht ausbleiben. Jedenfalls ist hier ein neues, breites Fundament für eine gültige Geschichte der klassischen Sonate aller Besetzungen gelegt, für das die Wissenschaft nur dankbar sein kann.

Margarete Reimann, Berlin

Paul Collaer: *Geschichte der modernen Musik*. Deutsch von Margot Fürst. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1963. XII und 516 S., sowie 24 (ungezählte) S. Noten-anhang. (Kröners Taschenausgabe. 345).

In der Einleitung zu seinem jüngsten Buch, das in Brüssel bereits 1955 unter dem (vielleicht zutreffenderen) Titel *La musique moderne* erschienen ist, schreibt Paul Collaer: „Wenn ich mich entschlossen habe, die *Geschichte der modernen Musik* zu schreiben, so deshalb, weil ich nach fünfzig Jahren in ihrem Dienst überzeugt bin, daß unsere Epoche zu den schönsten und reichsten in der Geschichte der Musik gehört, daß darüber hinaus die Musik unserer Zeit tatsächlich am heutigen Leben teilhat, ja ein Spiegelbild des modernen Lebens, seiner Sehnsüchte und seiner Forderungen ist“ (VIII). Collaer, der auf die Feststellung Wert legt, „weder Musikwissenschaftler noch Musikkritiker“ zu sein, sondern Musiker, hat vielfach bedeutende neue Werke kennen gelernt, studiert und aufgeführt, „bevor sie durch falsche Überlieferung entstellt“ waren und sich dabei „häufig der beratenden Hilfe der Komponisten erfreuen“ (VII) dürfen. Das unmittelbare Verhältnis zur Sache bestimmt den wohlwollend-sachlichen Ton und den unpräntösen Stil der Darstellung.

Neigung und Erfahrung Collaers finden ihren Niederschlag schon in der Disposition. Je ein Kapitel ist Schönberg und seiner Schule, Strawinsky, der Musik in Sowjetrußland, der deutschen Musik nach Richard Strauss und der der nationalen Schulen gewidmet, der französischen Musik dagegen gelten allein vier Kapitel. Es wäre töricht, diese offensichtliche Bevorzugung zu beklagen. Collaer

verschweigt ja nicht, warum ihm gerade die französische Musik zwischen Debussy und Messiaen so sympathisch ist. Er meint, daß sich in jener Musik etwas von jener französischen Klarheit und Grazie, die schon Montaigne gepriesen hat, zeige. Die Basis dieser Anschauung ist freilich der Glaube an die Konstanz von Nationalcharakteren, und tatsächlich bemüht sich Collaer an verschiedenen Stellen seines Buches, den französischen und den deutschen Nationalcharakter zu beschreiben und das diesen entsprechende Musikempfinden — übrigens im Anschluß an einen hübschen Essay Kreneks — zu charakterisieren (bes. 171 ff.). Für einen Deutschen ist es immerhin interessant zu sehen, wie Argumente beschaffen sind, die das Oeuvre von Komponisten wie Koedchlin, Satie, Milhaud und Poulenc bemerkenswert oder gar bedeutend erscheinen lassen. Die durch Jolivet und Messiaen inaugurierte Wendung der französischen Musik zum Evokativen wird von Collaer kaum in ihrer ganzen Tragweite erkannt. Es wäre sicher ungerrecht, auf derartige Feststellungen irgendwelches Gewicht zu legen. Collaer schildert die Musik der fünf Jahrzehnte zwischen 1905 und 1955 mit wohlthuender Unbefangenheit, oft auch, besonders in dem Abschnitt über Berg (84 ff.), mit großer Wärme. (Der in diesem Abschnitt mehrfach ausführlich zitierte Hektor Rottweiler ist kein anderer als Theodor W. Adorno.) Collaers Darstellung, die Ausflüge in den Bereich der Literatur nicht scheut, ist sachlich und meidet doch alle Trockenheit, was um so höher zu bewerten ist, als der Autor sich nicht scheut, oftmals von speziellen musikalischen Sachverhalten, Problemen der Harmonik, der Rhythmik oder der Tonalität zu sprechen. Auf Kleinigkeiten, geringfügige Versehen auf der *Zeittafel* (1—39) — oder gar Druckfehler —, einige Ungeschicklichkeiten der sonst so flüssigen Übersetzung, lohnt es sich nicht einzugehen; der gebildete Leser wird das alles schnell erkennen, an ungebildete aber, die dazu nicht in der Lage sind, wendet sich das Buch nicht.

Rudolf Stephan, Göttingen

Donald Mitchell: *The Language of Modern Music*. London: Faber and Faber Ltd. 1963. 140 S.

„Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“ Der Widerstand gegen sie, dessen Gründe Alban Berg in der Kompo-

sitionstechnik suchte, wird von Donald Mitchell psychologisch erklärt: als ein Sich-Sträuben gegen den Ausdruck unbewußter Regungen, die in einem Werk wie *Erwartung* sowohl den Gegenstand der Musik bilden als auch die Methode des Komponierens bestimmen (39). Die Verstörung durch das expressive Moment aber rationalisiert sich als Polemik gegen das „System“, die Zwölftonmethode, mögen auch die Werke, durch die man sich beunruhigt fühlt, vor dem Übergang zur Dodekaphonie entstanden sein (20). Das Resultat des quid pro quo ist ein Zirkel: obwohl die Scheu vor dem Ausdruck des Unbewußten und das Mißtrauen gegen das „System“ sich widersprechen, stützen sie sich gegenseitig.

Daß eine Wechselwirkung zwischen Expression und „System“ außer in der Wirkung Schönbergs auch in der Musik selbst herrscht, wird von Mitchell zwar angedeutet, aber nicht entwickelt. Und der Verzicht erscheint insofern als Mangel, als er eine Präzisierung der Kategorie verhindert, die das Thema des Buches bildet: des Begriffs der „musikalischen Sprache“. Mitchell charakterisiert, ohne seine Terminologie zu kommentieren, die Dodekaphonie als „Sprache“ (96 f.). Daß aber die Zwölftonmethode verschiedene Stile zuläßt, daß sie also, analog zur Sprache, umfassender ist als ein Stil, genügt nicht, um sie zu einer Sprache zu erklären. Es scheint sogar, als hafte der unleugbare Sprachcharakter der Musik Schönbergs gerade an den Momenten, die den tonalen, den atonalen und den dodekaphonen Werken gemeinsam sind.

Der Begriff der „musikalischen Sprache“ ist ein Inbegriff oder eine Chiffre offener Probleme, eine Verlegenheitsmetapher, die eine Vermittlung zwischen den Kategorien „Tonsystem“ und „Stil“, aber auch „Form“, „Technik“ und „Ausdruck“ vage andeutet. Und daß der Begriff trotz der Unbestimmtheit seiner Umrisse oft kaum zu vermeiden ist, läßt deutlich werden, daß es notwendig wäre, die Zusammenhänge, für die er steht, genauer zu formulieren.

Die Vorstellung, daß hinter der Verschiedenheit der Künste eine Einheit der Kunst verborgen sei, ist seit dem Zerfall der philosophischen Ästhetik dem Zweifel ausgesetzt. Und auch Mitchell ist von Mißtrauen gegen „*dubious parallels*“ erfüllt (39). Die Ähnlichkeiten zwischen der Zwölftontechnik und dem Kubismus aber erscheinen ihm als Entsprechungen, deren geschichtsphilosophi-

sche Bedeutung unlegbar sei (63—94). Die Aufhebung der Tonalität sei dem Verzicht auf die Perspektive gleichzusetzen (86), und im Simultaneitätsprinzip des Kubismus, in der „*presentation of objects from several points of view*“ (75), sieht Mitchell ein Analogon des Verfahrens, von einer einzigen Zwölftonreihe sämtliche Tonfolgen und Zusammenklänge eines Satzes abzuleiten. Auch die geschichtlichen Konsequenzen des Kubismus und der Dodekaphonie seien ähnlich: Die abstrakte Malerei, die aus dem Kubismus hervorging, bilde eine genaue Parallele zur seriellen Technik, zum athematischen, „gegenstandslosen“ Komponieren, denn der Gegenstand eines musikalischen Satzes sei sein Thema (91).

Doch krankt Mitchells Konstruktion an einem inneren Widerspruch: Reihen sind nicht das gleiche wie Themen; soll also eine Reihe, die in verschiedenen melodischen Gestalten erscheint, dem Gegenstand entsprechen, den ein kubistisches Bild unter verschiedenen Gesichtspunkten zeigt, so ist nicht einzusehen, warum andererseits athematische Werke der seriellen Musik, die gleichfalls auf Reihen beruhen, als „gegenstandslos“ klassifiziert werden.

Auf der Suche nach zusammenfassenden Formeln entdeckt Mitchell auch eine Entsprechung zwischen Schönberg und Strawinsky. Er zitiert die These des Kunsthistorikers Sigfried Giedion, daß durch große Kunst „*new parts of the world are made accessible to feeling*“ (36), und zieht aus ihr die Konsequenz, daß die Entdeckung des Unbewußten in Schönbergs Atonalität mit der Entdeckung der Vergangenheit in Strawinskys Neoklassizismus vergleichbar sei. „*Pulcinella was my discovery of the past*“, schrieb Strawinsky (98); und Mitchell kommentiert: „*The ‚new‘ part of the (musical) world that Stravinsky has made accessible to active creative feeling is no less than the past itself*“ (101 f.).

Das entscheidende Moment in der Entwicklung der neuen Musik ist nach Mitchell eine „*crisis in melody*“ (107). Und er sieht in Schönbergs Zwölftontechnik, in Strawinskys „*creative feeling ‚about‘ the past*“ und in Bartóks „*feelings ‚about‘ folksong*“ (109) verschiedene Lösungen des gleichen Problems, der Schwierigkeit, in die das Komponieren durch den Zerfall der tonal fundierten Melodik geraten war. Andererseits erscheint ihm eine „*often rancorous opposition to the concept of melody*“ (127) als

Kennzeichen der seriellen Musik seit 1950. Allerdings spricht Mitchell in anderem Zusammenhang von melodischer Kohärenz in Pierre Boulez' *Marteau sans maître* (93); und auch Luigi Nono wird von dem Vorwurf, von Ranküne gegen die Melodie erfüllt zu sein, nicht getroffen.

Carl Dahlhaus, Kiel

Åke Davidsson: Danskt musiktryck intill 1700—talets mitt, Uppsala: Almquist & Wiksell 1962. 100 S. (Studia Musicologica Upsaliensia. VII).

