

Zur Struktur der Messe „*L'omme armé super voces musicales*“ von Josquin Desprez*

VON DIETER HEIKAMP, BERLIN

Vorbemerkungen

Das von Petrucci 1502 gedruckte erste Buch der Messen Josquins beginnt und schließt mit einer *L'omme armé*-Messe. Schon in den äußeren Umrissen vertritt die erste dieser beiden Messen, *L'omme armé super voces musicales*, gegenüber ihrem Gegenstück, *L'omme armé sexti toni*, einen mehr konservativen Stil. Der c. f. wird fast ausschließlich in vergrößerten Notenwerten durchgeführt; anders als in der Messe *Sexti toni* erscheint er grundsätzlich im Tenor. Daß der c. f. im letzten Agnus in den Superius gelangt — es wäre dies das einzige Merkmal, das einer Einordnung der Messe als Tenor-c. f.-Komposition entgegenstände — ist die Folge des rationalen Bauprinzips, nach dem die vorgegebene Weise Verwendung findet. Sie wird in den einzelnen Sätzen oder Satzteilen in stufenweise aufsteigender Form auf die Töne des Hexachordum naturale versetzt, so daß sie vom c des Kyrie bis zum a des dritten Agnus in insgesamt sechs Transpositionen auftritt, wobei vor allem zu Anfang und Schluß der Sätze die Begleitstimmen während der Pausen des c. f. die dorische Grundtonart des Werkes wiederherstellen.

Das Prinzip der Versetzung des c. f. auf die verschiedenen „*voces musicales*“ hat der Messe ihren Namen gegeben; es steht in einer gewissen Parallele zu Ockeghems *Missa cuiusvis toni*, die als ganze in den verschiedenen Tonarten ausgeführt werden kann. Doch nicht nur in der c. f.-Behandlung, auch in der Faktur der anderen Stimmen lassen sich auf die Generation vor Josquin hinweisende Züge verfolgen. Helmuth Osthoff bemerkt hierzu: „In der Gestaltung des Begleitstimmensatzes macht sich neben der Tendenz zur Imitation das für Ockeghem so bezeichnende, weite Ausströmen des Melos in rhythmisch vielfältig gebrochenen und stereotyp ornamentierten Linien noch sehr stark geltend“¹. An Ockeghem, und zwar speziell an seine *Missa prolationum*, erinnert schließlich die verhältnismäßig große Anzahl von Proportionskanons, die diese Messe von ihrem Gegenstück, aber auch von allen anderen Messen Josquins deutlich unterscheidet.

Wenn im folgenden der Versuch unternommen wird, über die planvolle äußere Anlage hinaus tieferliegenden rationalen Beziehungen in *L'omme armé super voces musicales* nachzugehen, so muß eine ausführlichere Analyse der allgemeinen musikalischen Gegebenheiten dabei zu kurz kommen; für eine solche kann jedoch auf die in den letzten Jahren erschienenen speziellen Arbeiten zu den Messen Josquins verwiesen werden². In diesem Zusammenhang soll die rationale Struktur im Vordergrund stehen,

* Zu der vorliegenden Arbeit vgl. den im AfMw erscheinenden Aufsatz von Gösta Neuwirth, *Untersuchungen zur Zahlensymbolik im Werk von Josquin Desprez*.

¹ Josquin Desprez I, Tutzing 1962, S. 160; vgl. dazu Peter Wagner, *Geschichte der Messe I*, Leipzig 1913, S. 147 und Otto Gombosi, Jacob Obrecht, *eine stilkritische Studie*, Leipzig 1925, S. 52 f.

² Außer der Monographie von H. Osthoff, deren erster Band auch die Messen behandelt, wären vor allem zu nennen: Carl Dahlhaus, *Studien zu den Messen Josquins des Prés*, Diss. Göttingen 1952 und John Harrison Lovell, *The Masses of Josquin des Prez*, Diss. Ann Arbor 1960.

die bewußte Organisation, wie sie zunächst aus dem Bau der Messe in seinem Verhältnis zum c. f. hervorgeht. Erst der Einblick in das innere Gefüge wird eine Antwort auf die Frage möglich machen, ob die traditionsverhafteten Züge des Werkes charakteristisch für eine bestimmte Entwicklungsstufe im Messenschaffen Josquins sind, oder ob sie als bewußte Annäherung an einen überlieferten Kompositionsstil zu gelten haben.

Aus der Struktur der Messe läßt sich ferner Aufschluß über die Zugehörigkeit des lediglich in der Handschrift Capp. Sistina 154 der Biblioteca Vaticana überlieferten Credoteils³ „*Et in spiritum sanctum . . .*“ bis „*. . . et apostolicam ecclesiam*“ erwarten. Mit quellenkritischen und stilistischen Gründen hat die Frage bislang nicht entschieden werden können; der wegen der relativ späten und singulären Quelle an sich berechtigten Ansicht von Smijers, daß dieser Teil „*niet aan Josquin kan worden toegeschreven*“⁴, steht Osthoffs Meinung gegenüber, der Stil füge sich bruchlos dem Werke ein: „*Wir vermögen deshalb die von A. Smijers in bezug auf die Echtheit geäußerten Zweifel nicht zu teilen . . .*“⁵. Obwohl man in dem strittigen Teil sehr wohl vom Stilbild der Messe abweichende Merkmale konstatieren könnte, haben auch Dahlhaus⁶ und Lovell⁷ ihn als zugehörig betrachtet und in ihre Analysen einbezogen. In der ersten Auflage des Neudrucks der Messe in der Gesamtausgabe⁸, der nach dem Chorbuch Sist. 154 ediert ist, wird das *Et in spiritum* innerhalb des Credo abgedruckt. Die zweite Auflage⁹, die sich von der ersten auch durch die Anwendung neuerer Editionsprinzipien unterscheidet, folgt in der äußeren Anordnung dem Druck von Petrucci; der umstrittene Credoteil ist in den Anhang verwiesen, der Notentext im einzelnen freilich nach Sist. 154 emendiert. Nach dieser Quelle sind offenbar auch die Worte unterlegt, ohne daß dies ausdrücklich erwähnt wäre. Anhand der zweiten Auflage der Messe in der Gesamtausgabe und mittels einiger im Laufe der Untersuchung hierzu gegebener Korrekturen lassen sich die Ergebnisse unserer Darstellung auch in den Einzelheiten kontrollieren.

Strukturelle Beziehungen innerhalb von Josquins Kompositionen manifestieren sich — ähnlich wie es Marcus van Crevel für Obrechts Messe *Sub tuum presidium* festgestellt hat¹⁰ — in Zahlen und Zahlenverhältnissen, die im gegebenen Zusammenhang zumeist unmittelbar und an sich sinnvoll sind. Darüber hinaus haben die vorkommenden Zahlen aber auch gematrische Bedeutung; zuweilen scheint sogar die gematrische Verwendung einer Zahl, ihre Benutzung als Psephos für ein Wort oder einen Begriff, primär zu sein, so daß der strukturelle Zusammenhang demgegenüber von geringerer Evidenz bleibt. Wenn wir im Verlauf dieser Untersuchung gematrische Chiffren auflösen, sind wir uns der Unsicherheiten und Fehlermöglichkeiten bewußt, die sich aus der Rückdeutung von Zahlen in Worte ergeben; dennoch sollte auf eine derartige Deutung nicht verzichtet werden, weil darin ein durchaus neuer Aspekt für die Musik Josquins und seiner Zeit beschlossen ist.

³ Vgl. Albert Smijers (ed.), *Josquin Desprez, Opera omnia, Editio altera*, Vol. I, Fasc. I, Amsterdam 1957, S. VIII. Danach ist das Chorbuch Sist. 154 in den Jahren 1550–1555 entstanden.

⁴ A. a. O., S. V.

⁵ *Josquin Desprez I*, S. 157.

⁶ *Studien zu den Messen Josquins des Prés*, S. 120 ff.

⁷ *The Masses of Josquin des Prés*, S. 299.

⁸ *Werken van Josquin des Prés*, ed. A. Smijers, Tiende Aflevering, Missen I, Amsterdam 1926.

⁹ *Opera omnia*, s. Anm. 3. — Wenn zwischen beiden Auflagen der Gesamtausgabe nicht unterschieden zu werden braucht, wird künftig mit „GA“ zitiert.

¹⁰ M. van Crevel (ed.), *Jacobus Obrecht, Opera omnia, Editio altera, Missae VI*, Amsterdam 1960. Vgl. dazu auch Helmut Kirchmeyer, *Jacobus Obrecht in neuer Sicht*, NZfM CXXIV, 1963, S. 130 ff.

Daß eine Komposition strukturell oder inhaltlich durch Zahlen determiniert wird, darf andererseits nicht als eine Besonderheit der Generation Josquins oder Obrechts angesehen werden. Es ist in diesem Zusammenhang auf die vor dem Erscheinen stehende Arbeit von Else-Marianne Henze über die vierstimmigen Ordinariuszyklen Ockeghems hinzuweisen¹¹. E.-M. Henze hat in dieser Arbeit, deren Ergebnisse während der Untersuchung der Struktur von *L'omme armé super voces musicales* bekannt wurden, Konstruktionsprinzipien sowie Einzelheiten der Zahlenverwendung für die Messen Ockeghems dargelegt, die diese Werke in ein grundsätzlich neues Licht rücken und in mehreren Fällen auch für die vorliegende Messe Berührungspunkte und Vergleichsmöglichkeiten ergeben.

I. Cantus firmus und Bau der Messe

Die rhythmische und melodische Gestalt, in der die *L'omme armé*-Weise allen Sätzen der Messe zugrunde liegt, ist offensichtlich Josquins eigens für diesen Zweck geschaffene Fassung. Während die cantus firmi in den *L'omme armé*-Messen anderer Komponisten¹² sowie in dem von Dragan Plamenac in Neapel entdeckten Zyklus anonymer Messen¹³ in der Melodik öfter übereinstimmen, ist die abweichende Fassung dieser Messe anderweitig nicht nachzuweisen.

Im Druck von Petrucci¹⁴ ist der c. f. den einzelnen Sätzen in der Tenorstimme — dem dritten Agnus im Superius — in Prolationsnotation vorangestellt. Wie es in diesen Drucken gebräuchlich wird, folgt jeweils eine Resolutio, welche die Prolatio maior in der zu singenden augmentierten Form wiedergibt. Ausgenommen von dieser Regelung ist das Osanna; dort wird auf die vorangestellte Prolationsnotation verwiesen. Geringfügige Veränderungen, denen die Normalform des c. f. in einzelnen Sätzen, wie z. B. im Kyrie, unterliegt, erstrecken sich auf Pausen und wiederholte Töne. Worin die Ursache für diese Modifikationen liegen mag, soll im Laufe der Untersuchung geklärt werden; hier folgt zunächst eine Übertragung der Normalform des c. f.¹⁵:

1.



Ein Vergleich, etwa mit der textierten Fassung des neapolitanischen Kodex¹⁶, macht die charakteristischen Abweichungen dieser Neufassung der bekannten Weise deutlich: Bei der zweimaligen Kadenz im ersten Drittel versieht Josquin den Grundton mit Wechsel-

¹¹ Diss. Berlin, F. U., in Vorbereitung.

¹² Beispiele bei Laurence Feininger (ed.), *Monumenta Polyphoniae Liturgicae, Ser. I.*, Rom 1948.

¹³ Biblioteca Nazionale, Cod. VI E 40. Vgl. Otto Gombosi, *Bemerkungen zur „L'omme armé“-Frage*, ZfMw X, 1927/28, S. 609 ff.

¹⁴ Venedig 1502 und spätere Auflagen, s. GA.

¹⁵ Vgl. den mensuralen Notentext in der Einleitung zur GA.

¹⁶ Vgl. das Faksimile bei O. Gombosi (s. Anm. 13).

noten; er differenziert die regelmäßige Rhythmik, vor allem im ersten und im letzten Drittel der Melodie; die Reprise des ersten Teils in der insgesamt dreiteiligen Form wird durch Fortlassen der Wechselnoten und unregelmäßige Vergrößerung der Notenwerte variiert.

Als Ziel der Umbildungen läßt sich die Aufhebung der starren Regelmäßigkeit der Vorlage erkennen. Rhythmische und melodische Identität zweier Phrasen findet sich nur noch zu Beginn des mittleren Teils (im Beispiel mit Klammern gekennzeichnet). An dieser einzigen Motivwiederholung teilt sich die Zahl der Einzeltöne des c. f. in zwei gleich große Hälften. Die erste, die mit dem ersten Auftreten des Wiederholungsmotivs abschließt, umfaßt 32 Töne; ihr entspricht die zweite Hälfte des c. f., von der Wiederholung des Motivs an, mit ebenfalls 32 Tönen: eine Konstruktion, die eigentlich nur als Hinweis auf die Bedeutsamkeit der Gesamtzahl der Töne im c. f. verständlich ist, als eine Betonung der aus $32 + 32$ zusammengesetzten Zahl 64.

Während die in Zusammenhang mit der *L'omme armé*-Weise verbreitete Notierung in der *Prolatio maior* im c. f. Josquins beibehalten ist, erscheint die Tempusbezeichnung modifiziert. Erster und dritter Teil stehen im *Tempus perfectum*, der mittlere ist im *Tempus imperfectum* notiert. Nach dieser Mensurierung umfaßt der erste Teil 6 Breviseinheiten, der zweite 8, der dritte ebenfalls 8 (vgl. die Zählung in Bsp. 1).

Nach den Zahlen 6, 8 und 8 ist in den drei Teilen des c. f. nicht nur die metrische Ordnung der Breviseinheiten, sondern auch das Auftreten des Grundtones gegliedert. Im ersten Teil kommt der Grundton achtmal vor; im zweiten ist es seine höhere Oktave, die achtmal, im dritten wieder die untere Stellung, die nunmehr sechsmal zu zählen ist.

Da die Gemeinsamkeit in der Disposition der Grundtöne und der Gliederung der Breviseinheiten kaum zufällig zustande gekommen sein kann, darf sie als ein weiteres Anzeichen für die bewußte Strukturierung des c. f. angesehen werden. Josquins Umformung der Vorlage zum c. f. der Messe hätte danach nicht nur die musikalische Neufassung, sondern ebenso eine neue, innere Ordnung der bekannten Weise zum Ziel. Wenn mit der zweifachen Gliederung nach 6, 8 und 8 und mit der Organisation der Einzeltöne die rationalen Beziehungen im c. f. auch nicht erschöpft sind, soll doch zunächst sein Auftreten in der Messe betrachtet werden.

Mit den vorgegebenen Abmessungen wird der c. f. zur Richtschnur für die Ausdehnung der Satzteile, in die er eingebaut ist. Wegen der fast unveränderten Übernahme bleibt eine variable Einrichtung der Länge der Sätze nur durch Diminution, unvollständige Verwendung oder Wiederholung des c. f. denkbar. Formal ist die Wiederholung das wichtigste dieser Mittel.