Seinen 1957 veröffentlichten Studien über den schwedischen Musikdruck hat Davidsson nunmehr einen geschichtlichen Abriss des dänischen Musikdrucks bis 1750 folgen lassen.

Codices mit gedruckten Linien und handschriftlichen Noteneintragungen sind in Dänemark seit 1519 nachweisbar, der erste Volldruck nach Holzplatten ist erhalten im *Handbog som inde holler det hellige Euan-geliske Messe* von 1535, erschienen bei Oluf Ulrichsen in Malmö. Recht spät, nämlich 1569 in Gestalt von Hans Thomissøns *Psalmebog*, erscheint der erste Notendruck mit beweglichen Typen. Er stammt aus der Offizin von Lorentz Benedicht in Kopenhagen, welcher neun Jahre später auch den ersten dänischen Figuralmusikdruck herausbringt, allerdings nur ein Gelegenheitswerk. Als erster umfangreicher Figuralmusikdruck auf dänischem Boden hat das erste Madrigalbuch Melchior Borchgrevincks zu gelten, welches 1605 in Kopenhagen bei Henrik Waldkirch erschien. Waldkirch ist gleich anderen Druckern, die den dänischen Notendruck in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts bestimmen, deutscher Herkunft; auch die verwendeten Schriftarten sind meist deutscher Provenienz. Die 2. Hälfte des Jahrhunderts steht hingegen im Zeichen des Dänen Christian Wering, der u. a. Auflagen von Thomas Kingos *Aandelig Stunge-Koor* herausbringt. Während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geht der dänische Musikdruck zahlenmäßig sehr zurück; Davidsson vermag aus diesem Zeitraum nicht mehr als 20 Drucke nachzuweisen. Sein Abriss der älteren Geschichte des dänischen Musikdrucks schließt mit der Erwähnung des ersten Kupferplattendruckes aus dem Jahr 1748.

In der abschließenden, 139 Titel umfassenden Bibliographie sind alle bis zum

Jahre 1750 nachweisbaren Drucke in chronologischer Folge aufgeführt. Daß Davidson das Schütz-unicum der Kieler Landesbibliothek (1634 in Kopenhagen bei Henrik Kruse erschienen also fünf Jahre vor dem ersten von Davidsson erwähnten Kruse-Druck) und ein 1664 bei Meldhior Koch 14 Jahre vor dem ersten dem Verf. bekannten Koch-Druck erschienenenes Hochzeitsgedicht (ÜB Kiel) entgangen sind, fällt angesichts der ansonsten mustergültigen bibliographischen Exaktheit nicht ins Gewicht.

Martin Geck, Kiel

Československý hudební slovník (Tschechoslowakisches Musiklexikon). Band I. A—L, hrsg. von Gracian Černušák, Bohumír Štědroň und Zdenko Nováček. Prag: Staatlicher Musikverlag 1963. 853 zweispaltige S., 44 S. Abb.

Seit dem Erscheinen von Dlabáč's *Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien* (Prag 1815) sind fast 150 Jahre verflossen, in denen jeder, der sich mit der Geschichte der böhmischen Musik befaßt hat, auf dieses wichtige Werk zurückgreifen mußte. Es fehlte in diesen Jahren nicht an Versuchen, einen Ersatz zu schaffen. F. v. Sternberg-Manderscheid gab 1913 in Prag seine *Beiträge und Berichtigungen zu Dlabáč's Lexikon böhmischer Künstler* heraus, und J. Srb-Debrnov erarbeitete zu seiner *Geschichte der Musik in Böhmen und Mähren* (tsch., Prag 1891) ein Lexikon (*Slovník hudebních umělců slovanských*), das sich im Manuskript im Prager Nationalmuseum befindet. Besondere Berücksichtigung fand die tschechische (böhmische) und slowakische Musik natürlich auch in *Pazdírkův hudební slovník naučný* (Pazdíreks Musiklexikon, weiter PHS zitiert), das, von G. Černušák und V. Helfert redigiert, 1933—1937 in Heften erschien (Band I, A—K, 614 S.), nach den ersten Heften des zweiten Bandes jedoch 1941 von der Zensur verboten wurde. Ein Abschluß dieses Lexikons nach 1945 wurde zwar erwogen, aber nicht durchgeführt. Unter den Auspizien des Tschechoslowakischen Komponistenverbandes wurden die Vorbereitungen zur Herausgabe eines *Tscheschoslowakischen Musiklexikons* (im weiteren CHS zitiert) getroffen. Bereits 1953 erschienen in *Hudební Rozhledy*, der Zeitschrift des Komponistenverbandes, einige Proben. Aus den ursprünglich proponierten 3000 Stichwörtern wurden jedoch (mit Hin-

weisen) fast 9500, und verschiedene Hindernisse, u. a. die Einführung einer neuen Rechtschreibung, verzögerten die Herausgabe des ersten Bandes noch volle zehn Jahre. Da die Fragebogen-Aktion der Redaktion jedoch 1958 abgeschlossen wurde und nur wenig ergänzt werden konnte, ergab sich aus dieser Verzögerung bereits beim Erscheinen des ersten Bandes die Notwendigkeit zahlreicher Nachträge, die — der Vorrede nach — laufend erscheinen werden.

Eine Besonderheit des CHS ist die Aufnahme von Musiktheatern, Orchestern, Institutionen, Gesangvereinen, Zeitschriften, Musikarchiven und Verlagen. Die Redakteure argumentieren ganz richtig, daß die Funktion dieser Institutionen durch die Tätigkeit von Personen bedingt ist. Nicht weniger wichtig ist jedoch, daß diese Stichwörter ohne Zweifel von größtem Interesse für die Benutzer sind. An Personen enthält CHS außer den Musikern und Dichtern, deren Texte vertont wurden, auch z. B. die bildenden Künstler und Regisseure, die wegen ihrer Tätigkeit im musikalischen Theater von Bedeutung sind. An Musikern sind schließlich auch viele fremde Künstler vertreten, die auf dem Gebiete der heutigen Tschechoslowakei gewirkt haben oder eine engere Verbindung mit dem Lande hatten.

Die Abfassung der Stichwörter entspricht der in allen Lexika üblichen mit Biographie, Bibliographie der Werke und Literatur. Der Umfang ist oft bedeutend, mit eingehenden Biographien und Bibliographien (die Literaturnachweise sind hingegen oft recht lückenhaft). In dieser Hinsicht werden vergessene Komponisten von Tanz- und Unterhaltungsmusik mit bedeutenden Meistern gleich behandelt. Es wäre kaum etwas dagegen einzuwenden, wenn dieser Grundsatz der eingehenden Behandlung jeder Person, ohne Rücksicht auf Bedeutung, konsequent durchgeführt wäre. Er gilt jedoch nur für die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Während es müßig wäre, wenn der Rezensent hier, in einer für die meisten aus sprachlichen Gründen unzugänglichen Publikation, nach Druck- und anderen kleineren Fehlern fahnden würde, bietet die augenscheinliche Bevorzugung der Musik der letzten 150 Jahre einen ernsteren und wichtigeren Anhaltspunkt für eine kritische Besprechung.

Es ist kaum zu entscheiden, ob bereits die Redaktion, oder erst der Verlag (nach Fertigstellung des Manuskripts) den oben genannten Grundsatz verlassen hat. Ein ober-

flächlicher Durchgang des ČHS zeigte, daß zahlreiche aus PHS, ja sogar aus Eitners *Quellenlexikon* bekannte Namen fehlten. Eine nach gründlicher Durcharbeitung angelegte Mankoliste umfaßt fast 150 Namen, die nicht hätten fehlen sollen und die man zum größten Teil auch weiterhin in PHS und Eitner wird nachschlagen müssen.

Eine Auswahl der wichtigsten Namen, die in den Nachträgen des ČHS zu berücksichtigen wären: Jan Albinus, V. Ardenspach, Jan Augusta, Familie Badouček, C. M. Bahenský, J. Baumgarten, Bednaz (Eitner: Bednář), I. A. Beer, Juliane Benda, I. und A. Boček, A. Bogner, F. Blodík, J. B. Bleystein, F. Bostecký, J. Bratkovský, J. Broschek, Bruschek (Eitner: Bruczek), Carolus Plassensis, Caspar Bohemus, Catullus, J. A. Chládek, J. N. Chour, B. Christelius, J. Crispus, Val. Czeyka, M. Čáp, L. E. Čapek, M. Čech, Jos. Cervenka, St. Cervíček, Fr. Cihák, J. J. Dietrich, M. Diviš, Dobrovský, Donát, Drahotuský, A. Dreyssig, Dvořáček, A. Eckstein, J. Th. Elsner, T. Eniccellius, R. Erben, H. K. Erbstein, J. und M. Erbstein, F. X. Ertl, P. Fabricius, Fáček (Fattschek), Ign., Jan Aug. und Jan Adalb. Fibiger, W. Fiedler, J. Chr. Fiebig, R. Fiedler, V. V. Forst (Eitner), J. Frank, K. Franz, Friedrich von Friedenberg, J. Fügler, Chr. Fröhlich, J. P. Gendemann, P. Germani, G. Gottwald, P. Blasius Graf, Chr. und Eustach Grund (Eitner), J. Háček, Haibel, J. Hájek, A. J. und J. Hampel, M. Handke, L. J. Graf Hartig, F. Hataš, K. und J. Haudek, Virg. Haug, Ferd. Havránek, Gaudenz Heller, Joh. Herbst, Melchior Heyer, W. Himmelbauer, J. J. Hloušek, Hlinceký, F. Hochmann, S. Höpler, A. Hock, Ivan Hölzel, J. Holub (Hollub), F. Horecký, V. J. Hostich, J. F. E. Holiš, J. Hráb, B. Hradecký, I. J. Hvězda, Zach. Jahn, Tranquillus Janda, Jarovski, Max. Jantschar, Vinc. Javůrek, Wilh. Jeřábek, V. Burian Jesenický, Fr. Jiránek, Bl. Jičenský, A. V. Kadeřávek, J. Chr., Jos. und Wilhelm Kafka, Kalažka, G. A. Kalivoda, J. Karásek, O. Kantůrek, P. M. Kehr, J. M. Khol, Jos. Kinský, V. Kloos, D. und I. Kobas, Familie Kny, Fr. Kohaut, T. J. Kolovrátek, A. Kolbe, J. A. Komárek, J. E. Kopecký, Kostelecký, Pl. Král, Krasetzki, Krásný, F. J. Krása, J. Kratochvíl, D. A. Kratochvíle, Method Kreibich, J. Chr. Kriedel, V. Křehký, Křepelka, Kučera, Joh. Nep. Kunz, J. J. V. Kyselo, Joh. Lamb, Joh. Georg Lang, Matth. Leder, J. Liehnert, F. A. Lohr.

So gut wie alle hier genannten Musiker und Komponisten wurden in das PHS aufgenommen, und von den meisten sind erhaltene Werke bekannt. Ein Kriterium, nach dem die Redaktion des ČHS (oder der Verlag?) sie ausgeschieden und andere, oft nur dem Namen nach bekannte aufgenommen hat, scheint es nicht zu geben. Hinzu kommen aber noch die zahlreichen Namen von böhmischen Musikern, die in den Arbeiten von Emilian Trola, Jan Racek, Jan Nêmeček, Theodora Straková, B. Stědroň, Miroslav Krejčí, H. Oplatková, J. Snížková (in *Musica Polyphonica Bohemiae*), Eva Tomandlová, M. Poštolka und T. Volek zu finden sind und von denen z. T. recht zahlreiche Kompositionen nachgewiesen werden konnten. Aber auch diejenigen, deren Werke bisher unbekannt sind, hätten einen, wenn auch noch so bescheidenen Platz im ČHS finden sollen, denn die Erfahrungen der letzten Jahre haben gezeigt, daß man bei der Durchforschung neuerschlossener Archive oft auf „unbekannte“ Komponisten stoßen kann. In dieser Richtung war das PHS bedeutend ausgiebiger und für die Forschung wertvoller.

Die meisten Angaben über die Musiker vor 1800 hat das ČHS aus dem PHS übernommen. Die diesbezüglichen Notizen in zahlreichen Stichwörtern zeigen an, daß man sich um die Richtigstellung bzw. Feststellung der Geburts- und Todesdaten durch Anfragen und Untersuchungen der Kirchenarchive und Matrikeln bemüht hat. Es wäre jedoch wichtig gewesen, bei allen neu festgestellten Daten auf die früher zitierten (und falschen) hinzuweisen. Es entstehen nämlich Zweifel, ob die neuen Daten in einigen Fällen nicht auf Druckfehler zurückgehen, z. B. bei Č. Barták, Geburtsdatum in PHS 1794, in ČHS 1797; F. Benda lt. PHS am 24. 11. 1709, lt. ČHS am 22. 11. 1709 geboren; Čart (Czarth) lt. ČHS 1774, lt. PHS 1778 gestorben; Leopold Jansa lt. ČHS 23. 3., lt. PHS 23. 1. 1795 geboren; Joh. Nep. Kanka lt. ČHS 15. 4. 1863, lt. PHS 15. 4. 1865 gestorben. Einige Daten lassen sich bequem aus MGG und anderswoher ergänzen, z. B. die Todesdaten von Vojtěch (Adalbert) Brichta (24. 10. 1805, Köchel), Jos. Fiala (3. 7. 1816, MGG, ČHS nur 1816), J. J. G. Gayer (1811, MGG), Franz Götz (17. 12. 1815, MGG), Anton Gram (18. 5. 1823, Wurzbach), Nikolaus Kraft (18. 5. 1853, MGG).

Im allgemeinen sind die Beiträge des ČHS korrekt, wenn auch nicht selten durch eine gewisse Oberflächlichkeit in der kritiklosen Übernahme älterer Angaben gekennzeichnet. So wird z. B. von Walther, Fétis und Eitner her weitertradiert, daß Joh. Ignaz Angermayer „um 1701 in Bilina“ geboren wurde, obwohl aus Köchels Mitteilungen ersichtlich ist, daß sein Vater vom 1. 4. 1691 bis zu seinem Tode 18. 7. 1712 als Tenorist der Hofkapelle in Wien wirkte und der Sohn höchstwahrscheinlich hier zur Welt kam. Die in ČHS erwähnten „einigen Arbeiten in der Öster. Nationalbibliothek“ schrumpfen bei näherer Betrachtung auf eine „Sinfonia“ ein.

Ähnliche Einwände lassen sich leider auch gegen die umfangreicheren Stichwörter erheben, die den bedeutendsten Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet sind. In Anbetracht der wenigen gedruckten Werke, die von Franz Benda bekannt sind, ist es ganz unbegreiflich, daß man in der Aufzählung die 1756 erschienene Flöten-sonate, die sechs Violinsonaten op. 1, die drei Flötenkonzerte op. 4 und die Oden in Ramler-Krauses *Oden mit Melodien* (1753) vergessen hat. Auch enthält das op. 2 nicht ein, sondern zwei Violinkonzerte. In der Aufzählung von F. X. Brixis „dramatischen Spielen“ finden wir u. a. „*Erat unum cantor bonus, Schola latinomusica, . . . Schulmeisterius*“, die alle aber nur verschiedene Titel eines Werkes sind. Für Gottfried Finger hätte man — von der ganz ungenügenden Bibliographie der Werke abgesehen — die richtigen Angaben leicht in MGG finden können, anstatt ihn „1717 als Kapellmeister in Gotha“ wirken zu lassen, während er in Wirklichkeit in Salzburg und Mannheim war. F. M. Fischers „2 Chorarien und 2 Hymnen“ (1739) entpuppen sich bei näherer Betrachtung als drei schlichte Generalbaßlieder und drei Hymnen. Ebenso unkorrekt sind die bibliographischen Angaben für Josef Kaczkovský („alle Werke erschienen bei B & H . . . einiges bei Haslinger in Wien um 1800“), da die opera 1—6 bei André, 7—16 bei B & H und 17 seq. nach 1820 bei Haslinger ediert wurden. Die zahlreichen Polonaisen dieses Komponisten — op. 2 (4), op. 5 (6), op. 9, op. 17 (6), op. 18 (3) — weisen überdies eher nach Polen als Geburtsland. Bei Anton Kammel beschränkt sich die Bibliographie in ČHS auf die summarische Aufzählung der Gattungen, die „in

Berlin, Amsterdam und Paris erschienen“, während die opera 1—10 und 14—19 sowie zahlreiche Werke ohne Opuszahlen alle zuerst in London gedruckt wurden. Man hätte auch die NA eines Werkes in der Reihe *Musica Antiqua Bohemica* (Bd. 35, Prag 1957) nicht vergessen dürfen.

Eine zusammenfassende Wertung des ČHS ergibt sich aus der Beantwortung einer für alle Lexika dieser Art wesentlichen Frage: entspricht es den Wünschen der Benutzer, die eine möglichst erschöpfende, aber auch tunlichst kurzgefaßte korrekte Information suchen? Die Redaktion des ČHS hat diese Aufgabe, deren Schwierigkeit hervorgehoben werden muß, nicht ganz zufriedenstellend gelöst. Die besprochene Scheidelinie zwischen „alter“ und „neuer“ Musik ist unzweifelhaft ein Fehlgriff. Viele der „großen“ Stichwörter sind zu wortreich und hätten bei einer Beschneidung Platz für die fehlenden gegeben. Insbesondere sind die oft umfangreichen „Wertungen und Charakteristiken“ für ein Lexikon dieser Art ein Ballast. Was man verlangt, sind „facts“, so viele wie möglich und so korrekte wie möglich. Camillo Schoenbauer, Dragor

Peter Gülke: *Musik und Musiker in Rudolstadt*. (Rudolstadt: 1963. 71 S. (Sonderausgabe der Rudolstädter Heimathefte).

Die sorgfältig gearbeitete kleine Studie hebt sich aus dem reichen Bestand lokalgeschichtlicher Untersuchungen heraus durch ihre verständnisvollen Beschreibungen musikalisch-stilistischer Phänomene und allgemeiner geschichtlicher Situationen. Da der Autor die frühen Phasen der Rudolstädter Musik ein wenig stiefmütterlich behandelt und seine Ausführungen über Philipp Heinrich Erlebach durch neueste Forschungen (B. Baselt, *Der Rudolstädter Kapellmeister Ph. H. Erlebach, 1657—1714*, Diss. Halle 1963) weitgehend überholt sind, liegt der Wert der Publikation hauptsächlich in ihren Mitteilungen über die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, besonders über die Kapellmeister Johann Graf, Georg Gebel d. J., Heinrich Christoph Koch, Max Eberwein, den Hofsänger Albert Methfessel und über Gastspiele von Goethes Weimarer Theater und von Richard Wagner in Rudolstadt. Kontinuität der Entwicklung und Anpassungsfähigkeit an veränderte gesellschaftliche und künstlerische Umstände bilden charakteristische Merkmale der Musik in diesem thüringischen

Gemeinwesen. Trotz mannigfaltiger Zugeständnisse an die Mode (z. B. in dem patriotischen Potpourri zur Feier der Kriegsjahre 1870/71; S. 56) war man hier fast stets um einen engen Kontakt mit der „hohen“ Kunst bemüht. Das vom Verfasser selbst als „in manchen Punkten erst angerissen“ empfundene Thema (S. 3) verdiente einmal eine ausführliche Abhandlung.

Werner Braun, Kiel

Doris Stockmann: Der Volksgesang in der Altmark. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Berlin: Akademie-Verlag 1962. XVI u. 506 S. mit 103 Notenbeispielen, Lied- und Sängertabellen, Statistiken und einer Karte. (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 29.)

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, „den Volksgesang einer deutschen Landschaft innerhalb eines fest umgrenzten Zeitalterschnittes in seinem Wesen und Leben und in seiner historischen Bedingtheit zu verstehen“ (VII). Die Arbeit fußt auf der kritischen Auswertung aller seit 1850 in der Altmark aufgezeichneten Volkslieder und volksliedkundlichen Beobachtungen sowie auf einer im Jahre 1955 von der Autorin selbst durchgeführten Aufnahmeaktion (mit Tonbandgerät). Ergänzt werden diese Quellen durch historisch unterbaute Analysen der geographischen, soziologischen und wirtschaftlichen Struktur der Altmark.

Doris Stockmann ist von Hause aus Musikwissenschaftlerin und Volkskundlerin. Es ist ihr somit möglich, vom „singenden Menschen“ auszugehen und „zu zeigen, wie der Mensch sich das Leben in der Gemeinschaft gestaltet und wie er dabei das Lied benutzt“ (XIV). Ohne sich in unfruchtbare und einschränkende Definitionsversuche des Begriffes „Volkslied“ zu verlieren, erforscht sie „das volkstümliche Singen als Gesamterscheinung, umfassend das Singgut (und zwar alle im Volke gesungenen Lieder), das in verschiedenen Formen sich abspielende Leben dieses Singgutes (seine Bindungen an bestimmte Gelegenheiten und Bräuche) und schließlich den konkreten musikalisch-körperlichen Vorgang des Singens (die Vortragsart samt Tempo und Dynamik, Gefühlscharakter und allen Feinheiten rhythmischer Gestaltung)“, um so die ganze Breite und Vielschichtigkeit des Volksgesangs in der

Altmark während der letzten 100 Jahre aufzuzeigen (XV).