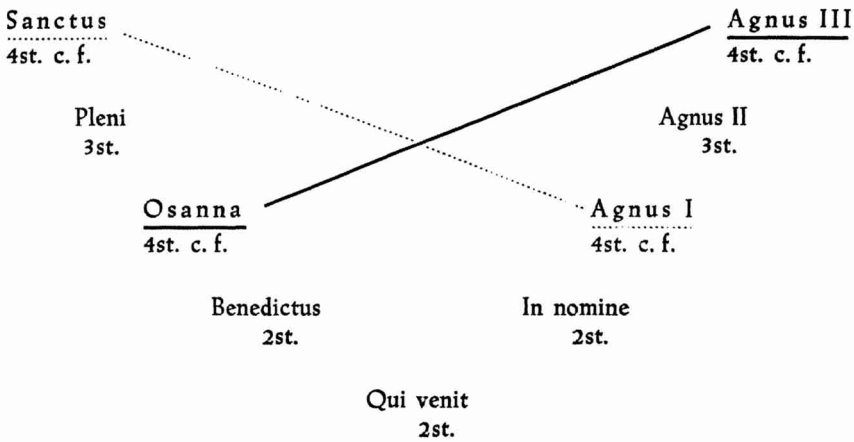
Das Kyrie begnügt sich mit einem Durchgang des c. f.; die drei Teile des c. f. erscheinen in Kyrie, Christe und Kyrie als proportionale Ableitung aus *Superius*, *Altus* und *Bassus*¹⁷. Im Gloria kommt der c. f. zweimal vor; im Credo dreimal, wenn der ausschließlich in der Handschrift der Sistina überlieferte Teil unberücksichtigt bleibt. Vom Sanctus an ist das Satzbild durch wechselnde Stimmenbeteiligung aufgelockert; der c. f. wird in *Osanna* und *Agnus III* vollständig, in *Sanctus* und *Agnus I* nur mit seinen ersten beiden Teilen verwendet.

¹⁷ S. Dahlhaus, S. 115.

In vollständiger Form tritt der c. f. in der Messe somit insgesamt achtmal auf; die Zahl der Stufen des Hexachordum naturale, die er aufsteigend dabei durchmißt, beträgt 6: Beides sind Zahlen, die bereits für die innere Struktur des c. f. von Bedeutung waren.

Die nähere Betrachtung von Sanctus und Agnus zeigt, daß diese Sätze strukturell eine Einheit bilden; es sind c. f.-Verwendung und Stimmenzahl in den einzelnen Satzteilen, die auf eine in sich symmetrische Anlage der Sanctus-Agnus-Gruppe hinweisen:

2.



In der Mitte dieser symmetrischen Anlage steht das Qui venit des zweistimmigen Benedictus. Der Satzteil bietet ein Indiz dafür, daß Josquin den symmetrischen Bau bewußt geschaffen hat. Zählt man nämlich von Anfang und Ende des Qui venit in gleichen metrischen Einheiten zur Mitte hin, so trifft man auf die Symmetrieachse der ganzen Satzgruppe, die auffallende Brevis *a* mit der gleichwertigen Semibrevis *f* der Kanonstimme. Dieser Terzklang, der in der Faktur des Satzes einen ungewöhnlichen Stillstand bedeutet, bezeichnet den Mittelpunkt der Sanctus-Agnus-Gruppe; von hier aus sind die nach c. f.-Verwendung und Besetzung gleich behandelten Satzteile einander zugeordnet¹⁸. Die Satzteile mit vollständigem (in Bsp. 2 durchgehend unterstrichen) und unvollständigem c. f. (durchbrochen unterstrichen) stehen sich dabei in chiasmischer Form gegenüber.

II. Zahlenverhältnisse

Es liegt nahe zu vermuten, daß die symmetrischen Teile der Sanctus-Agnus-Gruppe in einem bestimmten Längenverhältnis zueinander stehen. Die Frage

¹⁸ An dieser Stelle befindet sich das „Signum congruentiae“ für den Schluß der zu augmentierenden Stimme des Mensurkanons. An den vergleichbaren Stellen in den Kanons des Benedictus und des In nomine wird der entsprechende Einschnitt durch rhythmische Mittel überspielt: durch den punktierten Durchgang in der augmentierten Stimme (*Opera omnia* T. 9) oder durch die Pause in der Primärstimme (T. 40).

nach der Maßeinheit für ein solches Verhältnis ist vom c. f. her zu entscheiden: dort waren es die Einheiten der Brevis, die eine spezifische Ordnung anzeigen. Bei dem Versuch, dieselben Einheiten in der Messe zu zählen, treten freilich Probleme in den Proportionskanons und in der besonderen Notierungsform des Osanna auf.

Ein Hindernis für die Zählung nach metrischen Einheiten generell besteht zunächst darin, daß in Proportionskanons verschiedene Mensuren gleichzeitig gelesen werden. Da in diesem Falle jedoch nur eine Stimme die notierte Melodieform vollständig vorträgt, gilt im Grunde immer nur eines der vorgesetzten Mensurzeichen bis zum Ende der Notierung, die anderen jeweils bis zum betreffenden Kongruenzzeichen. Es ist daher nur konsequent, einer Zählung die vollständige Melodieform mit der für die vollständige Ausführung geltenden Mensur zugrunde zu legen, ein Prinzip, nach dem im übrigen auch die Taktstriche der Gesamtausgabe gesetzt sind.

Im Osanna ist es die Schreibung der Proportio tripla in den Quellen, die zunächst befremdend wirkt. Gegenüber dem gewohnten Bild sind die Notenwerte in den c. f.-freien Stimmen auf die Hälfte verkürzt, dafür findet sich anstelle des sonst benutzten Mensurzeichens (♯ 3) der nicht durchstrichene Halbkreis mit der 3 (o 3)¹⁹. Die Erklärung für diesen Sachverhalt ist in dem oben, S. 123, erwähnten Fehlen einer Resolutio für den Tenor zu suchen. Stattdessen wird auf die Prolationsnotierung des c. f. verwiesen, was im Satzganzen bedeutet, daß dessen rhythmische Werte in Augmentation zu lesen sind. Die Beschleunigung auf das Maß der Proportio tripla wird dabei durch die Devise „gaudet cum gaudentibus“ bewirkt. Als „gaudentes“ treten die Gegenstimmen, statt einer notierten Semibrevis des Tenors die Brevis der Proportio tripla gleichzusetzen, ebenfalls in halben Notenwerten auf, wofür dann der Diminutionstrich im Mensurzeichen der Proportio tripla entfällt. Äußerlich wird hiermit eine der Devise angemessene Gleichheit der Notenformen in allen Stimmen erreicht; für die Zählung ist zu bedenken, daß die Werte aller Stimmen zwar verkürzt erscheinen, aber vergrößert zu lesen sind, daß die Brevisseinheiten der normalen Proportio tripla hier also durch die notierten Semibrevisseinheiten ausgedrückt werden²⁰.

Daß die Brevenzählung nach den genannten Grundsätzen nicht nur theoretisch vertretbar, sondern offensichtlich auch praktisch richtig ist, zeigt schon die Anwendung auf die zweite Messenhälfte. Zählt man vom Beginn des Sanctus bis zur Symmetrieachse der Satzgruppe, dem a-f des Qui venit, so kommt man auf 150 Brevisseinheiten²¹; von der Symmetrieachse an bis zum Schluß des Werkes ergeben sich 210 Einheiten. Die symmetrischen Teile der zweiten Messenhälfte stehen damit im Verhältnis von 150 zu 210, in der Proportion 5:7.

Die Brevis in der Mitte des Qui venit, von der die symmetrische Anordnung der Satzgruppe ausgeht, gehört in ihrer Funktion als Symmetrieachse beiden Proportionsteilen gleichermaßen an. Sie wird deshalb weder ausschließlich dem einen, noch dem anderen, sondern vielmehr beiden Teilen zugerechnet. Wenn diese symmetrische Konstruktion im Gesamtbau der Messe bewahrt bleiben soll, müßte die Brevis auch hier beiden Proportionsteilen zugerechnet, das heißt auf der Zählenebene der

¹⁹ Gerade weil die erste Auflage der GA auch hier die originalen Notenwerte beibehält, konnte Dahlhaus (S. 125) zu der Ansicht kommen, daß im Osanna, entgegen dem sonstigen Verfahren von Smijers, verkürzt worden sei. Lovell (S. 76) normalisiert den Fall, indem er seinem Notenbeispiel fälschlich „♯ = ♯“ voransetzt statt ♯ = ♯.

²⁰ Die Einheit des c. f., die der Brevisseinheit entspricht, solange das Verhältnis der Stimmen zueinander nicht proportional verändert ist, bleibt die folgende: ♯ ♯; sie ist auch im Osanna zu zählen.

²¹ Die Schlußlonga wird — wie sie auch in der zweiten Auflage der GA übertragen ist — als Brevis im Wert der vorangehenden gezählt; wenn sie im Druck von Petrucci durch Pausen in einer Stimme definiert ist, wie z. B. am Ende von Agnus I, ist sie als Brevis gerechnet.

Brevisheiten in jeder der symmetrischen Hälften gezählt werden. Die Länge der gesamten Messe würde sich dann in der Summe ihrer Proportionsteile darstellen:

$$\begin{array}{rcccl}
 3. & \text{Kyrie} & \text{Gloria} & \text{Credo} & \\
 & 18 + 44 + 25 & 58 + 83 & 58 + 78 + 44 & \\
 \hline
 & 87 & 141 & 180 & = 408 \\
 & & \text{Qui venit} & & \\
 & \text{Sanctus} & \text{Benedictus} & \text{In nomine} & \text{Agnus} \\
 & 33 + 34 + 59 & 17 + 1 - 7 & 7 - 13 + 19 & 35 + 25 + 124 \\
 \hline
 & 126 & 24 & 26 & 184 = 360 \\
 (\text{-----} = 150 \text{-----}) & & (\text{-----} = 210 \text{-----}) & &
 \end{array}$$

Die Gesamtzahl der Brevisheiten in der zweiten Messenhälfte beträgt hiernach 360; diesen 360 Einheiten der zweiten Messenhälfte steht die erste mit 408 Einheiten gegenüber, was einem Verhältnis der Großteile von 408 zu 360 entspricht, oder der Proportion 17:15.

Die beiden Großteile differieren um 48 Brevisheiten: ein Wert, der sich in die Faktoren 6 und 8 zerlegen und wieder auf die Gliederungszahlen des c. f. beziehen läßt.

Als Gesamtlänge der Messe ergibt sich die Summe von $408 + 360 = 768$ Brevisheiten. Das ist genau das Doppelte des Produkts aus den c. f.-Zahlen 6, 8 und 8:

$$6 \times 8 \times 8 = 384; 384 \times 2 = 768$$

Josquin bestimmt somit die Ausdehnung der Messe nach denselben Zahlen, nach denen er seine Umformung der Vorlage gegliedert hat.

Auch die beiden ermittelten Proportionen — die Unterteilung der ersten Messenhälfte nach 5 : 7 und das Verhältnis der Großteile von 17 : 15 — lassen eine rationale Verbindung zum c. f. erkennen. Denn es ist sicher nicht zufällig, daß das Produkt aus den je für sich addierten Zahlen der Proportionen wieder auf das Produkt aus den c. f.-Zahlen 6, 8 und 8 führt:

$$(5 + 7) \times (17 + 15) = 384$$

Die Berechnung der Gesamtlänge der Messe hat die symmetrische Teilung der Sanctus-Agnus-Gruppe zur Voraussetzung und würde ohne die Konsequenzen aus dieser Teilung ein abweichendes Ergebnis liefern. Die Mitte der Sanctus-Agnus-Gruppe wird damit zum Angelpunkt des ganzen Werkes. Daß es genauer das Benedictus ist, das Josquin zum Zentrum der Messe bestimmt, ließe sich auch hier aus den Zahlen 6 und 8 schließen, welche die Quersumme der den Mittelpunkt umrahmenden 24 und 26 Brevisheiten des Benedictus bilden.

Wird die symmetrische Teilung der zweiten Messenhälfte nicht berücksichtigt, so ergibt sich als Gesamtsumme der Brevisheiten 767, eine Zahl, die von Jos-

quin — wahrscheinlich wegen der gematrischen Bedeutung ihrer Endziffern 67²² — nebenher intendiert ist. Auf den Sinn dieser strukturellen Doppeldeutigkeit wird im gegebenen Zusammenhang zurückzukommen sein.

Aus der Zahlenstruktur der Messe entstehen entscheidende Kriterien für die Zugehörigkeit des umstrittenen Credoteils *Et in spiritum*. In der bisherigen Analyse ist dieser Satzteil nicht berücksichtigt worden. Beim Versuch, ihn in das strukturelle Gefüge einzubeziehen, werden nicht nur die beschriebenen Proportionen hinfällig, ohne daß sinnvolle neue Verhältnisse entstünden, auch für die Gesamtzahl der Brevisseinheiten wäre ein folgerichtiges Verhältnis zum c. f. nicht mehr denkbar. Wir glauben daraus schließen zu können, daß der strittige Teil nicht originär zur Messe gehört; eine endgültige Entscheidung dieser Frage mag jedoch von dem Bild anderer Strukturbereiche abhängig bleiben²³. Im folgenden wird das *Et in spiritum*, ohne daß dies im einzelnen erwähnt würde, weiterhin ausklammert.

Wenn sich die Gliederung des c. f. nach Brevisseinheiten in der Gesamtzahl der vergleichbaren Einheiten der Messe widerspiegelt, so ist für die analoge Gliederung seiner Grundtöne eine ähnliche Beziehung wahrscheinlich. Da die Messe in allen Sätzen an der *d*-dorischen Tonart festhält, würde dem relativen Grundton des c. f. der Ton *d* als Grundton der Messe entsprechen.

Die Möglichkeit, eine spezifische Disposition im Vorkommen einzelner Töne nachzuweisen, hängt von einer eindeutigen Überlieferung des Notentextes ab. Wie sich im Vergleich der Lesarten herausstellt, lassen allein Petruccis Drucke eine auch in den Einzelheiten sinnvolle Struktur im Vorkommen des Grundtones erkennen. Unabhängig von der Oktavlage seien hier sämtliche in der Messe vorkommenden Töne *d* nach der ersten Auflage des ersten Messenbuches von 1502, deren Text mit nur geringen Veränderungen in die späteren Auflagen übernommen ist, zusammengestellt²⁴:

4.

	Kyrie				Gloria			Credo				
S	18	9	22	49	49	30	79	45	9	20	74	202
A	20	18	21	59	69	48	117	49	21	36	106	282
T	5	1	2	8	22	22	44	5	5	5	15	67
B	15	9	12	36	53	43	96	37	20	28	85	217
	58	37	57	152	193	143	336	136	55	89	280	768
												=
												=
	Sanctus				Benedictus			Agnus				
S	27	16	(43)	16	59	12+7	19	25	13	8	46	124
A	27	17	(44)	25	69	4+2	6	31	5	61	97	172
T	3	—	(3)	3	6	—	—	9	—	34	43	49
B	15	14	(29)	27	56	7+3	10	31	6	45	82	148
	72	47	(119)	71	190	23+12	35	96	13+11	148	268	493
												=
												=

²² Vgl. unten, S. 132.