Zunächst untersucht die Autorin die „traditionellen Formen des Singens und ihre Trägergemeinschaften“ (74 ff.): vor allem die „Koppeln“ als sommerlicher Koppelgang und winterliche Spinn- oder Strickkoppel, ferner den Gesang im Arbeitsleben, im Familienkreise, in der ungebundenen kindlichen Spielgemeinschaft, im Tanzsaal und im volkstümlichen Festbrauchtum, hier besonders den Gesang der Kinder und Jugendlichen innerhalb des Pfingst-, Weihnachts-, Martins- und Fastnachtsbrauchtums. Darüber hinaus wendet sich die Autorin in verdienstvoller Weise und entgegen „lieb gewordenen Gewohnheiten“ auch den „von organisierten Verbänden neu geschaffenen Formen des Singens“ zu (177 ff.): dem Gesang der bürgerlichen und Arbeitergesangsvereine mit ihren Konzerten, Sängerkosten und brautümlichen Verpflichtungen wie Hochzeitsständchen und Grabgesängen, ferner dem durch Jugendbewegung, Kirche, Schule und Kindergarten angeregten volkstümlichen Singen und schließlich dem durch die Volkskunstbewegung seit 1945 angeleiteten Singen und Musizieren der Volkskunstgruppen und -ensembles.

Die mit sehr ausführlichem Belegmaterial versehenen Untersuchungen ergeben ein realistisches Bild vom allmählichen Schwinden des traditionellen, nichtorganisierten und von dem in mehreren Etappen sich vollziehenden Aufkommen des neuen, organisierten Volksgesangs, wobei sich zur Zeit der „Momentaufnahme“ von 1955 noch zahlreiche interessante Überschneidungen und Verflechtungen feststellen lassen, die heute sicherlich schon wieder anders liegen würden. Als Ursachen für diese Veränderungen weist die Autorin auf die tiefgreifenden wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen im industriellen Zeitalter hin, die auf sämtliche menschliche Lebensformen und damit auch auf den Volksgesang eingewirkt haben.

Auch das Liedgut selbst sowie der Singstil haben in der Altmark während der letzten 100 Jahre wesentliche Wandlungen erlebt. Ältere Formen des Volksgesangs, wie sie sich in den oft plattdeutschen Wiegen-, Kinder- und Heischeliedern oder in Legenden und historisch-politischen Liedern zeigen, sind weitgehend verklungen; andere, wie Balladen und Tanzlieder, wurden durch sentimentale Erzähl- und Bänkellieder bzw. durch den Tanzschlager in seinen verschied-

denen Erscheinungsformen ersetzt. Jedoch kann die Autorin auch Liedgruppen, wie Liebeslieder, lyrisch-betrachtende „*Lieder im Volkston*“ und gesellige Lieder, anführen, die sich im Typus erhalten, aber in der Text- und Melodiegestalt oft und stark verändert haben; die am meisten gesungenen Lieder sind offensichtlich die kurzlebigsten. So ist schließlich die Ausbeute an alten und seltenen „Kostbarkeiten“ denkbar gering. Um so ergiebiger aber erweist sich das 1955 von der Autorin aufgenommene altmärkische Liedgut, als es dem Kreuzverhör moderner musikalischer Volkskunde unterzogen und dabei nach seiner Verteilung auf Stadt- und Landbewohner, Geschlechter und Altersklassen, nach Form, Inhalt und Funktion, Singart, Überlieferung und geographischer Verbreitung befragt und aufgeschlüsselt wird (223 ff.). Zu bedauern bleibt nur, daß dem Buch keine Schallplatte mit klingenden Beispielen aus den verschiedenen Bereichen des Volksgesangs beigegeben werden konnte.

Doris Stockmann hat ihr Ziel, Wesen, Leben und historische Bedingtheit des Volksesangs einer Landschaft aufzuzeigen, in vollem Umfange erreicht. Ihre mit letzter Gründlichkeit und Ausführlichkeit gefertigte Arbeit (mit zahlreichen trefflichen Nebenbemerkungen und -beobachtungen) vermittelt darüber hinaus anhand des Beispiels Altmark grundlegende Erkenntnisse zur volkskundlich-kulturellen Situation des Menschen unserer Tage überhaupt. Jede Auseinandersetzung mit den vielgestaltigen Problemen musikalischer Volkskunde des 19. und 20. Jahrhunderts wird das vorliegende Werk zu beachten haben.

Winfried Schrammek, Leipzig

Franklin B. Zimmerman: Henry Purcell, 1659—1695. An analytical catalogue of his music. London: Macmillan 1963. XXIV, 575 S.

Dieser Katalog, Ergebnis achtjähriger angestrengter Forschertätigkeit, kurz vor dem Abschluß der GA beendet, war längst fällig. Seit den gründlichen Feststellungen G. Arkwrights und B. Squires ist manches Neue entdeckt worden, manches konnte richtiggestellt oder ausgeschieden werden, wenn auch die Zahl der Fehlzusweisungen in der vor 85 Jahren begonnenen GA ziemlich gering ist; auch die vielen Selbstzitationen und Arrangements, bisher mehr Zufallsfunde, erfahren nun eine zusammenfassende

Darstellung. Dieses Werk, eine Vorarbeit für eine zu erwartende große Purcellbiographie des Verfassers, hat zwei handschriftliche Vorgänger: Novellos wohl zu seiner Ausgabe der Kirchenmusik Purcells gehöriger Katalog (um 1832) und aus neuerer Zeit ein Katalog von G. M. Cooper; doch betont der Verfasser ihnen gegenüber seine Selbstständigkeit.

Die Arbeit, die auch den noch nicht erschienenen Bd. 30 der GA und die (wenigen) verschollenen Kompositionen berücksichtigt, gliedert sich in vier Hauptabteilungen: *Sacred vocal works*, *Secular vocal works*, *Dramatic music*, *Instrumental music* zu (bis auf die zweiteiligen Bühnenwerke) je sechs Unterabteilungen. Sechs Appendices und vier Indices schließen sich an. Die durchgehende Numerierung der als echt aufgeführten Werke, die jeder selbständigen Komposition eine eigene Nummer zuerteilt, erreicht die Zahl 870, doch handelt es sich, da hier, wie überall, nach den einzelnen Abteilungen Platz für spätere Ergänzungen gelassen ist, „nur“ um insgesamt 530 Werke. Diese, streng alphabetisch aufgereiht, erfahren folgende Behandlung: Titel, Band und Seite in der GA, Untertitel, Entstehungsjahr, Autor (bzw. Übersetzer oder Bearbeiter), Quelle und Erscheinungsjahr des Textes, Aufzählung aller beteiligten Instrumente und Stimmen. Die einzelnen Teile (in der *Fairy Queen* 511) werden dann mit Zitierung der ersten zwei bis fünf Takte auf meist zwei Systemen und Angabe der Besetzung aufgeführt; es schließen sich an Fundorte der Handschriften (Autographe sind hervorgehoben) und der Drucke (bis etwa 1850). Besonderen Wert für die Forschung haben die — für die Bühnenwerke z. T. sehr ausführlichen, auch stilistischen Erwägungen gelegentlich nicht ausweichenden — *Commentaries*. Hier wird alles bisher Erfahrbare und viel selbst Erforschtes über Herkunft, Quellengeschichte, Abfassungszeit, Echtheit, Notation, Vollständigkeit, Texte, Lesarten vorgebracht; auch die GA kann berichtigt werden (Nr. 351). Natürlich kann auch der Verfasser für manche Werke (z. B. gewisse Sologesänge) weder über Musik noch Dichter genauere bzw. neue Angaben machen. Die *Literature* gibt in manchen Fällen, z. B. bei den Bühnenwerken, eine sehr reiche Auslese. Die insgesamt neun Abschnitte abschließende *General literature* ist ebenfalls bestens orientiert. (Eine zusam-

menfassende und wohl vervollständigte Purcellbibliographie verspricht der Verfasser für die kommende Biographie.)

Soviele Werke des Meisters auch hinreichend beglaubigt sind, einen guten Teil kennen wir nur aus späteren Handschriften oder Drucken. Daß da manches der Forschung zu schaffen macht, zweifelhaft ist oder gar bleiben wird, hat Zimmerman kenntlich gemacht. Abteilung N, außerhalb des Alphabets, bezeichnet Werke, deren Echtheit noch nicht endgültig bewiesen, aber zu erhoffen ist. Da sind die Grenzen zu den 113 Nummern der Abteilung D (doubtful), die auch allerhand Ungedrucktes aufzuweisen hat, fließend; immerhin sind es nur 15 Kompositionen, die nach Zimmerman in der GA als zweifelhaft zu gelten haben. Darüber hinaus gibt es in der GA, die für den Verfasser in den meisten Fällen als Richtschnur dient, noch manches Unsichere, das also besser in die Sektion D gehörte, so Nr. 59 und 62. Sparte S (spurious) bringt offenbar falsche oder untergeschobene Zuweisungen. Die vielen Transkriptionen und Arrangements sind innerhalb der einzelnen Abschnitte durch T kenntlich gemacht. Wenn auch oft nicht mehr festzustellen ist, ob sie vom Komponisten selbst stammen, so ist ihre Aufführung doch recht nützlich; vielleicht würde es sich lohnen, auch die bei den Einzelteilen der Werke auftauchenden, wenn auch immer aufeinander verwiesenen Übernahmen (z. B. Nr. 401 auf 328) in einem gesonderten Verzeichnis mit den oben genannten zusammenzustellen. Hier hätten auch die *songs or instrumental melodies to which new texts have been fitted* (Abkürzung „M“ [mock]) ihren Platz. Alles in allem bringt Zimmerman 21 Stücke, die noch in die GA gehörten; meist sind es kleinere Stücke oder Fragmentarisches.

Außerordentlich wertvoll ist Appendix III, der die handschriftlichen Quellen bis etwa 1765 aus insgesamt 58 öffentlichen und 10 privaten Bibliotheken aufzählt und für jede Bibliothek die Signatur und alle in ihr befindlichen Werke Purcells kenntlich macht. Der Verfasser hat sie alle (bis auf drei) selbst aufs genaueste, wenn auch mit Hilfe vieler Gelehrter (die die *Explanatory Notes* namhaft machen) geprüft und kritisch durchforscht. Es folgen (App. IV) die *Editions* (1667–1848), zuzüglich noch nicht eingearbeiteter 85 *Addenda* für 1699–1800. Die vier Indices erschließen: *First-lines, Titles and Subtitles; Instrumental Forms and*

Titles; Authors, Translators, Paraphrasers and Sources of Texts, beide sehr gründlich gearbeitet und jedem Forscher, nicht nur über Purcell, ein unentbehrliches Hilfsmittel), endlich der *General Index*.

Wahrhaftig: ein vollkommener *Analytical Catalogue*, dem, wenigstens vorläufig, kaum etwas hinzuzusetzen ist. Möglicherweise wird man ein Verzeichnis der Neudrucke nach 1850 vermissen, von denen immerhin eine Auswahl im Vorwort zu finden ist, doch gibt dafür die ausführliche Aufzählung in Westrups Artikel *Purcell* in MGG einen Ersatz. Vielleicht würde es sich empfehlen, sämtliche Abkürzungen und Siglen, deren Erklärung über die Einleitung hin verstreut ist, in einer Übersicht zusammenzufassen. Auch wäre es wohl besser, wenn der Bandangabe der Zeitschriftenbände Sicherheitshalber auch das Jahr beigegeben würde. Bei einigen Nummern, z. B. 181 bis 184 und 230, fehlen noch die Notenangaben für die Einzelteile. Ebenso wüßte man gern den Titel der Pauerschen Neuausgabe (z. B. Nr. 642).

Das Werk, das sich den in den letzten Jahren erfreulich häufenden Werkkatalogen besonders würdig anschließt, ist für denjenigen, der nicht „bewildered“ ist „by an elaborate system of numerical references“ (Westrup in der Vorrede), nicht nur eine Fundgrube hohen Ranges, sondern auch „a model of clarity“. Der Verfasser betrachtet seine Arbeit noch nicht als abgeschlossen, wie die *Addenda* und Selbstverbesserungen (D 252) erkennen lassen. Der Druck des bis hin auf den schönen Umschlag musterhaft ausgestatteten Buchs ist tadellos, übersichtlich und zuverlässig. Bei mehr als 200 Vergleichen der heiklen Zahlenbeziehungen ergab sich nur ein, noch dazu winziger Irrtum (D 101:1844?). Zimmerman kann sich wahrhaft „feel rewarded for the time and energy this book has required“!

Reinhold Sietz, Köln

Owen H. Jander: *A Catalogue of the Manuscripts of Compositions by Alessandro Stradella Found in European and American Libraries. (Revised Edition)*. Wellesley Mass.: Wellesley College 1962. Maschinenschriftliche Vervielfältigung. 72 Bll.

Werkverzeichnisse italienischer Komponisten aus der Epoche der vornehmlich handschriftlichen Überlieferung im 17. und 18. Jahrhundert zu erstellen, gehört zu den dor-

nigsten, bei Musikern vom Range Stradellas aber auch zu den wichtigsten Aufgaben der Musikwissenschaft. Das erste Verzeichnis der Kompositionen Alessandro Stradella's gab Heinz Hess im Anschluß an seine Arbeit über *Die Opern Alessandro Stradella's* (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, 2. Folge, Heft 3, Leipzig 1906). Owen H. Jander hat dieses Verzeichnis ergänzt und korrigiert und 1960 in 50 Exemplaren verschiedenen Bibliotheken zur Verfügung gestellt, die ihm daraufhin zum Teil weitere Informationen gaben. Der vorliegende Katalog ist das Ergebnis einer Revision der Fassung von 1960. Janders Initiative ist nachahmenswert und die von ihm gewählte Form, das Verzeichnis der Forschung zugänglich zu machen, ist dessen vorläufigem Charakter angemessen: Es handelt sich nicht um einen thematischen Katalog, und die Anfänge der Vokalwerke konnten nicht kontrolliert werden; Jander selbst warnt, daß sich unter den Kantaten, Kanzonetten usw. wohl noch manches unterschobene Stück finden mag. Gleiches gilt wohl auch für die *Vocal Music with Sacred Texts*, deren (von Hess übernommene) Gliederung in *Cantatas* (Werke mit italienischem Text und ein lateinischer Dialog) und *Motets* (Kompositionen mit lateinischem Text) ohne Rücksicht auf Gattung und Bestimmung bei einer Neubearbeitung revidiert werden sollen. Zum ersten Male legt Jander eine zuverlässige Liste der Instrumentalwerke Stradellas vor.

Helmut Hucke, Frankfurt a. M.

Georg Böhm: Sämtliche Werke. Vokalwerke. Band I. II. Neue, vermehrte Ausgabe, hrsg. von Harald Kümmerling. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1963). XI, 215 S.

Mit dieser Neuauflage wird ein Teil der Schuld beglichen, die die Musikwissenschaft an Georg Böhm abzutragen hat, da seine Kantaten und Motetten bisher nur aus einer vergriffenen (und veralteten) Ausgabe bzw. aus einer ungedruckten Dissertation studiert werden konnten. Sehr zu begrüßen ist es, daß der Verlag sich zu einer tiefgreifenden Änderung der 1. Auflage hat entschließen können, als das bei den Orgelwerken der Fall gewesen war: die Heranziehung Harald Kümmerlings war ein glücklicher Griff.

Wie das Vorwort verrät, sind die Vokalwerke I, II zugleich Band 3 und 4 der Ge-

samtausgabe; ein entsprechender Serientitel fehlt. Bedauerlich ist aber besonders, daß die Anregung des Rezensenten in Mf VII, 1954, S. 122, in die Neuauflage auch Böhm's Lieder aufzunehmen, nicht befolgt worden ist; und man fragt sich vergeblich, wie sich nun der anspruchsvolle Titel *Sämtliche Werke* rechtfertigen läßt.

Dem Betreuer der Neuauflage ist es gelungen, den bisher veröffentlichten Werken — 6 Kantaten und 1 Motette — noch 4 weitere hinzuzufügen, und zwar 3 Kantaten und 1 Motette. Er hat ferner die übrigen Stücke kritisch durchgesehen und den Kritischen Bericht neu abgefaßt. Die allgemein orientierenden Sätze der bisherigen Einleitung (die, hätte man sie beibehalten, gleichfalls einer Neufassung bedurft hätten), mußten einem Rechenschaftsbericht über die Revision des Bandes weichen.

Die Quellenlage zu Böhm's Vokalwerken ist denkbar unerquicklich. Zudem ist für fast alle Kompositionen nur je eine einzige Quelle nachweisbar. Die Probleme beginnen bereits bei der Nennung des Komponisten, der häufig nur durch die Buchstaben M. B. (Monsieur Böhm) nicht gerade eindeutig bezeugt ist. Erschwert wird die Orientierung hierüber durch die Tatsache, daß auch der diesbezügliche Bericht der Neuauflage nicht gerade narrensicher angelegt ist. Versucht man, ihm Angaben über diesen wichtigen Punkt zu entnehmen, so findet man für die einzelnen Werke:

Nr. 1: „M. B.“, von anderer Hand zu „Böhm“ ergänzt (S. VII).

Nr. 2: Auf S. VII kein Titel genannt, nach S. V: „M. B.“

Nr. 3: Ohne Titel überliefert, Autornamen (wie?) später hinzugefügt (S. VII), nach S. V: „M. B.“

Nr. 4: „Georg Böhm“ (S. VIII).

Nr. 5: Nach S. VIII Autornamen von anderer Hand: „Böhm, M.“, nach S. V dagegen: „M. B.“

Nr. 6: Nach S. IX: „M. Böhm“, nach S. V dagegen: „M. B.“

Nr. 7: Auf S. X kein Titel genannt, nach S. V: „M. B.“

Nr. 8: In der Neuauflage nicht mitgeteilt (vgl. S. X).

Nr. 9: „Böhm“ (S. X).

Nr. 10: Nach S. X: „M. Böhm“, nach S. V dagegen: „M. B.“

Nr. 11: Ohne Überschrift und Autorangabe überliefert. Die Zuweisung an Böhm begründet der Herausgeber wie folgt: „Ich

schließe auf die Autorschaft Böhms einerseits aus dem Umstand, daß der noch zu nennende Kopist der Vokalwerke Böhms dieses Werk abgeschrieben hat, und andererseits, daß in dieser Kantate die augenfälligste Stileigentümlichkeit Böhms nachweisbar ist, die erwähnten Stimmführungen und Fortschreitungen, die ich bei anderen Kantatenkomponisten vergeblich suchte."

Nun weiß der Herausgeber natürlich, daß die Niederschrift durch einen Kopisten, der auch Werke Böhms geschrieben hat, und das Auftreten von falschen Fortschreitungen sowie unsanglicher Stimmführung noch kein Echtheitsbeweis sind. Auch wird man Quint- und Oktavparallelen wohl bei kaum einem Kantatenkomponisten „vergeblich suchen“. Vermutlich hat Kümmerling also einen ausführlicheren Nachweis aus Raumersparnisgründen unterdrückt. Diesen nachzuholen ist aber um so wichtiger, als die Sologesangsformen der fraglichen Kantate den „modernen“ Opernformen Rezitativ und Arie so nahe stehen, wie sonst in keinem bekannten Werk Böhms. Das braucht nicht unbedingt gegen Böhm zu sprechen, der ja erst 1733 gestorben ist, bedarf aber doch eines sorgfältigeren Echtheitsbeleges, um den wir den Herausgeber dringend bitten möchten. Insgesamt darf zur Autorfrage gesagt werden, daß eine sorgfältige Nennung aller Titel und Überschriften (wie auch der Vermerk über ihr Fehlen) dem Benutzer viel Kopfzerbrechen erspart.