²³ Näheres siehe unter Ergebnisse, S. 139.

²⁴ Es werden die klingenden Töne gezählt; Ligaturen als aufgelöst, in den Quellen nicht notierte Kanonstimmen als ausgeschrieben. Zur Kontrolle läßt sich mittels der die Töne *d* betreffenden Varianten des kritischen Apparates in *Opera omnia*, S. IX f., unter 1^o–5^o, der Text Petruccis rekonstruieren. Einige Fehler im kritischen Apparat spielen hier noch keine Rolle, sie werden weiter unten korrigiert (vgl. Anm. 48).

Wie die Aufstellung zeigt, beläuft sich die Summe der Töne *d* in der ersten Messenhälfte auf 768; sie steht damit im gleichen Verhältnis zu den c. f.-Zahlen wie ihrerseits die Gesamtzahl der Brevisseinheiten²⁵.

Die Zahlen der zweiten Messenhälfte sind unabhängig vom c. f. Mit den Werten, welche sich hier aus dem Vorkommen des Grundtones ergeben, findet der Übergang zu den primär gematrisc zu deutenden Zahlen statt. Weil die Technik der zahlenalphabetischen Verschlüsselungen für die Musik dieser Zeit noch nicht beschrieben worden ist, wird es vor der weiteren Analyse der Grundtonzahlen unumgänglich, das Notwendigste zu den gematriscen Methoden einzufügen, die für Josquin und seine Zeit vorausgesetzt werden dürfen.

III. Verwendung gematriscer Zahlen

Dafür, daß die Normalform des c. f. bei dessen erstem Auftreten im Kyrie bereits modifiziert erscheint²⁶, ist ein Grund mit den Mitteln herkömmlicher Analyse nicht beizubringen. Modifiziert erscheint vor allem die Pausenordnung des c. f.: die Brevispause am Ende des zweiten Teils entfällt²⁷, so daß das Kyrie statt der zu erwartenden 88 nur 87 Brevisseinheiten umfaßt. Daß der Grund für diese Abweichung in der Bedeutung der Zahl 87 zu suchen ist, erhellt aus einem Vergleich mit dem ersten Teil des Credo. Dort hat der Superius bis zur Pause nach der Textmarke „*Jesum Christum*“ genau 87 Töne zu singen. 87 ist, nach einem der verbreiteten Zählssysteme der Gematrie, der Zahlenwert für „*Ιησοῦς*“. Dies Beispiel, nach dem der gematrisc bestimmten Zahl zuliebe eine Einschränkung des Prinzips der unveränderten Übernahme des c. f. in Kauf genommen wird, kennzeichnet die wichtige Stellung, die symbolischen Zahlen dieser Art im Werk Josquins zukommt.

Es sind mehrere Zählssysteme, nach denen in der Lehre der Gematrie die Buchstaben von Wörtern in Zahlen umgerechnet und deren Summen für diese Wörter gesetzt werden können. Ihren Ursprung haben diese Systeme in der Verwendung von Buchstaben als Zahlzeichen. Während früher allgemein angenommen wurde, die Verbindung von Buchstabe und Zahl entstamme dem Hebräischen²⁸, scheint heute festzustehen, daß sie sich von den Griechen aus verbreitet hat²⁹. Der ursprünglichen, sogenannten milesischen Zählweise liegt das in Athen eingeführte ionisch-milesische Alphabet zugrunde, das gegenüber dem aus der Schriftsprache bekannten Lautstand von 24 Buchstaben auf 27 Buchstaben erweitert war und dadurch in je eine Neunerreihe für Einer, Zehner und Hunderter aufgeteilt werden konnte. Die drei semitischen Erweiterungszeichen ς (digamma oder vau), ρ (koppa) und λ (sampi), die diese besondere Aufteilung des Alphabets ermöglichten, können im gematriscen Zusammenhang außer Betracht bleiben, weil sie bei der Schreibung von Worten nicht

²⁵ Die c. f.-Zahlen selbst treten in der ersten Messenhälfte in versteckter Form auf. Die Grundtöne des c. f. im Tenor der einzelnen Sätze — 8, 44 und 15 — weisen in ihren Quersummen auf die Zahlen 8, 8 und 6 hin; die Reihenfolge ist dabei dieselbe wie in den Grundtönen der Normalform des c. f.

²⁶ Vgl. oben, S. 123 f.

²⁷ Vgl. die Grundgestalt in Bsp. 1 mit dem Faksimile der Tenorstimme des Kyrie in MGG, Artikel *Josquin Desprez*, Sp. 201.

²⁸ Diese Ansicht teilt schon Johannes Reuchlin, *De arte cabalistica libri tres Leoni X. dicati* (Hagenau 1517), fol. LXIXv: „Nec enim est ulla in orbis terrarum spacio alia lingua cuius literae quoslibet numeros tam perfecte ostendant. Conati sunt tamen nouitii graecorum Iudaeos imitari ut & similiter alphabeto suo numeros exponerent. Sed erat necesse duas sibi figuras intercalare . . .“

²⁹ S. Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 2. Aufl. Leipzig 1925, S. 91 ff. und Karl Menninger, *Zahlwort und Ziffer II*, Göttingen 1958, S. 67 ff., vgl. ferner Artikel *Gematria* in *Encyclopaedia Judaica VII*, Berlin (1931).

verwendet werden. Sie sind in der folgenden Tabelle deshalb fortgelassen (s. Bsp. 5a); die Fortlassungen sind am Fehlen der den Erweiterungszeichen zugehörigen Einheiten 6, 90 und 900 kennlich. Diese Buchstaben ziffern wurden von den griechischen Mathematikern an bis in spätbyzantinische Zeit benutzt. Daneben kam dann die sogenannte Thesiszählung in Gebrauch, die mit den 24 Buchstaben des Alphabets fortlaufend die Zahlen von 1 bis 24 bezeichnet (s. Bsp. 5b).

5.

a)

$\alpha = 1$	$\varepsilon = 5$	$\iota = 10$	$\nu = 50$	$\rho = 100$	$\varphi = 500$
$\beta = 2$	$\zeta = 7$	$\kappa = 20$	$\xi = 60$	$\sigma = 200$	$\chi = 600$
$\gamma = 3$	$\eta = 8$	$\lambda = 30$	$\omicron = 70$	$\tau = 300$	$\psi = 700$
$\delta = 4$	$\theta = 9$	$\mu = 40$	$\pi = 80$	$\upsilon = 400$	$\omega = 800$

b)

$\alpha = 1$	$\varepsilon = 5$	$\iota = 9$	$\nu = 13$	$\rho = 17$	$\varphi = 21$
$\beta = 2$	$\zeta = 6$	$\kappa = 10$	$\xi = 14$	$\sigma = 18$	$\chi = 22$
$\gamma = 3$	$\eta = 7$	$\lambda = 11$	$\omicron = 15$	$\tau = 19$	$\psi = 23$
$\delta = 4$	$\theta = 8$	$\mu = 12$	$\pi = 16$	$\upsilon = 20$	$\omega = 24$

c)

$a = 1$	$e = 5$	$i, j = 9$	$n = 13$	$r = 17$	$w = 21$
$b = 2$	$f = 6$	$k = 10$	$o = 14$	$s = 18$	$x = 22$
$c = 3$	$g = 7$	$l = 11$	$p = 15$	$t = 19$	$y = 23$
$d = 4$	$h = 8$	$m = 12$	$q = 16$	$u, v = 20$	$z = 24$

Die Zahlenschrift mit Hilfe von Buchstaben ist der Ausgangspunkt der in der jüdischen Kabbala und in gnostischen Kreisen jahrhundertlang in Blüte stehenden mannigfachen Spielarten der Gematrie, deren bekannteste, die Interpretation eines Begriffes durch einen isopsephischen, das heißt einen anderen mit gleichem Zahlenwert, diese mystisch-hermeneutische Lehre zugleich am meisten in Verruf gebracht hat. Nach den angeführten Zählmethoden lassen sich griechische Wörter auf zweierlei Weise in Zahlen umsetzen. Für „Ἰησοῦς“ z. B. ergibt die Thesiszählung (Bsp. 5b) 87, die Zahl unseres Ausgangsbeispiels, die milesische Zählung (Bsp. 5a) 888, eine der bekanntesten Jesuszahlen überhaupt⁸⁰. In den Werken Josquins können wir die Anwendung beider Methoden feststellen. Am wichtigsten wird dann aber die Übertragung der Thesiszählung von 1 bis 24 auf die Buchstaben des lateinischen Alphabets (s. Bsp. 5c). In der lateinischen Zählung ist der Schlüssel für die meisten gematrischen Zahlen Josquins zu suchen.

Mit der relativ einfach anzuwendenden Zählung von 1 bis 24 ist in der Zeit um 1500 dasselbe Zahlenalphabet in Benutzung, das Friedrich Smend für J. S. Bach nachgewiesen

⁸⁰ Für die Berechnung von 888 vgl. Petrus Bongus, *Mysticae numerorum significationis liber*, Bergamo 1585, S. 231 f. 888 ist die Zahl der Tactus, die M. van Crevel für Obrechts Messe *Sub tuum presidium* festgestellt hat.

hat³¹, das demnach nicht nur in der allgemeinen Zahlenspekulation, sondern auch in der Musik auf einen weitgespannten Traditionszusammenhang zurückblicken kann. Ob dieser freilich als ununterbrochen gelten darf, wäre im einzelnen nachzuweisen.

In den Grundtonwerten der zweiten Messenhälfte, denen wir uns hiermit wieder zuwenden (vgl. für das Nachstehende Bsp. 4), treten gematrische Chiffren entschieden in den Vordergrund. Die ersten Zahlen der zweiten Messenhälfte sind die des Sanctus. 72, die Summe der Grundtöne im ersten Teil, ist die Hauptzahl der Namen Gottes und eigentlich — obwohl ursprünglich ebenfalls aus Buchstaben herührend³² — nicht als gematrische, sondern als allgemeine Symbolzahl anzusehen³³. Es folgt das dreistimmige Pleni mit 47 Grundtönen. Diese Verbindung von 72 und 47 ist ein Topos in der Musik der Zeit³⁴; auch in der vorliegenden Messe tritt die Kombination von 72 und 47 an anderer Stelle wieder auf. 47 ist der Zahlenwert für „deus“.

Spezielle Bedeutung für *L'omme armé super voces musicales* scheint die Zahl 190 zu haben, zu der das Osanna mit seinen 71 die 119 Grundtöne der ersten beiden Sanctusteile vervollständigt. 190 ist nicht nur in den Grundtönen des Sanctus, sondern auch anderweitig in wichtiger Position angebracht. Wenn wir 190 als Psephos für „Johannes Evangelista“ auffassen, so wird diese Deutung durch die Zahl der Grundtöne des Altus der ersten Messenhälfte bestätigt; sie ist 282 und wäre als „Sanctus Johannes Evangelista“ aufzulösen³⁵. Mit dem Vorkommen von Johanneszahlen erhalte eine äußere Seite des Werkes ihren Sinn: die solmisationsartige Verwendung des c. f. auf verschiedenen Tonstufen, den „voces musicales“, deren Namen bekanntlich die Anfangsilben der melodisch Stufe um Stufe höher ansetzenden halben Verszeilen eines Johanneshymnus sind³⁶.

Eine immer wieder verwendete Umrechnung von „IHS“, der monogrammatischen Abkürzung des Jesusnamens³⁷, ist schließlich 35, die Zahl der Töne d im Benedictus. Insgesamt ist die zweite Messenhälfte so konstruiert, daß bis zum Ende des Benedictus 225mal der Ton d auftritt: 225 zerfällt in die Faktoren $3^2 \times 5^2$ und besagt damit wiederum „IHS“. Das Agnus greift mit der Summe der Grundtöne

³¹ S. Luther und Bach, Berlin 1947, S. 44. Anm. 44; Joh. Seb. Bach, *Kirchen-Kantaten* (III), (Berlin 1947, 2. Aufl. 1950) S. 14 ff., *Kirchen-Kantaten* (IV), S. 11 ff.; Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen, Kassel und Basel 1950, S. 24 ff.

³² Man nahm an, der Name Gottes bestehe aus 72 Lettern, spätere Überlieferung machte daraus 72 Namen, vgl. Ludwig Blau, *Das altjüdische Zauberwesen*, 2. Aufl. Berlin 1914, S. 125, S. 139 ff.

³³ Die Kabbalisten lassen dennoch nichts unversucht, sie gematrisch abzuleiten. In *De arte cabalistica* (s. Anm. 28) berechnet Reuchlin die 72 heiligen Namen, die ihm mit Namen von Engeln identisch sind (vgl. fol. LVIIIv), aus dem hebräischen Tetragrammaton: „ . . . sicut ex numero tetragrammati arithmetica proportione progreditur numerus septuaginta duorum, ita septuaginta duo angeli ex signaculo creatoris quodam efflexu divino producuntur. Cum enim quaelibet littera hebraica numerum peculiarem designet, oriuntur ex iod, he, vau, he, duo & septuaginta, hoc modo. Iod notat decem, he quinque, vau sex, he iterum quinque. Totum hoc ex arte arithmetica sic colligatur Iod decem, Iod he quindecim, Iod he vau unum & viginti. Iod he vau he viginti sex. Comprehendite nunc singula, Decem, quindecim, viginti unum & viginti sex, & oriuntur septuaginta duo.“ (fol. LVIIIr; im Prinzip die gleiche Rechnung auch fol. LIXv).

³⁴ In einer der beiden *L'omme armé*-Messen Pierre de la Rue wird der c. f. dergestalt im Mensurkanon vortragen, daß die 47 Töne des Basses im Kyrie durch den Tenor als Kanonstimme zu 72 ergänzt werden; vgl. das Faksimile bei Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 128.

³⁵ Daß auch der horizontale Verlauf nach Stimmen gematrisch organisiert ist, zeigt die Zahl 217 des Basses, sie bedeutet „spiritus sanctus“. Der Superius beruht auf einer Christuszahl ($2 \times 101 =$ „salvator“), die Zahl 67 des Tenor bedeutet „virgo“.

³⁶ An sich bezieht sich „*Ut queant laxis*“, der Paulus Diakonus zugeschriebene Hymnus, auf Johannes den Täufer, der zeitweise der Heilige der Musiker war; Johannes Evangelista galt demgegenüber u. a. als Patron der Gelehrten.