Nicht weniger Probleme bietet der Notentext selbst. Wolgast hatte in der 1. Ausgabe zahlreiche Satzfehler korrigiert, viele Unwahrscheinlichkeiten stehengelassen und mannigfache neue Lesefehler hineingebracht. Kümmerling geht den umgekehrten Weg. Er stellt die Satzfehler wieder her: „Die falschen Fortschreitungen — Quinten- und Oktavparallelen . . . Sept- und Nonensprünge und verminderte Quinten — sind von der Orgelmusik übernommen. Jeder Änderungsversuch führt folgerichtig zur Bearbeitung, weil er Böhms Werke ihrer typischen ‚Fehlerhaftigkeit‘ entkleidet.“ (Daß Kümmerling S. 24, Takt 43, Sopr. II eine Emendation Wolgasts beibehält, ist wohl nur ein Druckfehler.) Demgegenüber werden zahlreiche Fehler der alten Ausgabe richtiggestellt: Warnungssakzidenzen werden eingefügt, Druckfehler und zweifelhafte Zusätze Wolgasts beseitigt (z. B. S. 14, Satz 10, Takt 3, Viol. I), von Wolgast übersehene Fehler der Quellen berichtigt (z. B. S. 61, Takt 16,

Cornetto I, II), Texte berichtigt und dabei oft erstmals in sinnvoller Weise entziffert (z. B. S. 85: „Herr, gebiete meinen Füßen“ statt Wolgasts unsinnigem „Zum Gebiete meinen Füßen“). Ob die Wiederherstellung der Satzfehler in allen Fällen berechtigt ist, wagen wir nicht zu entscheiden. Die Quellen enthalten auch sonst genug Falsches, warum sollten also ausgerechnet ihre Quinten „richtig“ sein? So dürfte etwa mit der Wiedereinführung der von Wolgast emendierten Oktavketten zwischen Violine I und Fagott auf S. 168, Takt 4, schwerlich der Wille Böhms getroffen sein. Auch sonst möchte man zur Rückverbesserung in die Quellenlesarten gelegentlich Fragezeichen setzen, etwa auf S. 92, Takt 27, wo das *a* des Trombone II innerhalb des *g*-Moll-Quartsextakkordes sicherlich nichts zu suchen hat, oder auf S. 67, Takt 74, wo nur philologische Pedanterie die Korrektur der Violine I und des Soprans nach der Parallelstelle in Takt 64 ablehnen kann (vgl. die Lesart des Cornetto I). Endlich gibt es Stellen, an denen die Absicht Böhms wohl ohne neue Quellenfunde nie mehr sicher erkennbar sein wird — aber anfreunden kann man sich z. B. mit dem auf S. 63, Takt 34, 2. Drittel entstehenden (und von beiden Ausgaben beibehaltenen) Klang nicht. Auch mit der Beseitigung von Textunterlegungen wie



ge- ge- ben

(S. 113, Takt 72 f.) scheint uns der Herausgeber ein Charakteristicum Böhms und seiner Zeit zu Unrecht unterdrückt zu haben.

Der graphischen Gestaltung fehlt der letzte Schliff. Viel Mühe ist darauf verwandt worden, die Viola II aus dem Tenor in den Altschlüssel umzuschreiben und die Balkenformen zu vereinheitlichen. Warum es dann aber „aus Gründen der Kostenersparnis“ unterlassen werden mußte, die Taktstriche der neu (!) eingefügten Werke denen der bisher veröffentlichten anzugleichen (S. VII), bleibt unbegreiflich. Anderes kommt hinzu. Warum sind z. B. gleich auf S. 1 die Taktstriche entgegen der übrigen Praxis an den Zeilenenden ohne Unterbrechung durchgezogen? Warum stehen Zusatzakzidenzen teils über (S. 8, Takt 5), teils in Klammern vor der Note (S. 9, Takt 8)? Vielleicht ist der Unterschied berechtigt, aber man vermißt die Begründung (Wolgast verfährt an den beiden genannten Stellen genau umgekehrt, gleichfalls ohne Kommen-

tar; Kümmerling scheint also für die Umkehrung Gründe gehabt zu haben). Warum sind wörtliche Zitate im Kritischen Bericht teils gerade (z. B. Kantate 1, Titel), teils kursiv (z. B. Kantate 5, Titel) gedruckt? Warum sind in den bisher publizierten Werken die Sätze numeriert und die Takte satzweise gezählt, in den neu hinzugekommenen dagegen die Sätze unnumerierte und die Takte im Werk durchgezählt? Hätte sich das nicht ebensogut vereinheitlichen lassen wie die Schlüsselung der Viola und die Balkenformen?

Ein Problem, das jedem Herausgeber von Generalbaßmusik graue Haare verursacht, ist die Ergänzung fehlender Bezifferung. Beginnt man einmal damit, so ist des Ergänzens kein Ende. So schon bei Wolgast. Leider aber verpflichtet ein solches Verfahren zur Konsequenz, so daß eigentlich auch auf S. 120 f. (Satz 4) und S. 182—215 hätte ergänzt werden müssen.

Etwas ratlos steht der Leser der Tatsache gegenüber, daß zahlreiche Angaben, die Wolgast ohne Einklammerung bringt, in der Neuausgabe fehlen. Hatte Wolgast sie frei erfunden? Das ist bei der Menge der fraglichen Eintragungen schwer vorstellbar. Oder handelt es sich um Zusätze von unberufener Hand in der Quelle? Dann hätte das im Kritischen Bericht, der doch manches weniger Wichtige enthält, erwähnt werden sollen. Hier einige Beispiele (bei Wolgast vorhanden, bei Kümmerling fehlend):

„Das Himmelreich ist gleich einem Könige“: Satz 3, Takt 35, Viol. I, II: „piano“. Satz 5, Takt 14, Viol. I, II: „piano“. Satz 16, Takt 3 (5 usw.), Singstimmen: „Solo“ („Tutti“ usw.).

„Jaudzet Gott, alle Land“: Satz 5, Takt 1: „Canto solo“.

„Wie lieblich sind deine Wohnungen“: „Festo Epiphaniae.“

Übrigens erwähnt Kümmerling auch die kirchenjahreszeitlichen Bestimmungen der Kantaten 1, 2 und 6 nur im Kritischen Bericht und nicht im Notenteil, so daß die praktischen Musiker sie erfahrungsgemäß nicht zur Kenntnis nehmen werden.

Über die Frage, wie ausführlich ein Kritischer Bericht sein muß, läßt sich streiten, nicht aber über die Notwendigkeit seiner einheitlichen Gestaltung. Leider bleiben auch hier Wünsche offen. So fehlen z. B. zur Kantate „Das Himmelreich ist gleich einem Könige“ sämtliche Anmerkungen Wol-

gasts. Dort muß also der Benutzer nachschlagen, sofern er überhaupt den Kritischen Bericht heranziehen will. Nun hat aber Kümmerling von den insgesamt 17 Lesarten, die Wolgast aufführt, in 5 Fällen die Lesart der Quelle wiederhergestellt; nur 12 seiner Anmerkungen gelten noch für die Neuausgabe, dazu 3 weitere, die bei Wolgast fehlen und die Kümmerling als einzige wirklich anführt. Gewiß mag es sein, daß Wolgast in einigen Fällen irrte — aber doch wohl nicht gleich in allen zwölf! Weiter erschwert wird dem Benutzer die Vergleichsarbeit dadurch, daß Kümmerling — wohl zu Recht — den Notentext Wolgasts auch an anderen Stellen berichtigt (z. B. S. 1, Takt 2, Viola II), die (offenbar als mit der Quelle übereinstimmend) keiner Erwähnung bedürften. Vollständig wird die Konfusion aber dann dadurch, daß Kümmerling in anderen Kantaten, z. B. in „Jaudzet Gott, alle Land“, wiederum Wolgasts Anmerkungen in sein Lesartenverzeichnis einarbeitet.

Diese Dinge können die praktische Verwendbarkeit der Ausgabe kaum beeinträchtigen, sollten aber doch in einer späteren Neuauflage bereinigt werden. Dasselbe gilt für einige Druckfehler, die freilich nur als zufällige Lesefrüchte gelten können: S. VIII, Nr. 3, Satz 5, Takt 13—15: lies *b* statt *h*. S. IX, Nr. 6, Satz 6, Takt 151: lies Violino II statt Viola II. S. X, Nr. 10, Satz 1, Takt 15: Anmerkung kann nicht stimmen. S. X, Nr. 10, Satz 1, Takt 26: Keine Abweichung zum Notentext. Wo liegt der Fehler? S. 64, Takt 44, Canto II: 2. Note weiter nach rechts. S. 89, Takt 21, Trombone I, 1. Note in der Vorlage *b*, von Wolgast korrigiert zu *d'*; *c'* stimmt jedenfalls nicht. S. 97, Takt 6, Fagotto: Balken statt Fähnchen (selbst wenn die Vorlage Fähnchen haben sollte!). S. 108, Takt 101: Besetzungsangabe unverständlich, da ohnedies so zu Beginn vorgezeichnet (Kommentar im Kritischen Bericht?). S. 155, Takt 237: Das korrespondierende Segno fehlt. Von wo an gilt die Wiederholung? S. 194, Takt 98, Canto: 1. Note wohl *c'*“.

Alfred Dürr, Göttingen

Klavierboek Anna Maria van Eijl, hrsg. von Frits Noske. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1959. XXXVIII, 52 S., 4 Faks. (Monumenta Musica Neerlandica. II).

Der vorliegende Band stellt die erste vollständige und kritisch-korrekte Ausgabe dieser wichtigen, heute in der Toonkunst-Bibliotheek zu Amsterdam befindlichen Handschrift dar. Das in holländisch und englisch abgefaßte Vorwort enthält eine genaue Quellenbeschreibung nebst Inhaltsübersicht sowie biographischen Hinweisen auf die einstige Besitzerin Anna Maria van Eyl und deren mutmaßlichen Lehrer, den Organisten Gisbert Steenwick, der das Repertoire des Buches zusammenstellte. Bemerkungen über die historische Bedeutung des Manuskripts und über die Editionstechnik schließen sich an. Noske weist darauf hin, daß viele holländische Patrizierfamilien zu jener Zeit Kabinettorgeln besaßen, so daß alle Arten der im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Tasteninstrumente für die Ausführung der Stücke in Frage kamen.

Die Übertragung (im Original Klaviertabulatur auf zwei Systemen zu je sechs Linien) hält sich ziemlich streng an das ursprüngliche Notenbild. Der Charakter der Quelle als Gebrauchshandschrift mit gelegentlichen Inkonssequenzen in der Notierung wurde somit gewahrt und dem Spieler die Entscheidung über die Ausführungsart der Verzierungen und Repetitionen freigestellt, zumal es keine sicheren Belege für die zeitgenössische Spielweise gibt. Der Notentext ist in jeder Hinsicht korrekt wiedergegeben und sehr übersichtlich und sauber gestochen. Jedem Stück ist in der Einleitung ein ausführlicher Kommentar beigegeben. Die Melodie- und Tanzvorlagen vieler Sätze sowie ihr Vorkommen in anderen Quellen sind hier eingehend erörtert. In dieser Hinsicht hat der Herausgeber seine Untersuchungen weiter geführt, als es sonst in Ausgaben alter Musik üblich ist. Mit Recht weist er auf die Bedeutung der Handschrift für die Kenntnis des niederländischen Volksesangs im 17. Jahrhundert hin.