³⁷ Zu dieser Abkürzung vgl. Artikel *Christusmonogramm* in *Lexikon für Theologie und Kirche* II, 2. Aufl. 1958.

von Superius, Alt und Baß die Zahl 225 auf; hinzu tritt der Tenor mit 43, dem Zahlenwert für „credo“³⁸, so daß im Agnus insgesamt 268mal der Grundton erscheint. In 268 ist die „virgo“-Zahl 67 (vgl. Anm. 35) viermal enthalten, die sonst im Marienzusammenhang vorkommt, hier aber auch auf Johannes gedeutet werden kann³⁹; „virgo“ ist ein vielbenutztes Epitheton für den jungfräulichen Jünger, neben der asketischen Lebensweise auch den Glauben bezeichnend, daß dieser im Besitz ewigen Lebens sei⁴⁰.

Beim Vergleich der Zahlen der zweiten Messenhälfte mit denen der c. f.-bezogenen ersten fällt ein grundsätzlicher Unterschied auf: Die Grundtonsummen von Kyrie, Gloria und Credo haben den gemeinsamen Faktor 8, während in Sanctus, Benedictus und Agnus eine durchgehende Teilbarkeit nicht mehr besteht. Das ist mittels eines versteckten gematrigen Schlüssels erklärbar. In den Produkten der Sätze der ersten Messenhälfte — $152 = 8 \times 19$, $336 = 8 \times 42$ und $280 = 8 \times 35$ — tritt dreimal die Ziffer 8 auf, und 888 ist die bekannte „Ἰησοῦς“-Zahl der milesischen Zählung. Wie bewußt dieses Zahlenspiel getrieben ist, demonstrieren die Ziffern 5, 1, 2 des c. f. im Kyrie. 512 ist das Produkt aus $8 \times 8 \times 8$, gleichzeitig aber auch eine Permutation der Ziffern von 152, der Gesamtsumme des Kyrie, die nach milesischer Zählung „Μαρία“ bezeichnet.

In dem Versuch, die gematrigen Chiffren der zweiten Messenhälfte aufzulösen, sind die Grundsätze dieser Technik bereits deutlich geworden. Geprägte Begriffe, feststehende Worte werden durch fixe Zahlenmarken wiedergegeben. Bei alledem kann es nicht darum gehen, die Verschlüsselung eines fortlaufenden Textes zu erwarten; trotz ihrer größeren Genauigkeit gegenüber der Symbolik der einfachen Zahlen würde es der Gematrie dazu an Eindeutigkeit fehlen. Ersetzt wird diese durch die weitgehende Verwendung gematriger Topoi.

IV. Weitere Deutungen

Die ersten Zahlen der Messe, die aus dem Rahmen des Zufälligen heraustreten, waren die des c. f. Neben ihrer abstrakten Natur als symmetrisch angeordnete oder proportionale Werte haben auch sie inhaltliche Bedeutung. Wenn in auffälliger Weise die 64 Einzeltöne des c. f. in zwei gleich große Gruppen zu 32 und 32 unterteilt werden, so ist darin zugleich ein Hinweis auf die Beschaffenheit des hinter der Zahl 64 verborgenen Wortes enthalten. Das intendierte Wort müßte in ähnlicher Form aus gleichen Hälften zusammengesetzt sein. Diese Bedingung erfüllt der Name „Ockeghem“⁴¹; er hat nicht nur den Zahlenwert 64, sondern teilt sich auch in seiner Mitte in die Teilsummen 32 (= Ocke-) und 32 (= ghem).

Hier wird offenkundig, daß das Ziel der Umbildungen der *L'omme armé*-Weise zum c. f. der Messe letztlich in der Darstellung eines Namens liegt. Umformung der Vorlage und das konsequente Festhalten an dieser Umformung in der Messe werden zur „Hommage à Ockeghem“. Auch für die stilistische Einordnung des Werkes ist diese inhaltliche Bestim-

³⁸ Vgl. F. Smend, *Kirchen-Kantaten* (IV), S. 13, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, S. 31.

³⁹ In den Nokturnresponsorien seines Offiziums ist dieser Doppelsinn ausgenutzt: „... quia virgo electus ab ipso [Jesu], virgo in aevum permansit. In cruce denique moriturus, hinc matrem suam virginem virgini commendavit“.

⁴⁰ Nach Joh. 21, 23; vgl. auch Hans Preuß, *Johannes in den Jahrhunderten*, Gütersloh 1939, S. 16 f., S. 23 ff.

⁴¹ In dieser Schreibung, die nach den Feststellungen von E.-M. Henze auch von Ockeghem selbst gematrigh verwendet wird.

mung von Relevanz. Durch die zahlensymbolische Huldigung wird unsere Ausgangsfrage, ob das konservative Satzbild der Messe als Entwicklungsstufe im Schaffen Josquins oder als bewußte Rückwendung zu einem überkommenen Kompositionsstil zu gelten habe, im Sinne der zweiten Möglichkeit entschieden.

Aus der Gliederung des c. f. nach Brevisseinheiten und Grundtönen waren entsprechende Ordnungen der Messe abzuleiten. Die Grundzahlen der konstruktiven c. f.-Beziehung, 6 und 8, stehen ihrem Symbolcharakter nach dabei zwischen gematrischer und funktioneller Zahl. Sie sind als allegorische Zahlen anzusehen: 6 als die Zahl des Menschen, des Geschöpfes des sechsten Schöpfungstages, 8 als die Zahl Jesu, des am achten Tag der Woche Auferstandenen⁴².

Nach den Zahlen 6 und 8 sind äußerliche Merkmale der Messe angeordnet, wie etwa die Verwendung der traditionell einheitlichen Satzanfänge. Die Hauptsätze der Messe beginnen zweistimmig. Während im Credo der Kopf des Satzes in beiden Stimmen mit einigen Tönen aus dem gregorianischen Credo I bestritten wird⁴³, greifen die Satzanfänge von Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus auf das Anfangsmotiv des c. f. zurück; sie weisen insgesamt 8 Stimmeneinsätze auf. Von diesen c. f.-gebundenen Satzanfängen stellen Kyrie, Gloria und Agnus denselben Kontrapunkt gegen die gegebene Melodie, im Sanctus tritt ein neues Gegenmotiv auf. Im ganzen sind damit 8 Stimmeneinsätze an Satzanfängen mit c. f.-Melodik beteiligt, 6 davon an solchen mit gleichbleibendem Kontrapunkt.

Auf andere Weise werden im Et in terra, dem einzigen Satzteil, in dem Triolierungen vorkommen, die beiden Ziffern hervorgehoben. Der Baß rhythmisiert mittels des Sesquialterzeichens $\frac{3}{2}$ zunächst 6, dann — bei der Textmarke „domine fili“ — 8 Töne triolisch. Zusätzlich stehen noch 11 Töne des Altus — insgesamt also 25 — in dieser Proportion, während andererseits durch Schwärzung 43 Töne des Satzteils triolisch behandelt sind. Ist 43 die Psephos für „credo“, die durch ihre Darstellung mit geschwärzten Noten augenscheinlich die Bindung an die Sphäre des Menschen versinnbildlicht, so wären die 25 „weiß“ notierten Töne als Inhalt des „credo“ zu deuten: nach Apoc. 1, 18 ff. als die Zahlensumme der Buchstaben „A“ (= 1) + „Ω“ (= 24). Insgesamt sind im Et in terra durch Schwärzung oder Proportio sesquialtera 68 Töne ausgezeichnet: 68 ist nicht nur aus den Ziffern 6 und 8 zusammengesetzt, sondern späterhin auch als gematrische Zahl wichtig.

Mit 48, dem Produkt aus 6 und 8, ist der Weg von der allegorisch bildhaften zur gematrischen Zahl beschritten: 48 — im Bereich der Brevisseinheiten die Differenz der beiden Messenhälften — ist als „INRI“ gedeutet worden⁴⁴ und kommt als das Zeichen des Gekreuzigten in dieser Messe neben anderen Christusmonogrammen vor.

Wenn sich das Verhältnis von c. f. und Messe rechnerisch nicht nur in den Zahlen 6 und 8, sondern im Produkt von 6, 8 und 8 darstellt, so bietet hier die Differenz der Messenhälften den Ansatzpunkt für die inhaltliche Deutung. 384, das Produkt

⁴² Ursula Großmann, *Studien zur Zahlensymbolik des Frühmittelalters*, Zs. f. kath. Theol. LXXVI, 1954, S. 33 und S. 35, findet diese Bedeutung u. a. bei Aurelius Augustinus vor. Heranzuziehen ist hier auch die gematrische Jesuszahl 888 und die apokalyptische Zahl 666, die von Josquin — entsprechend ihrer Nennung in Apoc. 13, 18 — als „numerus hominis“ angewendet wird. So singt im Credo der Messe *La sol fa re mi* der Superius 590, darunter der Altus 666 Töne; als auf eines „Menschen Zahl“ wäre damit auf 590 hingewiesen: die mit 10 multiplizierte Psephos für „Ascanio“, den Kardinal aus dem Hause der Sforza, auf den wahrscheinlich der anekdotische Anlaß zum c. f. dieser Messe zurückgeht (vgl. Osthoff I, S. 32 ff.). Die Gleichwertigkeit von 6 mit 666, von 8 mit 888 vertritt dann auch Bongus (S. 193, S. 266 ff.).

⁴³ Vgl. Peter Wagner, *Geschichte der Messe I*, Leipzig 1913, S. 148, ferner Dahlhaus, S. 116 und Lovell, S. 289.

⁴⁴ S. F. Smend, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, S. 31.

aus den c. f.-Zahlen, wäre als $(6 \times 8) \times 8$ zu lesen: 8 als die Zahl Jesu, 6×8 als die „INRI“-Zahl 48. Daneben besteht eine zweite Möglichkeit der Interpretation; das Produkt kann als $6 \times (8 \times 8)$ aufgefaßt werden, wobei dann 6 als „numerus hominis“ auf die Ockeghemzahl $8 \times 8 = 64$ hinweisen würde.

Daß die drei Zahlen innerhalb des c. f. in additiver Form erscheinen, mutet letztlich ebensowenig zufällig an; denn 22, ihre Summe, entspricht zahlenalphabetisch dem Buchstaben „X“, der das Kreuz bezeichnet.

V. Metrische Ordnungen

In anderen Strukturbereichen tritt der Einfluß der c. f.-Zahlen zurück. Die bei Josquin nächst den Breviseinheiten generell wichtige Ordnung der Semibrevis-einheiten bietet folgendes Bild:

6.	Kyrie	Gloria	Credo	
	$54 + 88 + 75$	$174 + 166$	$174 + 156 + 88$	
	<hr style="width: 100%;"/>			
	217	340	418	= 975
	Sanctus	Benedictus	Agnus	
	$99 + 68 + 177$	$34 + 26 + 38$	$105 + 75 + 248$	
	<hr style="width: 100%;"/>			
	344	98	428	= 870
				<hr style="width: 100%;"/>
				= 1845

Schon 217, der Wert des Kyrie, deutet auf bewußte Konstruktion hin: 217 ist die Zahl für „spiritus sanctus“ (vgl. Anm. 35). Die Gesamtzahl der Semibrevis-einheiten, 1845, enthält 9mal den Faktor 205: nach der Thesiszählung die Psephos für „Ἰησοῦς Χριστός“; 9 wäre demgegenüber die Zahl des Todes Christi⁴⁵. 105, die Differenz der beiden Messenhälften, drückt dreimal 35 = „IHS“ aus, während die zweite Messenhälfte für sich genommen mit ihren 870 Einheiten auf der „Ἰησοῦς“-Zahl 87 basiert.

975, die Zahl der ersten Messenhälfte, wird in anderem Zusammenhang leichter verständlich. In der vorliegenden Messe sind außer den Semibrevisen nämlich auch die Tactus, deren reduzierte Form, gezählt; eine Sonderstellung des Werkes, die wahrscheinlich auf eine Annäherung an Ockeghem zurückzuführen ist; wie E.-M. Henze für Ockeghem gezeigt hat, sind in dessen späteren Messen vornehmlich die Tactus numerisch sinnvoll organisiert. Wenn wir als Tactus die konstante Bewegungseinheit der integren Semibrevis ansehen, auf welche diminuierte Abschnitte nach Maßgabe der Mensurvorzeichnung zu reduzieren sind, dergestalt, daß der Semibrevis des integren Tempus drei Semibrevis der Proportio tripla äquivalent werden, das Tempus imperfectum diminutum in der Sukzession jedoch nicht als diminuiert gilt⁴⁶, so weicht die Zählung nur in Osanna und Agnus II von der der Semibrevis-einheiten ab (vgl. Bsp. 7a, Bsp. 6).

⁴⁵ Nach Mat. 27, 45 ff. gilt die 9. Stunde als Todesstunde Christi; vgl. neben Bongus die von Josef Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, 2. verm. Aufl. Freiburg i. Br. 1924, S. 79, gegebenen Belege.

⁴⁶ Vgl. Dahlhaus, S. 69.

Die Zahl der Tactus der zweiten Messenhälfte beträgt 702, die der ganzen Messe 1677. 3×13 kommt in den beiden Messenhälften als konstanter Faktor vor — $975 = 25 \times 3 \times 13$; $207 = 18 \times 3 \times 13$ —, die Gesamtzahl der Tactus wäre also in 43×39 zu zerlegen. 43 ist bereits als „credo“ bekannt — es erscheint hier zudem nach seinen Silben in $25 + 18$ geteilt —, so daß in 39 ein Objekt dieses „credo“ zu vermuten ist.

Der Vergleich mit einer anderen Messe Josquins mag die Deutung erleichtern. In der Messe *Da pacem*, die — genau wie *L'omme armé sexti toni* — als ganze auf dem Produkt von zweimal 22×17 Brevisseinheiten beruht, erscheinen die Zahlen, die für die Messe insgesamt multipliziert werden, im abschließenden zweiten Agnus als Summe. Der Dux des Kanons in diesem Satzteil — ebenfalls dann die nachfolgende Stimme — besteht aus $22 + 17 = 39$ Tönen.

In der Zusammensetzung von 39 aus 22 und 17 liegt der Schlüssel für die Bedeutung dieser Zahl: 22 steht für „X“, den 22. Buchstaben des griechischen Alphabets, 17 für „P“, den 17.; die Summe, 39, somit für das Christusmonogramm „✠“⁴⁷

7.

a) Tactus:

Sanctus	Benedictus	Agnus	
$99 + 68 + 59$	$34 + 26 + 38$	$105 + 25 + 248$	
226	98	378	= 702

b) Tempora:

Sanctus	Benedictus	Qui venit In nomine	Agnus	
$33 + 34 + 19^{2/3}$	$17 + 1 - 7$	$+ 19$	$35 + 8^{1/3} + 124$	
	$7 - 13$			
$86^{2/3}$	24	26	$167^{1/3}$	= 304

Daß neben den Semibrevisseinheiten die Tactus zu einer sinnvollen Ordnung verflochten sind, legt nahe, auch neben den Brevisseinheiten deren mensural reduzierte Form, die Tempora, zu untersuchen (vgl. Bsp. 7b, Bsp. 3). Deren Gesamtzahl wäre $408 + 304 = 712$: eine Zahl, in der 8×89 enthalten ist. Nach der Schreibung der Zeit, die auch in den Petruccidrucken verwendet ist, bedeutet 89 „l'omme armé“.