Die Konkordanzen der Stücke sind verzeichnet, soweit sie ermittelt werden konnten. Bei den Sätzen von Froberger und Kerll hätte man besser die Originalmanuskripte zum Vergleich heranziehen sollen anstelle der nicht immer zuverlässigen älteren Ausgaben in den DTÖ und DTB. Die von Noske gegenüber Sandberger vertretene Meinung, daß auch der *Appendix* zur Battaglia von Kerll authentisch sei, wird durch die quellenmäßig wertvolle Göttweiger Handschrift bestätigt (vgl. den Aufsatz des Rezensenten in *Mf* XIII, 1960, S. 310 ff.). Die von den

übrigen Quellen zum Teil stark abweichenden Fassungen mancher Sätze sind als Bearbeitungen für den Gebrauch des Dilettanten anzusehen. Hierin liegt der besondere historische Wert des Manuskriptes, das uns das Musizierrepertoire einer holländischen Patriziertochter überliefert. Daß die Qualität der Stücke nicht über den Durchschnitt herausragt, nimmt daher nicht wunder. Immerhin kann man den Kompositionen von Gisbert Steenwick, dem Hauptmeister der Handschrift, gediegene Satztechnik und musikalischen Schwung nicht absprechen. So bedeutet die vorliegende Ausgabe eine nicht unwichtige Bereicherung unserer Kenntnis der niederländischen Tastenmusik des 17. Jahrhunderts. Friedrich W. Riedel, Kassel

Franz Schubert: Klaviersonaten. Nach Eigenschriften und Erstausgaben herausgegeben von Paul Mies. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1961). 287 S. in 2 Bdn.

Die zweibändige, chronologisch angelegte Ausgabe sämtlicher 11 vollendeten Klaviersonaten Schuberts, die durch einen dritten Band mit den Klavierfantasien und den unvollendeten bzw. fragmentarisch überlieferten Klaviersonaten ergänzt werden soll, trägt die empfehlende Bezeichnung „Urtext“ nur auf dem Umschlag, nicht dagegen auf dem Titelblatt. Diese Bescheidung wäre — falls sie nicht überhaupt auf einem Versehen beruht — um so weniger erforderlich gewesen, als sich mit dem Urtext-Begriff Forderungen von der Art, wie sie an wissenschaftlich-kritische Ausgaben gestellt werden, nicht verbinden.

Dem Vorwort ist zu entnehmen, daß der Ausgabe — soweit vorhanden — die Autographe (*Deutsch-Verzeichnis* 537, 784, 850, 894, 958, 959, 960), autographe Frühfassungen bzw. Skizzen (D. V. 568 bzw. 575), sowie in allen Fällen die bis auf D. V. 845, 850 und 894 posthumen Erstdrucke zugrunde liegen. Abschriften (Spaun—Witteczeksche Sammlung, Gesellschaft der Musikfreunde, Wien) wurden nicht berücksichtigt.

Welcher Quelle der Herausgeber im einzelnen Falle den Vorzug gab, wird zwar nicht ausdrücklich gesagt; aus dem Vorwort läßt sich aber erschließen, daß für diejenigen Sonaten, die autograph vollständig überliefert sind und deren Druck erst posthum erfolgte (D. V. 537, 784, 958—60) die Auto-

graphie, für die zu Lebzeiten Schuberts gedruckt und bei der Drucklegung vom Komponisten möglicherweise korrigierten Sonaten (D. V. 845, 850, 894) aber die Drucke maßgebend waren. Für D. V. 664 und 845 waren Probleme der Quellenbewertung nicht zu lösen, da von diesen Sonaten nur Drucke existieren. Ähnliches gilt auch für D. V. 568 und 575: Die hiervon vorliegenden Autographe sind als Frühfassungen bzw. Skizzen nur in beschränktem Umfang für die Revision der im Erstdruck vorliegenden Endfassungen zu verwenden.

Daß die Ausgabe das Prädikat „Urtext“ uneingeschränkt verdient, geht sowohl aus den Bemerkungen *Zur Ausführung* und den *Bemerkungen zu den einzelnen Werken* des Vorworts wie auch aus dem Notentext hervor: Für Korrekturen entschied sich der Herausgeber nur an eindeutig fehlerhaften Stellen; fehlende Vortragszeichen fügte er nach Möglichkeit auch dann nicht hinzu, wenn Analogiegründe es nahegelegt hätten (wo dennoch Ergänzungen vorgenommen wurden, sind diese geklammert); und von einer Bereinigung des graphischen Bildes sah er selbst dort ab, wo eine solche für das klangliche Ergebnis absolut belanglos gewesen wäre (vgl. c-moll-Sonate D. V. 958, 4. Satz, T. 1 ff. und T. 258 ff.).

Gegenüber dem von J. Epstein besorgten Klaviersonaten-Band der alten Gesamtausgabe (Bd. X, Leipzig 1888) finden sich Abweichungen in Einzelheiten der Vortragsbezeichnung (Phrasierung, Dynamik) erwartungsgemäß insbesondere dort, wo der Herausgeber Autographe benutzen konnte, die bis 1888 noch nicht zur Verfügung standen (D. V. 537, 784, 850). Daß die Mitbenutzung dieser Handschriften im Falle der posthum gedruckten Sonaten D. V. 537 und 784 zu einer den Absichten des Komponisten entsprechenden Textbereinigung führte, ist anzunehmen. Nicht so sicher ist das bei D. V. 850. Der Erstdruck dieser Sonate erfolgte bereits 1826; obgleich wegen mancher Stichfehler „mit Vorsicht“ zu benutzen (Epstein), hat er mithin als verbindliche Endfassung zu gelten. Bei dem jetzt vorhandenen Autograph handelt es sich dagegen um eine frühere Niederschrift, die „nicht die Vorlage für den Erstdruck“ gebildet haben kann (s. E. Ratz, Vorwort zur revidierten Ausgabe von Schuberts Klaviersonaten, Wien 1953, UE).

Zu betonen bleibt nun allerdings, daß ein endgültiges Urteil über die Authentizität

des von Mies vorgelegten Textes erst dann wird gefällt werden können, wenn endlich die noch immer ausstehende Ausgabe mit umfassendem kritischem Apparat eine genaue Überprüfung aller Details ermöglicht. (Die alte GA mit ihren knappen Revisionsberichten und manchen „stillschweigenden Korrekturen“ entspricht den heutigen Anforderungen selbst dort kaum, wo die Quellenlage unverändert geblieben ist.)

Für den praktischen Gebrauch sind die vorliegenden Bände unbedingt zu empfehlen. Wer es dahin gebracht hat, sich mit Schubert-Sonaten beschäftigen zu können, dürfte neben der erforderlichen kombinatorischen Phantasie auch das Vergnügen daran entwickelt haben, Fehlendes nach eigener Einsicht zu ergänzen.

Martin Witte, Münster

Henderick Speuy: Psalm Preludes for Organ or Harpsichord. Edited by Frits Noske. Amsterdam: Edition Heuweke-meijer o. J. [1962]. XVI und 62 S.

Die Sammlung von 24 Choralbicinien, die der Dordrechter Organist Henderick Speuy (um 1575–1625) unter dem Titel *De Psalmen Davids / gestelt op het Tabulatur van het Orghel ende Clavecymmel / met 2. Partyen* ... 1610 erscheinen ließ, war, obwohl bereits in Eitners Quellenlexikon verzeichnet, seitens der Musikwissenschaft — von gelegentlichen Erwähnungen abgesehen — bis vor kurzem so gut wie völlig unbeachtet geblieben. Mit der vorliegenden Ausgabe erscheint Speuys Opus (dem gleichzeitig A. Curtis in TVer XIX, S. 143 ff. eine eingehende Untersuchung widmete) erstmalig im Neudruck. „Erstmalig“ gilt mit Ausnahme von Psalm 42 (Nr. XI), der nach einer anonymen Fassung des Bartfelder Ms. 27 von Max Seiffert in seine Neufassung von Bd. I der Sweelinck-GA (1943) aufgenommen worden war und seitdem von der Sweelinck-Forschung diskutiert werden mußte, solange die Kenntnis von Speuys Druck den Sachverhalt nicht klärte.

Daß die irrtümliche Zuschreibung möglich war, sagt gewiß etwas über das Stück aus, und die Bekanntheit mit der ganzen Sammlung bestätigt, daß die zeitliche und geographische Nähe zu Sweelinck in manchen Elementen von Speuys Kompositionstechnik ihren Niederschlag fand. Der hierdurch nahegelegte Vergleich macht freilich die Distanz hinsichtlich der Qualität spürbar. Kaum jemals findet man bei Speuy das

für Sweelincks Bicinien so bezeichnende zugleich planvolle und lebendige Weiterentwickeln von Motivik und Rhythmus innerhalb des Verlaufs der figurierten Gegenstimme; das Problem der formalen Disposition, bei Sweelinck jeweils von dem bestimmten c. f. her durchdacht, löst Speuy in 17 der 24 Stücke durch den zeilenweisen Wechsel der c. f.-Stimmelage im voraus schematisch. Dessenungeachtet ist die vorliegende Sammlung in mehrfacher Hinsicht von musikgeschichtlichem Interesse: zunächst durch die in der Geschichte der Choralbearbeitung relativ selten begegnende Bearbeitung von reformierten Psalmliedern (sie bilden neben dem zweifach bearbeiteten lutherischen Vaterunser-Lied und einer Liedfassung des Magnificat ausschließliche c. f.-Grundlage), ferner als Beitrag zur Geschichte des Tasteninstrumentbiciniums (interessant für die historische Terminologie der Choralbearbeitung dürfte die Bezeichnung *Duo* sein, die aus dem Faksimile auf S. XVI zu erkennen ist), schließlich in ihrer Eigenschaft als der früheste holländische Druck von Tastenmusik. So darf man dem Herausgeber dankbar sein für die Wiederentdeckung dieses Opus und seine Erschließung für Forschung und Praxis durch die vorliegende, mit großer Akkuratess (einziges vom Rezensenten bemerktes Versehen: in T. 7 auf S. 46 müssen im Superius zwei Halbe *a' g'* stehen; vgl. Faks.) hergestellte Edition.