VI. Ordnung der Einzeltöne

Der Versuch, für die einzelnen Töne der Messe eine spezifische Ordnung nachzuweisen, hat — genauso wie die Ermittlung der Zahl der Grundtöne — einen zweifelsfrei überlieferten Notentext zur Voraussetzung. Wieder führt hier Petruccis

⁴⁷ Zu diesem Zeichen vgl. Victor Gardthausen, *Das alte Monogramm*, Leipzig 1924, S. 73 ff.

Druck von 1502 in einem mit anderen Quellen nicht vergleichbaren Maße zu sinnvollen Ergebnissen⁴⁸:

8.

	Kyrie				Gloria				Credo			
S	74	94	109	277	266	217	483	278	187	141	606	
A	86	90	110	286	286	231	517	296	168	144	608	
T	25	20	17	62	64	65	129	64	66	64	194	
B	71	63	99	233	245	197	442	189	129	119	437	
	256	267	335	<u>858</u>	861	710	<u>1571</u>	827	550	468	<u>1845</u>	
											<u>= 4247</u>	

	Sanctus					Benedictus			Agnus				
S	150	106	(256)	140	396	47+24	71	149	68	64	281		
A	185	108	(293)	133	426	32+18	50	173	23	341	537		
T	45	—	(45)	64	109	— —	—	45	—	309	354		
B	95	94	(189)	131	320	43+26	69	141	47	296	484		
	475	308	(783)	468	<u>1251</u>	122+68	<u>190</u>	508	68+70	1010	<u>1656</u>		
											<u>= 3097</u>		

Auffallend ist zunächst, daß in den Tönen des Credo 1845, die Gesamtzahl der Semibrevisenheiten, wieder auftritt. Auch die Zahl des Benedictus, 190, ist als Psephozahl des Evangelisten Johannes bereits bekannt. Im einzelnen singt von den 190 Tönen des Benedictus die notierte Primärstimme 122, die Kanonstimme 68, wobei im zweiten Proportionskanon der Messe, dem Agnus II, 68 in der Anzahl der Einzeltöne, jetzt der Primärstimme, wiederkehrt. Dadurch kommt aus den Primärstimmen der Proportionskanons der Messe ebenfalls der Wert 190 zustande.

Für die Zahlenverwendung im Detail mag das Kyrie sprechen. Als Ganzes hat Josquin den Satz so angelegt, daß Superius, Tenor und Baß zusammen genau doppelt soviel Töne haben wie der Alt. Ein Grund hierfür liegt nicht auf der Hand; löst man jedoch die Gesamtzahl der Kyrietöne in den Faktor 39 des Christusmonogramms „✠“ und den Faktor 22 des Kreuzeszeichens „X“ auf, entsprechend die 286 Töne des Altus in 13 x 22, die 572 der anderen Stimmen in 26 x 22, so tritt der Sinn dieser Aufteilung zutage. Die Addition der Faktoren 13 und 22 sowie 26 und 22 führt auf die anderen in der Messe vorkommenden Christussymbole 35 = „IHS“, 48 = „INRI“.

Eine weitere äußerliche Eigenheit des Kyrie ist, daß alle seine Zahlen zweistellig sind, bis auf 109 und 110 in Superius und Alt des dritten Satzteiltes, die zudem beide eine Null unter ihren Ziffern haben. Werden beide Zahlen durch Fortlassen der Null auf das äußere Bild der übrigen Kyriezahlen zurückgeführt, erscheint in Superius wie Altus als

⁴⁸ Nach den Lesarten in *Opera omnia*, S. IX f., lassen sich nicht alle Einzelheiten des Textes von Petrucci rekonstruieren. Für die Zählung der Einzeltöne sind zu den „Aanteekeningen“ von Smijers folgende Korrekturen zu berücksichtigen: Gloria Superius 77₃₋₄ (statt 78₃₋₄): 2 Minimae a'; Tenor 123₂₋₄: Semibrevis und Minima a. Credo Tenor 128: Brevispause statt des g; Bassus 22: Brevis c. Sanctus Altus 58₁₋₂ (statt 59₁₋₂): 2 Minimae a. Agnus Tenor 166₄—167₁: Semibrevis e'; Bassus 180₄: Fusae f und e anstelle der Semiminima f.

Summe 187, die Psephos für „Josquin Desprez“⁴⁹. Zweimal erfolgt die Namensnennung offenbar, weil $2 \times 187 = 374$ gleichzeitig das Produkt von $22 = „X“$ und $17 = „P“$ ist⁵⁰.

Die Summe der Einzeltöne der Messe beträgt 7371; sie ist in die Faktoren $7 \times 13 \times 3^4$ zu zerlegen. $7 \times 13 = 91$ ist die konstante Faktorengruppe dieses Produkts⁵¹; mit 91 als Multiplikator ist folgende Schreibung des Komplexes der Einzeltöne möglich:

$$91 \times (47 + 17 + 17)$$

Für die erste Messenhälfte würde der Multiplikand $47 = „deus“$ gelten:

$$91 \times 47$$

Gegenüber dieser theoretischen Teilung hat die erste Messenhälfte 3 Töne zuviel, die zweite 3 Töne zuwenig. Aus den insgesamt 6 Tönen, die damit von der idealen Teilung abweichen, kann, wenn wirklich Josquin 6 als „*numerus hominis*“ verwendet, der Hinweis entnommen werden, daß nicht 47 der in diesem Zusammenhang wichtige Wert ist, sondern vielmehr „eines Menschen Zahl“. Hierfür findet sich im nächsten Abschnitt der Messe die Bestätigung, für den der Multiplikand $47 + 17 = 64 = „Ockeghem“$ einzusetzen ist:

$$91 \times (47 + 17)$$

Diese Teilung erstreckt sich auf die Sätze einschließlich des Sanctus und bezieht die 109 c. f.-Töne des Agnus mit ein. Im Endprodukt tritt dann der Multiplikand $47 + 17 + 17 = 81 = „Johannes“$ auf:

$$91 \times (47 + 17 + 17)$$

Diese rechnerische Progression bildet eines der Prinzipien, nach denen der Zusammenhang der Einzeltöne strukturiert ist; andere sind aus dem spezifischen Satzbild der Messe herzuleiten.

So wird durch die Bindung des c. f. an den Tenor dieser zur zentralen Stimme: Aus seinen 848 Tönen läßt sich unschwer die „INRI“-Zahl 48 herauslesen, aber auch die Beziehung zum c. f. selbst; denn 384, das in den Brevisseinheiten zweimal enthaltene Produkt aus den Gliederungszahlen des c. f., war — den Ziffern der Tenorzahlen entsprechend — in 8×48 teilbar. Weil der c. f. im letzten Agnus in den Superius rückt, weicht indes die Zahl der c. f.-Töne von der der Tenortöne ab; sie beläuft sich auf $603 = 9 \times 67$. Satztechnisch kann — wegen der konservativen c. f.-Behandlung in der Messe — zwischen gleichsam vorgegebenen und vom Komponisten gesetzten Tönen deutlich unterschieden werden, womit eine neue Aufschlüsselung der Gesamtzahl der Einzeltöne möglich wird.

Im Gesamtplan der Messe stehen den c. f.-Tönen 6768 Töne im c. f.-freien Satz gegenüber. Diese Zahl ist ganz offensichtlich eine Weiterbildung von 768, der

⁴⁹ Die Schreibung „Josquin Desprez“ ist durch das Akrostichon der *Motette Illibata dei virgo nutrix* (GA Motetten V., Nr. 27) gesichert, vgl. A. Smijers, *Een kleine bijdrage voor Josquin en Isaac*, *Gedenkeboek an Dr. D. F. Scheurleer*, Den Haag 1925, S. 313 ff. und Caldwell Titcomb, *The Josquin Acrostic Re-examined*, JAMS XVI, 1963, S. 47 ff. — Auch in dieser Motette ist die Namenszahl verwendet: Die Oberstimmen haben bis zum „Amen“ 187 Brevisseinheiten.

⁵⁰ In unverschlüsselter Form kommt die Namenszahl 187 im Superius des *Et incarnatus* vor, der gleichen Stelle, an der sie auch in der Messe *La sol fa re mi* in Erscheinung tritt. Doch nicht nur in den Einzeltönen hat Josquin seinen Namen angebracht: in den Sembrevisseinheiten (vgl. Bsp. 6) sind Ende der ersten und Anfang der zweiten Messenhälfte durch 88 und 99 verklammert, die Zahlen für „Desprez“ und „Josquin“. Mit 99 wird dann auch der Baß des Kyrie in den Einzeltönen beschlossen.

⁵¹ 91 scheint eine neue Zahl in der Messe zu sein; sie kann jedoch als Summe von $48 = „INRI“$ und $43 = „credo“$ aufgefaßt werden. In der Tactuszählung kommt 91 in der Differenz der beiden Messenhälften vor, die 273 beträgt und in 3×91 aufgelöst werden kann.

Summe der Brevisseinheiten. Wie in den Brevisseinheiten 384, das Produkt aus den c. f.-Zahlen, zweimal enthalten war, so erscheint auch in 6768 der primär sinnvolle Zahlenwert, 3384, als Vielfaches von 2. 3384 ist das Produkt aus 72 und 47, der schon angeführten Zahl der Namen Gottes und der Psephos für „deus“ (vgl. oben, S. 131). Eine Weiterbildung von 768 ist 6768 dann insofern, als in dieser Zahl der Dualismus von 68 und 67, die strukturelle Doppeldeutigkeit in der Konstruktion der Brevisseinheiten, zu einem Nebeneinander beider Zahlen ausgetragen ist. Auf diese Weise ist die Differenzierung der Einzeltöne nach ihrem c. f.-Charakter nicht nur Konsequenz aus der Anlage der Messe, sondern letzten Endes auch eine Rückwendung zu ihren Strukturelementen⁵². In der sich anbietenden zusammenhängenden gematrigen Deutung wäre 67 wieder als „virgo“ zu nennen, während die Lösung für 68 „beata Maria“ hieße⁵³.

Ergebnisse

Die Analyse von *L'omme armé super voces musicales* hat eine extreme Verdichtung von rationalen Beziehungen deutlich gemacht. Obwohl nur ein Teil der strukturellen und zahlensymbolischen Verflechtungen aufgezeigt werden konnte, mag doch ein Eindruck davon entstanden sein, wie Josquin in einem bisher nicht bekannten Umfang die zähl- und meßbaren Elemente der Komposition zu rational faßlichen Systemen zusammenfügt. Vom Bau des Werkes her war es möglich, einzelne Strukturbereiche zu erschließen und die Präponderanz des Inhaltlichen für die vorkommenden Zahlen festzustellen. Schon allein aus der Tatsache, daß einzelne dieser Strukturbereiche zur Grundlage umfassender Zahlenordnungen werden, ergeben sich Folgerungen.

Praktisch wird z. B. die Übertragungsweise der Gesamtausgabe und ihre Takteinteilung nach Brevissektionen durch die Strukturierung der Hauptebene der Brevisseinheiten gerechtfertigt. Da die vorliegende Messe in ihrer Struktur keinen Ausnahmefall im Schaffen Josquins darstellt, würde diese Rechtfertigung der Takteinteilung — die sich sinngemäß mit den von Edward E. Lowinsky aus frühen Partituren für die Musik des 16. Jahrhunderts gezogenen Schlüssen trifft⁵⁴ — für andere Werke Josquins genauso gelten.

Daß die große Zahl der Grundtöne und die weit größere der Einzeltöne ohne irgendeine Emendation am Notentext des Messenbuches von 1502 zu einem in allen

⁵² Generell lassen sich die komplizierten Zahlenkonfigurationen der Messe auf einfache Quersummenverhältnisse reduzieren. Werden die Einzelzahlen in Bsp. 8 durch ihre Quersummen ersetzt, entsteht aus deren Addition 604, eine Erweiterung der Zahl 64. Auch im Detail ist das Verfahren aufschlußreich; der Baß des Kyrie erhält dadurch die Werte 8, 9, 18, die als Chiffren der Buchstaben H, I, S anzusehen sind. Sollen diese Zahlen die Reihenfolge des Jesuszeichens „IHS“ einnehmen, müssen sie vom Christe aus gelesen werden. Der Umstellung liegt offenbar die Absicht zugrunde, in den ersten Ziffern die Zahl 89 = „l'omme armé“ erscheinen zu lassen und symbolhaft den Titel der Vorlage mit dem Namen Jesu zu verknüpfen. Ebenfalls als Quersummen treten im Altus des Kyrie die Zahlen 14, 9, 2 auf. Möglicherweise ist hierin die Jahreszahl 1492 angedeutet; dies Datum würde mit Osthoffs Zuweisung der Messe an die römische Zeit des Komponisten (Josquin Desprez I, S. 156 f.) jedenfalls nicht in Widerspruch stehen. Auch die Teilsummen der Satzteile und die der Stimmen in den einzelnen Sätzen können durch ihre Quersummen ersetzt werden. Im Kyrie ergibt die Addition aus den 4 Stimmen 48 = „INRI“, aus den 3 Satzteilen 39 = „✱“. Wenn wir beide Zahlen zusammenziehen, entsteht die „Innocent“-Zahl 87; auf dieselbe Weise kommt aus dem Agnus 81 zustande, die Psephos für „Johannes“. Für die ganze Messe hat diese Form der Quersummenaddition 486 zum Ergebnis, eine Zahl, in der 6mal 81 enthalten ist.

⁵³ Die Verbindung kehrt in den Oberstimmen des Christe der anderen *L'omme armé*-Messe Josquins wieder: zum Superius mit 68 Tönen tritt der Altus mit 67 Tönen.

⁵⁴ On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians, JAMS I, 1948, S. 17 ff.; Early Scores in Manuscript, JAMS XIII, 1960, S. 126 ff.

Einzelheiten sinnvollen Strukturbild führt, während dies bei den späteren Drucken oder Handschriften keineswegs der Fall ist, legt bei der relativ großen Variationsbreite in den Lesarten der Messe den Schluß nahe, nur Petruccis Druck gebe den authentischen Text wieder. Als direkte Vorlage für diesen Druck ist allein die Einzelstimmenpartitur der von Lampadius beschriebenen *Tabula compositoria Josquins* denkbar⁵⁵. Die gleiche strukturelle Eindeutigkeit wie für *L'omme armé super voces musicales* bieten Petruccis Drucke für andere Messen Josquins. Man darf daraus folgern, daß auch Härten der Stimmführung und Unregelmäßigkeiten bei imitierten oder wiederholten Motiven, die in der Version des Kodex Cappella Sistina, Ms. 154, zumeist verbessert sind, zum stilistischen Bild dieser Messe gehören.

Mit Petruccis Fassung stimmt auch das konkrete textkritische Ergebnis unserer Untersuchung überein, daß der Credoteil *Et in spiritum* der Handschrift Sist. 154 nicht ursprünglich zur Messe gehört, sondern als Ergänzung späterer Zeit dem Werke eingefügt worden ist, ein Sachverhalt, dem die Überlieferung in der einzelnen, späten Quelle nicht eben widersprechen würde. Was im Bereich der Breiseinheiten galt, ist auch für die anderen Strukturbereiche festzustellen: Beim Einbau des strittigen Teils werden konstruktive und gematrische Verhältnisse hinfällig, ohne daß neue Ordnungen zustande kommen. Die ständig kadenzierenden Baßbildungen und der harmonisch vergleichsweise einfachere, geglättete Satz entsprechen als stilistische Kriterien diesem Befund. Ein unmittelbar einleuchtender Grund dafür, daß der auf den Heiligen Geist bezügliche Teil des Credo unkomponiert bleibt, ist freilich nicht beizubringen; möglicherweise ist die Messe in die Tradition der anderen *L'omme armé*-Messen einzureihen, in denen, wie Ruth Hannas wahrscheinlich gemacht hat⁵⁶, aus kontroverstheologischen Ursachen Artikel des Credo, vor allem das „*filioque*“⁵⁷, allein oder samt Kontext ausgelassen wurden. Der Umfang der Textauslassung in der vorliegenden Messe wird von Josquin dann allerdings so bemessen, daß gerade 217 Wörter des figural zu komponierenden Ordinariumstextes übrigbleiben. Da 217 „spiritus sanctus“ bedeutet, ist mit der Zahl der verbleibenden Wörter der wesentliche Inhalt des fehlenden Teils zum Ausdruck gebracht⁵⁸.

Bei der Untersuchung des Aufbaus der Messe schien es das Gebotene, empirisch vorzugehen und die Einzelercheinung zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen. Wie unser Vorgehen innerhalb der mensuralen Zählleben im Grunde phänomenologisch war, so wurde auch bei der Analyse der Struktur der Grundtöne nicht versucht, Gegebenheiten oder auch nur Benennungen mit der Theorie der Zeit in Einklang zu halten.

Ebensowenig wäre es für die Deutung von Zahlen dienlich gewesen, von einem vor-gefaßten System auszugehen. Es führt z. B. das von Fritz Feldmann exzerpierte⁵⁹ und durch weitere theoretische Belege ergänzte, dem Ausgang des 16. Jahrhunderts angehörende zahlenmystische Werk von Bongus⁶⁰ zu Divergenzen zur praktisch verwendeten Zahlen-

⁵⁵ *Compendium musices* (Bern 1537), fol. 49v f.; außer den in Anm. 54 genannten Aufsätzen von Lowinsky vgl. hierzu Artikel *Lampadius* in MGG und Siegfried Hermelink, *Dispositiones Modorum*, Tutzing 1960, S. 44 ff.

⁵⁶ *Concerning Deletions in the Polyphonic Mass Credo*, JAMS V, 1952, S. 155 ff.

⁵⁷ Vgl. Artikel *Filioque* in *Lex. f. Theol. u. Kirche* IV, 2. Aufl. 1959.

⁵⁸ Im einzigen Abschnitt des Ordinariumstextes, in dem außerhalb des Credo der Heilige Geist genannt ist, dem „*Qui tollis*“ des Gloria, sind dann ebenfalls die Zahlen 217 = „spiritus sanctus“ und 710 = „*ἀγιον πνεῦμα*“ (milesische Zählung) im Superius und in der Summe der Einzeltöne hervorgehoben (vgl. Bsp. 8).

⁵⁹ *Numerotom mysterta*, *AtMw* XIV, 1957, S. 102 ff.

⁶⁰ S. Anm. 30.

symbolik der Josquin-Zeit, von denen als gravierendste das fast völlige Fehlen der Gematrie bei Bongus genannt sei. Anzeichen dafür, daß Bongus auf der anderen Seite eine bereits purifizierte Symbolik der einfachen Zahlen vorträgt, ergeben sich aus seiner abweichenden Deutung von Zahlen wie der 5, die im 16. Jahrhundert noch eindeutig als Marienzahl verwendet wird⁶¹.

Obschon verschiedene Theoretiker die Konnexität von Musik und Mathematik betonen, ist eine Äußerung über die Anwendung der Gematrie in der Komposition bislang nicht bekannt geworden. Ex silentio non est iudicandum: dennoch scheint hier die Annahme vertretbar, daß die Technik der zahlenalphabetischen Verschlüsselungen als eine geheime Lehre außerhalb der zur Veröffentlichung bestimmten musiktheoretischen Traktate bestanden hat. Auch die Erschließung der von Josquin benutzten Zählmethoden ist damit auf den Weg der Empirie verwiesen. Die Anwendung verschiedener Zählweisen wird ihren Grund in der sich damit eröffnenden größeren Auswahl von Zahlen haben, vor allem für die ständig wiederkehrenden theologischen Begriffe; ein Prinzip der Auswahl ist darin zu erblicken, daß griechische Alphabetszahlen⁶² traditionellen Begriffen und Symbolen zugeordnet sind, Namen der Zeit und Umwelt hingegen in der lateinischen Zählung erscheinen.

Die speziellen gematrischen Chiffren der Messe bezeichnen Namen, ein in den Kompositionen dieser Zeit keineswegs ungewöhnliches Verfahren, das auch durch den anmerkungswise erwähnten Bezug von *La sol fa re mi* auf Kardinal Ascanio Maria Sforza⁶³ oder durch „*Illibata dei virgo nutrix*“, die Namensmotette Josquins, belegt wird.⁶⁴ Hier ist es der Name Ockeghems, der in verschiedenen Verschlüsselungen vorkommt, während generell an Ockeghem die musikalische Prägung der Messe, an seine spätere Zahlentechnik aber auch ein Detail wie die Strukturierung der Tactus erinnert. Selbst im Äußerlichen wird das Werk so zu einem Zeugnis der engen Verbundenheit Josquins mit seinem wahrscheinlichen Lehrer⁶⁵.

Neben den weltlichen Widmungsbereich tritt der theologische mit seiner vorherrschenden Christussymbolik. Offen bleibt dabei die Frage nach dem Sinn des c. f. Für die inhaltliche Verknüpfung der *L'omme armé*-Weise mit der Messe ist eine nähere Prüfung der Verschlüsselung des Titels der Vorlage im jeweiligen Kontext notwendig. 89 = „l'omme armé“ begegnet zunächst in den 3 x 89 Einzeltönen des „Christe“. In der Gesamtzahl der Tempora erschien 89 sodann mit 8

⁶¹ Die astrologische Herkunft dieser Bedeutung der 5 aus dem von der Venus im Jahreskreis beschriebenen Pentagramm (s. Martin Knapp, *Pentagramma Veneris*, Basel 1934) ist in der Bindung von Marienmessen an die im Pentagramm vielfach auftretenden Teilungen des Goldenen Schnitts zu erkennen. Auch wenn in einem Satzteil, wie hier in den Einzeltönen des Sanctus (vgl. Bsp. 8), alle Zahlen durch 5 teilbar sind, und die Endsumme, 475, sich in 5 x 95 auflösen läßt, liegt der Marienzusammenhang auf der Hand; denn 95, die explizit im Baß auftretende Zahl, ist Topos für „beata virgo“; die Messe *De beata virgine* z. B. hat 2025 = 92 x 5² Semibrevisseinheiten.

⁶² Zu den Griechischkenntnissen Josquins vgl. auch die Beobachtung von Osthoff, *Josquin Desprez I*, S. 10; zur allgemeinen Situation s. Friedrich Wilhelm Oedingen, *Über die Bildung der Geistlichen im späten Mittelalter*, Leiden-Köln 1953, S. 34 ff.

⁶³ Vgl. Anm. 42. — Weil 59 in anderem Zusammenhang anders gedeutet werden kann, seien hier weitere Verschlüsselungen des Kardinalnamens aus *La sol fa re mi* angeführt. In den Einzeltönen des Tenor im Kyrie ist 80 = „Sforza“ symbolisierend auf die beiden Kyriesatzteile aufgeteilt; im Baß darunter erscheint in Kyrie I + Christe 40 = „Maria“, in Kyrie II 59 = „Ascanio“ (die Umstellung des Namens, damit am Ende des Satzes wieder 99 = „Josquin“ zu lesen ist, vgl. Anm. 50). Der Tenor des Gloria hat dann 59 + 80 Töne = „Ascanio Sforza“; in Sanctus und Osanna tritt in den beiden Unterstimmen 139 = „Ascanio Sforza“ wieder auf (in GA Abweichungen durch fehlerhaftes Lesartenverzeichnis); daneben beträgt die Gesamtzahl der Semibrevisseinheiten 1593 = 27 x 59; 59 ist wieder „Ascanio“, 27 + 59 = 86 wäre „Cardinalis“.

⁶⁴ Vgl. Anm. 49.

⁶⁵ Vgl. Osthoff, *Josquin Desprez I*, S. 6 ff.

multipliziert, wobei 8 als Jesuszahl definiert ist. 89 kam ferner aus der Umstellung der Zahlenfolge für „IHS“ zustande (vgl. Anm. 52), so daß der Schluß naheliegt, den Titel der Vorlage für Jesus Christus in Anspruch zu nehmen. Daß „l'omme armé“ als Christusprädikat gedacht ist, wird vollends in der Summe der Grundtöne des Credo deutlich (vgl. Bsp. 4), die einerseits das Produkt von 8 und 35 = „IHS“ ist, sich andererseits aus drei Satzteilen mit „l'omme armé“-Zahlen zusammensetzt:

Patrem	136 = „homo armatus“
Et incarnatus	55 = „miles“
Confiteor	89 = „l'omme armé“
Credo insgesamt:	280 = 8 x 35 „IHS“

Die Waffen des Kampfes Christi sind die „insignia passionis“, die in der Kunst des späten Mittelalters vielfach dargestellten Werkzeuge und Wundmale der Kreuzigung⁶⁶. Der Christus dieser Messe ist der Gekreuzigte, wie die Multiplikation von „✠“ mit dem Kreuzbuchstaben in den Einzeltönen des Kyrie schon andeutete (vgl. oben S. 136). Wenn das Credo in seinen Einzeltönen — genau wie die Gesamtzahl der Semibrevisseinheiten — 205, die Psephos für „Ἰησοῦς Χριστός“, mit 9, der Zahl seiner Todesstunde (vgl. Anm. 45) vervielfacht, wird dieser Inhalt bestätigt. Auch das Auftreten der anderen biblischen Namen der Messe ist von hier aus zu verstehen: Johannes und Maria sind Zeugen der Kreuzigung.

Mit den analysierten Gegebenheiten sind die strukturellen Beziehungen des Werkes nicht erschöpft. Die rationale Durchdringung der Komposition und ihre gleichzeitige mystische Ausdeutung in der Kombinatorik der Zahlenalphabet reicht von der Deutbarkeit einzelner Motive bis zur tektonischen Gliederung in Satzteile. Es ist nicht zufällig, daß „*Et vitam venturi saeculi. Amen*“ am Ende des Credo von Superius und Baß auf je eine Phrase von 43 Tönen gesungen wird, den Zahlenwert für „credo“, oder daß der Baß zu Beginn des letzten Agnus mit der in der ganzen Messe bis dahin vermiedenen Wiederholung eines 7tönigen Motivs auf 77 = „agnus dei“ anspielt. Andererseits hat auch die großformale Unterteilung einen bestimmten Sinn: die beiden Messenhälften mit ihren 8 und 9 Satzteilen stellen die Ziffern der Zahl 89 dar, der Psephos für „l'omme armé“⁶⁷. Aus diesen Ziffern ist schließlich auch die besondere Stellung des Grundtones der Messe zu erklären: im Hexachordum naturale bildet *d* die Sekunde mit dem Intervallverhältnis 8 : 9.

Die Ergebnisse der Strukturanalyse von *L'omme armé super voces musicales* lassen sich generalisieren und — was in diesem Zusammenhang nur andeutungsweise gezeigt werden konnte — auf andere Werke Josquins übertragen. Im Einzelfall wird es dabei immer wieder zu Modifikationen und Gewichtsverschiebungen zwischen den rational behandelten Bereichen kommen; grundsätzlich aber stoßen wir in allen Kompositionen Josquins auf die gleichen Prinzipien in der Verwendung der Zahl, dem Mittel der strukturellen Ordnung, dem außer der strukturellen Funktion symbolische Bedeutung von unverschlüsselt allegorischem Charakter bis zum Ausdruck konkreter, gematrisch chiffrierter Inhalte zukommt.

⁶⁶ Vgl. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes* (s. Anm. 45), S. 224 ff., von diesbezüglichen Hymnentexten etwa „*De armis DN*“, Nr. 25 in *Analecta Hymnica* X.

⁶⁷ Auch diese Darstellung eines Inhaltes in der formalen Anlage ist ein Grundzug der Ordinariuskomposition Josquins. So umfaßt die schon mehrmals herangezogene zweite Messe des ersten Messenbuches, *La sol fa re mi*, nach der Superiusstimme 13 Abschnitte in der ersten, 9 in der zweiten Messenhälfte: 139 war die Psephos für „*Ascanio Sforza*“.

Die Celler Orgeltabulatur von 1601

VON WILLI APEL, BLOOMINGTON / INDIANA

In seinem bahnbrechenden, auch heute noch wertvollen Buch *Zur Geschichte des Orgelspiels* (1884) machte August Gottfried Ritter die Musikwelt mit einem Manuskript bekannt, das er als „Das cellische Tabulaturbuch v. J. 1601“ bezeichnete (S. 107) und mit ziemlicher Ausführlichkeit beschrieb. Im *Zweiten Band: Musikalische Beispiele* teilte er aus dem Inhalt der Handschrift zwei Stücke mit: Nr. 72: *Allein Gott in der Höhe sey Ehre „Am 7. July 1601 in Zell. Ab. O: D: COMP.“* und Nr. 73: *Johann Stephan(i), Organist in Lüneburg: Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

Soweit mir bekannt, findet sich der nächste Hinweis auf diese Quelle in Bernhard Engelkes *Musik und Musiker am Götter Hofe*, Bd. I (1930), wo zwei Seiten der Handschrift (f. 72r auf S. 16; f. 72v auf S. 15) reproduziert sind, mit der Bezeichnung: Joh. Steffens, Fragment einer Orgeltabulatur (Staatsbibl. Berlin).