Die Art der Vorlage und die Art der Kompositionen boten einer Neuausgabe nur wenige editionstechnische Probleme. Die im Kritischen Bericht (hier muß die Angabe für Nr. VI, T. 2 umgekehrt lauten) nachgewiesenen Korrekturen von Fehlern des Originals sind größtenteils überzeugend (Ausnahme: in Nr. VI, T. 50 ist im Baß nicht *e* statt *f* zu setzen, sondern die Viertel *a f* der Vorlage sind eine Terz höher zu lesen; dadurch verschwindet zugleich die Quintparallele T. 49/50, und in T. 49 erweist sich die originale letzte Sechzehntelgruppe *a g a h* als richtig). Den vom Herausgeber zusätzlich zu den originalen vorgeschlagenen Akzidentien wird man in den meisten Fällen zustimmen. Nicht einleuchtend ist dagegen der übermäßige Gebrauch von Warnungsakzidentien in edigen Klammern; das Prinzip, jedes Versetzungszeichen im folgenden Takt (u. U. sogar in mehreren Oktaviagen) aufzulösen, auch wenn nicht die geringste Möglichkeit eines Versehens

beim Lesen oder Abspielen besteht (beispielsweise dann, wenn die tonartige Stufe, die wieder gelten soll, bereits in der anderen Stimme voranging, so etwa S. 7, T. 20 und 25), führt zu einem unruhigen, das Lesen erschwerenden Notenbild. — Für die deutsche Übersetzung des Vorwortes wäre der deutsche Benutzer dem Verlag noch dankbarer, wenn sie nicht eine große Zahl von orthographischen und sinnstehenden Fehlern aufwiese.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 2. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte II. Hrsg. von Helmut Hucke. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1965. VII, 228 S.

Anonymus: *Missa III super L'homme armé*. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1965. (IV), 26 S. (Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae. Ordinarium Missae. Tomus III—3)

Inter-American Institute for Musical Research. Instituto Interamericano de Investigación Musical. Instituto Interamericano de Pesquisa Musical. Anuario. Yearbook. Anuario. Vol. I (1965). New Orleans: Tulane University 1965. 150 Seiten.

Documenta Bartókiana, Hrsg. von D. (enis) Dille. Budapest und Mainz: Ungarische Akademie der Wissenschaften und B. Schott's Söhne. Heft 1, 1964; Heft 2, 1965. 136 und (44); 200 S. und eine Schallplatte.

Gustav Bereths: *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein*. Mainz: B. Schott's Söhne (1964). 320 S. (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte. 5).

Georges Bizet: *Carmen*. Kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud

nachkomponierten Rezitative von Fritz Oeser. Deutsche Übertragung der Originalfassung von Walter Felsenstein, Klavierauszug. Kassel. Alkor-Edition (1964). (XII), 414 S. dazu: Vorlagenbericht. S. 705 bis 847.

Deutsches Dante-Jahrbuch. 41./42. Band. Hrsg. im Auftrag der deutschen Dante-Gesellschaft von Alfred Noyer-Weidner. Weimar: Hermann Böhlau Nachf. 1964. 253 S. (darin: Reinhold Hammerstein, Die Musik in Dantes Divina Commedia; Rudolf Baehr, Dantes Verhältnis zur Musik).

Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle. Paris, 24—31 Octobre 1962. Études réunies et présentées par Edith Weber. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965. 365 S. (Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Sciences Humaines).

Oeuvres de Dufaut. Édition et transcription par André Souris. Introduction historique et étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965. XXIV, 99 S. (Corpus des Luthistes Français. Ohne Bandzählung).

Martin Geck: Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. 241 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XV).

Giovanni Giorgi: *Improperium expectavit a 4 voci*. Trient: Societas Universalis S. Ceciliae 1965. 11 S. (Documenta Liturgiae Polychoralis Sanctae Ecclesiae Romanae. 19).

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Hrsg. von Georg Feder. Band I, Heft 1, Juni 1965. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1965. 44 S.

Joseph Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Critical Edition of the Complete Symphonies. Herausgeber/

Editor H. C. Robbins Landon. (Bd.) X. (Symphonien) 88—92, Concertante. Wien: Universal Edition (1965). Philharmonia No. 598 (Studienpartitur). XX, 371, XXVIII S.

Heinz Heimsoeth: Hegels Philosophie der Musik. Bonn: H. Bouvier u. Co. (1964). Sonderdruck aus: Hegel-Studien 2, 1964, S. 161—201 (Akademische Vorträge und Abhandlungen. 26).

Bernard Huys: Catalogue des Imprimés Musicaux des XVe, XVIe et XVIIe Siècles. Fonds Général. Bruxelles: Bibliothèque Royale de Belgique 1965. XIV, 422 S.

Klaviermusik aus Österreich. Barock — Klassik — Biedermeier. Hrsg. von Hans Kann. (Wien): Universal Edition (1965). VII, 91, IV S.

Lucca. Biblioteca del Seminario. Catalogo delle musiche stampate e manoscritte del fondo antico. A cura di Emilio Maggini. Milano: Istituto Editoriale Italiano 1965. 405 S. (Bibliotheca Musicae. III).

Musikerziehung in Schleswig-Holstein. Dokumente der Vergangenheit. Aspekte der Gegenwart. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Walter Wiora. Kassel—Basel—Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. 128 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XVII).

Musikverlage in der Bundesrepublik Deutschland und in West-Berlin. (Hrsg. vom Deutschen Musikverleger-Verband e. V. Bonn). Bonn: Musikhandel Verlags GmbH (1965). 192 S.

Helmuth Osthoff: Josquin Desprez. Zweiter Band. Tutzing: Hans Schneider 1965. VIII, 402 S.

Wolfgang Osthoff: Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig. Sonderdruck aus: *Castrum Peregrini*. Heft 65, Jahrgang 1964, S. 10—49.

Rolf Pröpper: Die Bühnenwerke Joh. (ann) Fr. (iedrich) Reichardts (1752—1814). Band 2: Werkverzeichnis. Bonn: H. Bouvier & Co. 1965. XXIV, 352 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 25).

Franz Schubert: *Fantasie C-dur D 760. Wanderer-Fantasie*. Erste Ausgabe nach dem Autograph. Hrsg. und mit Fingersätzen versehen von Paul Badura-Skoda. (Wien): Universal Edition (1965). (2), 28, 8 S.

Steirisches Musiklexikon. Im Auftrage des Steirischen Tonkünstlerbundes unter Benützung der „Sammlung Wamlek“ bearb. und hrsg. von Wolfgang Suppan. 5. Lieferung: Mixa — Rosegger. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1965. S. 385—480 und Taf. XXXIII—XL.

Johann Theile: *Musikalisches Kunstbuch*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. XI, 139 S. (Denkmäler norddeutscher Musik. 1).

Thomas Tomkins: *Musica Deo Sacra I*. Transcribed and edited by Bernard Rose. London: Stainer and Bell for the British Academy [1965]. XV, 127 S. (Early English Church Music. 5).

Muzikoloski Zbornik. Musicological Annual (hrsg. von D. Cvetko). Vol. I, 1965. Ljubljana: (Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete) 1965. 116 S.

Mitteilungen

Am 7. August 1965 feierte Professor Dr. Erich Doflein, Mainz, seinen 65. Geburtstag.

Am 11. August feierte Oberlandeskirchenrat Abt Professor D Dr. Christhard Mahrenholz, Hannover, seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Reinhold Hammerstein, Heidelberg, hat einen Ruf an die Universität Salzburg erhalten.

Dr. Franz Krautwurst, Erlangen, wurde am 24. 6. 1965 zum beamteten apl. Professor an der Universität Erlangen-Nürnberg ernannt.

Professor Dr. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken, hielt im Mai 1965 auf Einladung der deutschen Goethe-Institute in Saloniki und Kavala Vorträge über „Das deutsche Lied zur Goethe-Zeit“.

Dr. Friedrich W. Riedel, Kassel, hielt auf Einladung des tschechoslowakischen methodisch-wissenschaftlichen Kabinetts für Bibliothekswesen am 18. Mai 1965 in der Universitätsbibliothek zu Prag einen Vortrag über „Die Katalogisierung von älteren Musikdrucken und -manuskripten im Hinblick auf nationale und internationale Zentralkataloge“.

Suchanzeige

Dr. Martin Geck, 23 Kiel, Steinstr. 28, bereitet im Rahmen einer Arbeit über das deutsche Oratorium von Haydn bis Mendelssohn ein Verzeichnis der zwischen 1800 und 1840 komponierten deutschsprachigen Oratorien unter Berücksichtigung aller für diesen Zeitraum nachweisbaren Aufführungen vor. Er hat eine vorläufige Liste im Vervielfältigungsverfahren angelegt und bittet interessierte Forscher, diese Liste anzufordern, um auf diesem Wege Hinweise auf weitere Titel oder Aufführungen zu erhalten.

Über folgende Werke sind Angaben jedwelder Art willkommen: I. Assmeyer: *Die Sündflut und Jephthas Gelübde*; J. H. Clasing: *Die Tochter Jephthas*; B. Damcke: *Deborah, Die Geburt Jesu, Tobias*; K. L. Drobisch: *Bonifazius*; H. K. Ebell: *Die Unsterblichkeit*; C. Eberwein: *Der Jüngling zu Natn*; P. Frigel: *Die Himmelfahrt Jesu*; J. F. Fincke: *Die Offenbarung Johannis*; A. Hesse: *Tobias*; F. Kauer: *Das letzte Gericht*; C. Kocher: *Der Tod Abels*; E. Köhler: *Die Tageszeiten*; K. Kreutzer: *Die Friedensfeier*; F. W. Liebau: *Die Pfade zur Gottheit*; J. Mainzer: *Die Himmelfahrt Christi*; A. Mühlhng: *Die Leidensfeier Jesu, Paulus, Belsazar*; J. H. Müller: *Der Erzengel Michael*; Neumann: *Die Grablegung Jesu*; J. Otto: *Der Sieg des Heilands, Hiob*; P. Ritter: *Das verlorene Paradies*; G. v. Röder: *Die Messidiade*; A. Schmidt: *Ruth*; C. J. Schmidt (oder Witt, aus Frankfurt/M.): *Der leidende Heiland*; J. Schmidt: *Die Geburt Jesu*; A. Späth: *Petrus, Die Auferstehung, Judas Ischariot*; J. Spech: *Die Eröberung des heiligen Grabes*; A. Stahlknecht: *Die Makkabäer*; F. A. Veichtner: *Die Feier der Himmelfahrt Jesu*.

Berichtigung: Auf S. 47, Zeile 16 des laufenden Jahrgangs muß das erste Wort „Achtel“ statt „Viertel“ heißen.