Zwei Jahre später, in Fritz Dietrichs *Geschichte des deutschen Orgelchors* (1932), wird auf S. 88 die „Cellische Tabulatur von 1601“ unter den verschollenen Quellen genannt. In seiner *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* (1935) spricht Gotthold Frotzcher von dem „Cellischen Tabulaturbuch“ als einem „Fragment in Staatsbibl. Berlin Mus. Ms. 40138“ (S. 382, Anm. 2). In Lydia Schiernings *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik* (1961) wird gesagt, daß (nach einer Mitteilung von Friedrich Blume) die Tabulatur um 1940 wieder aufgetaucht und dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung vorgelegt worden sei. „Dort hat M. Seiffert sie rekognosziert und sich an ihrer Entzifferung versucht. Es hat sich dabei herausgestellt, daß die Texte größtenteils verderbt waren und sich einer eindeutigen Entzifferung entzogen. Nur wenige Stücke (wie die von A. G. Ritter wiedergegebenen) erwiesen sich als mehr oder minder korrekt“ (S. 5, Anm. 5). Späterhin wird gesagt: „Die vom Staatlichen Institut angefertigte Photographie ist verlorengegangen.“ Im Jahrgang XVI der „Musikforschung“ gibt Margarete Reimann eine Besprechung von Schiernings *Überlieferung* und sagt hinsichtlich der Celler Tabulatur, daß sie sich 1941 erneut um ihre Entzifferung bemüht habe, und zwar nach den Photokopien des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, dessen damaliger Leiter sie im EdM veröffentlichen wollte. „Die ersten übertragenen Stücke zeigten leider solche unmögliche Satzgebilde, daß das Institut, etwas übereilt, die Absicht wieder fallen ließ. Man hätte erst nach Übertragung des ganzen Bandes ein endgültiges Urteil fällen sollen.“ Diese Bemerkung erweist sich als sehr berechtigt, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird.

Was zunächst die Frage nach der originalen Handschrift angeht, so muß diese gegenwärtig als verschollen gelten. Dagegen wird die von Schierning und Reimann erwähnte Photokopie von der Berliner Staatsbibliothek unter der Signatur *Bü 84* aufbewahrt und zwar (wie auch viele andere Photokopien aus den Beständen des Fürstl. Bückeburgischen Instituts, das 1935 von Seiffert nach Berlin verlegt wurde) in Form von Kartons, auf denen je eine verso- und recto-Seite des Originals aufgeklebt ist. Zu Anfang befindet sich eine handschriftliche Bemerkung von

Seiffert, die über die Geschichte der originalen Handschrift Aufschluß gibt. Sie lautet wie folgt:

Diese Tabulatur wurde von einem Organisten Rinkens (Lüneburger Gegend) aus Mauerschutt gerettet (daher die vielen Lücken!) und Prof. Haupt für das damalige Ak. Institut für Kirchenmusik überlassen. Von ihm erhielt sie A. G. Ritter zur Benutzung für seine Geschichte des Orgelspiels 1884.

Bei Haupts Tode (Juli 1891) befand sich die Tabulatur in seiner Wohnung; die Familie betrachtete demnach die Handschrift als persönliches Eigentum, zumal da seitens des Instituts keine Eigentumsrechte geltend gemacht wurden. Die Rechtsfrage ist inzwischen durch Verjährung zugunsten der Familie entschieden.

Die jetzige Besitzerin, Fr. Eva Richter, Berlin, ließ sich erst nach langwierigen Verhandlungen mit dem Unterzeichneten bereit finden, in eine Photokopie für das Staatl. Inst. f. d. Mf. einzuwilligen. Um die wertvolle Handschrift für die künftige Forschung sichern zu lassen, mußte eine Sperrfrist bis Ende 1941 als Bedingung angenommen werden, innerhalb deren die Besitzerin die wissenschaftliche Auswertung selbst betreiben wollte.

M. E. wird es bei diesem Wunsche sein Bewenden haben; Fr. Richter fehlen die Voraussetzungen für die Lösung der Aufgabe. Dann mag 1942 unsere jüngere Generation die Hand ans Werk legen.

2. Sept. 1937

Max Seiffert

Auf dem Kasten, in dem die Kartons aufbewahrt sind, findet sich nochmals der Vermerk „Unbenutzbar bis 1941“ und der Kuriosität halber sei erwähnt, daß eine weitere handschriftlich Eintragung Seifferts dieses Verbot durch Androhung einer Geldstrafe von 3000.— Mark verstärkt. Dies alles gehört nun längst der Vergangenheit an, und somit besteht kein Grund, warum nicht „eine jüngere Generation die Hand ans Werk legen kann“. Dies habe ich denn auch mit freundlicher Erlaubnis des Abteilungsdirektors der Deutschen Staatsbibliothek, Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler getan, der mir auch die Genehmigung erteilte, den Inhalt der Celler Tabulatur zu veröffentlichen. Sie wird im Verlaufe dieses Jahres (1966) als Band 17 des *Corpus of Early Keyboard Music* (American Institute of Musicology) erscheinen.

Ich begann mit den Übertragungen im Jahre 1960, also vor dem Erscheinen des oben erwähnten Buches von Lydia Schierning und seiner Besprechung von Margarete Reimann, in denen von „Schwierigkeiten der Entzifferung“, „verderbten Texten“ und „unmöglichen Satzgebilden“ die Rede ist. Ich kann versichern, daß alle diese Behauptungen oder Mutmaßungen sich weitgehend als unberechtigt herausstellen. Die Handschrift und besonders deren Photographie ist gewiß kein Musterbeispiel von Klarheit, die Buchstaben der deutschen Tabulatur sind flüchtig geschrieben und hier und da nicht gleich auf den ersten Anhieb zu identifizieren (besonders g und h sind leicht zu verwechseln, während in anderen deutschen Tabulaturen das c und e sich ähnlich sehen), aber die Schwierigkeiten sind nicht viel größer als in einigen der Lübbenauer oder Lüneburger Tabulaturen. Eine Hauptschwierigkeit besteht darin, daß die Photographien am inneren Rande der

Seiten vielfach Verzerrungen aufweisen, die durch die Krümmung der Blätter im originalen Einband entstanden sind. Besonders an einigen Stellen, wo der Kopist die Seite bis dicht an den Heftrand ausgenutzt hat, ist eine genaue Lesung kaum möglich. Doch sind dies alles Ausnahmefälle.

Auch die Bemerkung über „verderbte Texte“ und „unmögliche Satzgebilde“ erweist sich als unzutreffend. Gewiß finden sich an manchen Stellen parallele Oktaven oder Quinten, aber diese sind in der Klaviermusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts durchaus nicht selten. Abgesehen hiervon trifft man gelegentlich auf verderbte Stellen, die aber meistens ohne allzu große Schwierigkeiten korrigiert werden können. Eine der problematischsten findet sich gleich im ersten Stück, *Kirie Dominicale*. Sie ist in Beispiel 1 zusammen mit einer versuchsweisen Korrektur wiedergeben.

1.



Über den Ort und die Zeit der Herstellung geben drei Eintragungen deutliche Auskunft. Das erste Stück trägt die Bezeichnung: *Kirie Dominicale 12. Augus[ti]*; auf f. 5v findet sich die Angabe: *Allein Gott in der Hoge sey Ehre Undt Danck für seine gnade. Am 7. (?) Julii a[nn]o 1601 in Zell: Ab O: D: comp.*; und auf f. 67v heißt es: *Magnificat Septimi Toni Versus Primus. 1 Augusti A[nn]o 1601*. Demnach wurde die Handschrift in Celle angefertigt und zwar der Hauptteil (f. 5 bis 67) im Juli 1601. Die ersten fünf Blätter mögen im August 1600 geschrieben sein oder (mit größerer Wahrscheinlichkeit) nachträglich ab 12. August 1601.

Wie Seiffert in seiner Eintragung bemerkte, wies die originale Handschrift viele Lücken auf, und die Photographien sind natürlich ebenso lückenhaft. Doch sind sie keineswegs so unvollständig, daß man von einem Fragment reden könnte. Rechnet man eine Anzahl von Seiten ab, die (nach Seifferts Angaben) im originalen Manuskript leergelassen sind — offenbar zur Eintragung weiterer Bearbeitungen eines oder des anderen Chorals —, so fehlen von 75 Blättern neun, doch zeigt sich wenigstens in einem Falle (f. 52), daß Seifferts Angabe nicht richtig ist, da die auf f. 51 verso eingetragenen Stücke sich auf f. 53 recto fortsetzen (wie in den meisten deutschen Tabulaturen wird die Musik auf Zeilen notiert, die sich über die zwei Seiten des geöffneten Buches hin erstrecken). Andererseits gehören einige der nebeneinander aufgeklebten Photographien nicht zusammen, z. B. die als 63 verso und 64 recto bezeichneten.

Seiffert hat nicht nur die Blätter, sondern auch die auf ihnen eingetragenen Kompositionen numeriert und kommt zu einer Gesamtzahl von 78 Stücken. Von diesen sind 58 vollständig erhalten, drei weitere, ein *Magnificat Sexti Toni*, *Septimi Toni* und *Octavi Toni* unvollständig. Hier folgt ein Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen.

- 1: *Kirje Dominicale* (6 Sätze)
 2—7: *Allein Gott in der Höh* (6 Bearbeitungen; Nr. 4 im Original unvollständig)
 8—10: *Ach Gott vom Himmel* (3 Bearbeitungen)
 11—12: *Dies sind die heiligen zehn Gebot* (2 Bearbeitungen)
 13—15: *Allein zu dir Herr Jesu Christ* (3 Bearbeitungen)
 16—19: *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* (4 Bearbeitungen, die dritte als *Alio modo* bezeichnet)
 20—24: *Vater unser im Himmelreich* (5 Bearbeitungen)
 25—27: *Herr Christ du einiger Gottes Sohn* (3 Bearbeitungen)
 28—29: *Es ist das Heil uns kommen her* (2 Bearbeitungen)
 30: *Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn*
 31—32: *O Herre Gott begnade mich* (2 Bearbeitungen)
 33—35: *Erbarm dich mein O Herre Gott* (3 Bearbeitungen)
 36—37: *Erhalt uns Herr bei deinem Wort* (2 Bearbeitungen)
 38: *Es wollte uns Gott gnädig sein*
 39: *Wohl dem der in Gottes Fürchten steht*
 40—41: *O Gott wir danken deiner Gnade* (2 Bearbeitungen)
 42: *Christe du Lamm Gottes*
 43: *Gott sei gelobet und gebenedeiet*
 44: *O Lamm Gottes unschuldig*
 45: *Mag ich Unglücke nicht widerstehen oder O Gott verleihe mir deine Gnade*
 46: *Mensch willst du leben seliglich*
 47: *Meine Seele erhebet den Herren*
 48: *Christ der du bist Tag und Licht*
 49—53: *Jesus Christus unser Heiland* (5 Bearbeitungen)
 54—57: *Wir glauben all an einen Gott* (4 Bearbeitungen)
 58: *A solis ortus cardine*
 59: [*Magnificat Sexti Toni*], *Tertius — Sextus Versus*
 60: *Magnificat Septimi Toni, Primus — Quartus Versus*
 61: *Magnificat Octavi Toni, Primus — Sextus Versus*

Einige Stücke sind mit Komponistennamen oder -initialen versehen. Bei Nr. 7, 13, 14, 56 und 59, Vers 4 findet sich die Bezeichnung O. D., die Seiffert aus einem mir unbekanntem Grunde als O. Dithmers interpretiert, während Schierning (*Überlieferung*, S. 5, Anm. 5) sie als Organist Dedekind liest, wahrscheinlich weil sich auf dem Schlußblatt die Eintragung: „*Ded. Ess ist gewißlich wahr*“ findet. Beide Interpretationen entbehren der Beweiskraft. Bei Nr. 59, Vers 5 liest man J. L. H., also wohl Johann Leo Hassler, bei Vers 6 *Wa (Wc?*; nach Schierning Wolck), bei Nr. 61, Vers 5 I. C. H. (oder H. C.? Monogramm). Am aufschlußreichsten sind die Eintragungen bei Nr. 10: *Johan: Stepha: Or. in Lüneburg* und bei Nr. 49: *Johannis Stephani Or. in Lü.* Dies ist „*sicherlich jener aus Itzehoe gebürtige Lüneburger Organist Johann Stephan (Steffens, gestorben 1616), der 1596 unter den 54 Examinatoren des Organum Gruningense fungierte*“¹.

¹ G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 1935, S. 383, Anm. 1. Ausführlichere Mitteilungen über ‚Johann Steffens‘ gibt Engelke in seinem eingangs erwähnten Buch (S. 13 ff.).

Wie man aus dem oben gegebenen Verzeichnis ersieht, enthält die Celler Orgeltabulatur ausschließlich Choralbearbeitungen, mit wenigen Ausnahmen über lutherische Choräle, und erweist sich somit als eine der frühesten Quellen zur Geschichte des deutsch-protestantischen Orgelchorals — jener Gattung also, der im 17. Jahrhundert unter einer großen Reihe bedeutender Meister eine so glanzvolle Entwicklung beschieden war, gekrönt von dem Schaffen Johann Sebastian Bachs. Soweit mir bekannt, gibt es nur zwei noch frühere Quellen, das *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* des Elias Nicolaus Ammerbach von 1571, das 1583 in einem erweiterten Neudruck erschien, und das handschriftliche *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* des Dresdener Hoforganisten Augustus Nörmiger vom Jahre 1598². Ammerbachs Drucke enthalten insgesamt etwa 20 Bearbeitungen deutscher Choralmelodien, meistens Lob- und Danklieder, von denen sich nur wenige in das 17. Jahrhundert hinein erhalten haben. Nörmigers Sammlung ist mit 77 Choralbearbeitungen nicht nur weit umfangreicher, sondern enthält auch schon viele der Melodien, die von den Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts immer wieder benutzt wurden: *Nun komm der Heiden Heiland*, *Meine Seele erhebt den Herrn*, *Vom Himmel hoch da komm ich her*, *Lobt Gott ihr Christen allzugleich*, *O Lamm Gottes unschuldig*, *Christ lag in Todesbanden*, *Komm Gott Schöpfer*, *Vater unser im Himmelreich*, *Jesus Christus unser Heiland*, *Ein feste Burg*, *Aus tiefer Not* usw. Bemerkenswert ist auch, daß diese Sammlung die übliche liturgische Ordnung aufweist: Advent, Weihnacht, Passionszeit, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Drei-Einigkeit, dann Katechismuslieder und anderes. Im Vergleich hiermit ist (oder war) die Sammlung der Celler Orgeltabulatur ebenso umfangreich, doch ist sie nicht systematisch geordnet und beschränkt sich auf etwa 25 Choralmelodien, von denen aber einige in mehreren Bearbeitungen vertreten sind.

Um nun die Bedeutung der Celler Sammlung vom musikalischen Standpunkt aus zu erkennen und zu bewerten, ist es ebenfalls nötig, von den beiden früheren Sammlungen auszugehen. Ammerbach vertont die Melodien in einem knapp gehaltenen vierstimmigen Satz, den man als homophon mit polyphonen Einschlägen bezeichnen kann — also auf die gleiche Art wie Samuel Scheidt in den Chorälen seines *Görlitzer Tabulaturbuchs* vom Jahre 1650 und wie auch Johann Walter in seinem *Geistlich Gesangk-Buchleyn* von 1524. In der Tat sind zwei der Ammerbachschen Choräle direkt aus Walter übernommen, nämlich 1571, Nr. 1: *Wo Gott der Herr nicht bei uns helt* (= Walter, *Sämtliche Werke* I, S. 41) und 1583, Nr. 10: *Gelobet seist du Jesu Christ* (= *ibid.*, S. 19). Wie weit die anderen Sätze original oder aus vokalen Quellen übernommen sind, muß dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall sind sie von Interesse, weil man in ihnen zahlreiche archaische Bildungen, Verstöße gegen die Regeln und sonstige Absonderlichkeiten antrifft, die man gemeinhin als „unmögliche Satzgebilde“ bezeichnet und abfertigt. Sicherlich geht manches hiervon auf das Konto von Druckfehlern, aber dennoch bleibt genug übrig, was sich nur als Ausdruck eines eigenwilligen und gerade deshalb interessanten

² Vereinzelt finden sich noch frühere Beispiele, z. B. ein *Wir gläuben all an einen Gott* in der Handschrift Breslau Ms. 102 (um 1565; beschrieben in Dietrichs *Geschichte des Orgelchorals*, S. 14, gegenwärtig leider verschollen) und ein *De profundis clamavi ad te* in der Tabulatur des Johannes von Lublin (geschrieben von 1537—1548), welches tatsächlich eine Bearbeitung der deutschen Nachdichtung *Aus tiefer Not* ist, deren Melodie sich in Walthers *Gesangk-Buchleyn* von 1524 findet.

Personalstils erklären läßt. Als Beispiel ist hier der Anfang einer Bearbeitung von Herr Gott nu sey gepreiset (1583, Nr. 3) wiedergegeben.



Augustus Nörmiger bedient sich einer ähnlichen Satzweise wie Ammerbach, aber in einem gereinigten Satze, in dem Verstöße gegen die damals gültigen Regeln des Kontrapunkts kaum vorkommen. Als Beispiel diene die Bearbeitung von *Meine Seele erhebt den Herren*.

3.

Um das Bild der Entwicklung des Orgelchorals im 16. Jahrhundert zu vervollständigen, seien noch die vier Choralbearbeitungen des Simon Lohet (geb. um 1550 in Lüttich, seit 1571 in Stuttgart, wo er 1611 starb) erwähnt, die uns zwar nur aus *Woltz' Nova musices organicae tabulatura* vom Jahre 1617 bekannt sind, sicherlich aber aus einer früheren Zeit, vielleicht noch aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammen. Sie sind bemerkenswert, weil sich in ihnen zum ersten Male Ansätze zu kunstvollere Behandlung finden, indem die Anfangszeile als Imitationszug gesetzt wird (besonders ausführlich in *Nun welche hie ihr Hoffnung gar*).

Während die bisher genannten Komponisten, Ammerbach, Nörmiger und Lohet, dem mittel- oder süddeutschen Bereich angehören, betreten wir mit der Celler Tabulatur das norddeutsche Gebiet, wo die Orgelmusik und besonders auch der Orgelchoral sich während des 17. Jahrhunderts unter Meistern wie Hieronimus, Michael und Jacob Praetorius, Scheidemann, Delphin Strunck, Tunder, Reincken, Buxtehude, Böhm, Hanff und Bruhns außerordentlich glanzvoll entfaltete. In der Celler Tabulatur finden sich unverkennbar die ersten Anzeichen dieser Entwicklung. Das augenfälligste dieser Anzeichen ist die weitgehende Verwendung des fünf-

stimmigen Satzes. Unter den vollständig erhaltenen Kompositionen finden sich nicht weniger als 20 fünfstimmige, zu denen noch eine Anzahl von unvollständigen hinzukommt. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß auch das nächste Dokument der norddeutschen Orgelmusik, die in der Petri-Tabulatur von 1609–1611 überlieferten Orgel-Magnificat von Hieronimus Praetorius³, zahlreiche fünfstimmige Sätze enthält, während solche im Schaffen der späteren norddeutschen Meister nur noch vereinzelt auftreten.

Auch hinsichtlich der Behandlung der Choralmelodien und der — damit zusammenhängenden — Ausdehnung der Kompositionen geht die Celler Tabulatur weit über Ammerbach und Nörmiger hinaus. Während diese sich darauf beschränken, die Choralmelodie als Oberstimme eines homophon gehaltenen Satzes erklingen zu lassen (bei Ammerbach gibt es ein paar Fälle, in denen sie in eine der unteren Stimmen verlegt wird), wird in der Celler Tabulatur die imitierende Behandlung zur fast uneingeschränkt gültigen Regel. Manchmal beschränkt sich — wie bei Lohet — die Imitation auf die Anfangszeile, gewöhnlich aber wird jede Zeile durchimitiert, so daß sich voll entwickelte Choralmotetten ergeben. Manche dieser motettischen Sätze sind ziemlich knapp gehalten, andere dagegen recht ausgedehnt, so z. B. Nr. 15, in der die Melodie des Chorals *Allein zu dir Herr Jesu Christ* in einem Satz von 120 Takten behandelt wird. Besonders ausgiebig ist die Darstellung der Schlußzeile, „zu dem ich mein Vertrauen hab“, deren Melodie in 30 Takten etwa fünfzehnmal erklingt, und zwar in verschiedenen Rhythmisierungen, manchmal teilweise verkleinert. Das folgende Beispiel zeigt den Anfang, eine Mittelstelle und den Schluß dieses Abschnitts.

4.

87

104 112

³ Neuausgabe von C. G. Rayner in *Corpus of Early Keyboard Music*, Nr. 4, 1963.



Eine Anzahl von Choralmotetten ist bemerkenswert, weil in ihnen die letzte, bestätigende Darstellung der einzelnen Choralzeilen nicht, wie vielfach üblich, dem Sopran, sondern dem Baß anvertraut ist, sicherlich unter Verwendung des Pedals. Als Beispiel diene die Darstellung der ersten Zeile von Nr. 53, *Jesus Christus unser Heiland*:

5.



Das in Takt 11 auftretende *fis* gegen *F* ist eines der in der Claviermusik des 16. und 17. Jahrhunderts verschiedentlich vorkommenden Beispiele für das, was Correa de Arauxo in seinem *Libro de Tientos* von 1626 als „*punto intenso contra remisso*“ bezeichnet⁴.

Der ruhig-kontrapunktische Satz, den die Beispiele 4 und 5 zeigen, ist für die große Mehrzahl der Kompositionen typisch. Nur hier und da finden sich schnellere

⁴ Vgl. hierzu W. Apel, *Spanish Organ Music of the Early Seventeenth Century* in *Journal of the American Musicological Society* XV, 1962, S. 179.

Bewegungen. Besonders bemerkenswert in dieser Hinsicht sind vier Kompositionen (Nr. 9, 29, 55 und 61, *Primus Versus*), deren Schluß durch eine Figurationspassage hervorgehoben wird, die den Charakter einer eindrucksvollen Geste hat, ganz wie in so vielen Orgelchorälen eines Scheidemann, Tunder und Buxtehude. Beispiel 6 zeigt den Schluß von Nr. 55, *Wir glauben all an einen Gott*.



Die mit O. D. bezeichneten Choralbearbeitungen (Nr. 7, 13, 14, 56) sind alle motettisch angelegt, von erheblicher Ausdehnung (besonders Nr. 14), und in einem Falle (Nr. 56) fünfstimmig. Das bei Ritter (*Musikalische Beispiele Nr. 72*) wiedergegebene *Allein Gott in der Höh* (Nr. 7) ist mit seinem dunklen Klang und seiner strengen Haltung ein schönes Beispiel der Kunst dieses unbekanntes Frühmeisters des norddeutschen Orgelchorals.

Die hervorragendsten Kompositionen der Celler Orgeltabulatur sind die zwei Werke des Johann Stephan, *Ach Gott vom Himmel* (Nr. 10) und *Jesus Christus unser Heiland* (Nr. 49). Beide sind fünfstimmig und von erheblicher Ausdehnung, jenes mit 160 Takten (von denen Ritter in Nr. 73 die ersten 60 abdruckte), dieses mit 120. Beide sind voll ausgearbeitete Choralmotetten, in denen sich aber unverkennbar schon jene Behandlungsweise ankündigt, die für einen späteren Typus des norddeutschen Orgelchorals kennzeichnend ist, nämlich die Choralfantasie, die sich von der Motette durch die freie Verfügung über die verschiedensten Mittel wie Ornamentierung, Motivik, Fragmentierung, Echo-Effekte usw. unterscheidet. Deutlich zeigen sie auch die Wendung von einer vokal orientierten Schreibweise zu einem neuen Stil von ausgesprochen instrumentaler Haltung, dem lebhaftere Bewegungszüge und kurze Motive sein typisches Gepräge verleihen. Beispiel 7 zeigt zwei Abschnitte aus dem *Jesus Christus unser Heiland* des Johann Stephan, eines Lüneburger Organisten, in dem wir einen bedeutsamen Vorläufer der späteren norddeutschen Meister — Michael und Jacob Praetorius, Scheidemann, Tunder und andere — erblicken dürfen.

7.

a)

27

System a, measures 27-30. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 27 features a treble staff with a whole note chord (G4, B4, D5) and a bass staff with a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 28 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 29 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 30 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3).

System a, measures 31-34. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 31 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 32 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 33 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 34 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3).

b) 92

System b, measures 92-95. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 92 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 93 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 94 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 95 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3).

System b, measures 96-100. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 96 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 97 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 98 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 99 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3). Measure 100 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note B4, and a quarter note D5, with a bass staff containing a whole note chord (G2, B2, D3).

Maria Theresia Paradis' zweite Reise nach Prag 1797*

Die Uraufführung von „Rinaldo und Alcina“

VON HERMANN ULLRICH, WIEN

*Verweilst du in der Welt,
sie flieht als Traum;
Du reiseest, ein Geschick bestimmt den Raum;
Nicht Hitze, Kälte nicht vermagst du festzuhalten,
und was dir blüht, sogleich wird es veralten.*

Goethe, *Buch der Betrachtungen*: „Dschelal-ed-din-Rumi spricht“.

Von ihrer großen Kunstreise heimgekehrt, die ihr nicht nur Ruhm und Anerkennung, sondern auch bescheidenen Wohlstand gebracht hatte¹, kehrte die nun siebenundzwanzigjährige Maria Theresia Paradis wieder bescheiden in den ihr durch die Anschauungen der Zeit bestimmten Wirkungskreis innerhalb der Familie zurück. Nur ausnahmsweise trat sie noch in öffentlichen Konzerten auf², und ihre Kunst übte sie fast ausschließlich im väterlichen Musiksalon^{2a} und in denen befreundeter Familien, wo Kammermusik betrieben, Opern und Singspiele — meist mit der Blinden am Dirigentenklavier — aufgeführt und Hausmusik, vokale wie instrumentale, gespielt wurde. Es ist verständlich, daß Maria Theresia Paradis nach drei sehr anstrengenden Reisejahren und Dutzenden von Konzerten an Fürstenhöfen, in Adelspalais, Bürgerhäusern und öffentlichen Konzertsälen wenig Lust hatte, in ihrer Heimatstadt in Wettbewerb mit der inzwischen herangewachsenen Generation junger Pianisten aus den Schulen Mozarts, Koželuch und Haydns zu treten und ihren durch Zeitungen und Briefe bestätigten Weltruhm nun auch noch von Wien gleichsam gegenzeichnen zu lassen. Vielleicht hat sie als einsichtige und kluge Künstlerin sogar ihre Klaviertechnik bei ihrem alten Lehrer Leopold Anton Koželuch, ihre Stimmbildung und Gesangkunst bei Vincenzo Righini aufpolieren lassen,

* Siehe S. 162 unten.

¹ In einer dem Abhandlungsakt des Stadtmagistrats Wien GZ 30/8 beiliegenden Erklärung sagt Joseph Anton

Paradis am 20. 3. 1800, er habe bei der im Jahre 1786 erfolgten Rückkehr seiner Tochter (von der großen Kunstreise) ihr alle Hauseinrichtungen, Küchengeräte und Mobilien neu angeschafft, „welches dann ganz und allein von den durch meine Tochter im Ausland erworbenen und mitgebrachten Geldmitteln bestritten und resp. mir vorgeschossen worden“. Die Höhe einzelner ihr gegebenen Konzerthonorare ist uns bekannt; dazu kamen die unvermeidlichen in Preziosen bestehenden Geschenke. Die Honorare entsprechen den damals üblichen Ansätzen, erreichten aber keineswegs die Höhe der berühmten Primadonnen gewährten Geschenke.

² M. Th. Paradis spielte nach ihrer Heimkehr in den Akademien der Tonkünstlersozietät vom 22. 12. 1787 im National-Hoftheater ein neues Konzert von L. Koželuch und wiederholte es am folgenden Tage, ebenso trug sie in der Adventakademie der Sozietät vom 22. 12. 1790 im National-Hoftheater „ein neues Konzert von der Erfindung des H. Leopold Koželuch“ vor, während bei der Wiederholung vom 23. 12. Anton Wranitzky jun. ein eigenes Violinkonzert spielte. (Konzertprogramme im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien; Wiener Zeitung vom 26. 12. 1787, Nr. 103, S. 3118; C. F. Pohl, *Joseph Haydn*, Berlin 1875, II, S. 134 f.; F. Hanslick, *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 124 f.; Wurzbach, *Lexikon*, XXI, S. 286 ff.; Leopold v. Sonnleithner, *Musikalische Skizzen aus Alt Wien in Rezensionen und Mitteilungen über Theater, Musik und bildende Kunst* VIII, Wien 1862, Bd. III, S. 4; L. A. Frankl, *Biographie M. Th. Paradis*, Linz 1876, der unrichtig das erste Konzert in das Jahr 1786 verlegt; Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, 1817, Nr. 34, Sp. 288 ff. (weiter als AMÖ zitiert).

^{2a} Hanslick, a. a. O., S. 125; Wurzbach, a. a. O., S. 286 f.; Wiener Theater Almanach 1794, S. 58; AMÖ 1817, Nr. 37, Sp. 315 f.

der allerdings schon 1788 einem Ruf an den Kurfürstlichen Hof in Mainz folgte. Schon in diese ersten Jahre nach der Heimkehr fällt aber der Beginn einer zunächst nur sporadischen und nicht berufsmäßigen Unterrichtstätigkeit³, an die sie zwanzig Jahre später bei der Gründung einer privaten Musikschule für Frauen und Mädchen anknüpfen konnte. Wichtiger war für sie aber zunächst das Studium der Musiktheorie, dem sie sich mit Eifer und Genauigkeit widmete, zweifellos um die Grundlagen für eine weitausgreifende kompositorische Tätigkeit zu legen.

Zwar hatte schon die Siebzehnjährige von Karl Friberth, Haydns Librettisten und Freund⁴, seit er 1776 zum Kapellmeister an den Wiener Jesuitenkirchen und an der Minoritenkirche bestellt worden war, Theorieunterricht erhalten, aber es konnte sich damals wohl nur um die Elemente der Musik- und Harmonielehre handeln. Erst der gereiften, ihres Weges völlig sicheren Musikerin war es vorbehalten, sich den strengen Satz, Kontrapunkt und Instrumentationslehre zu eigen zu machen, Unterrichtsfächer, die sie für ihr bisheriges Virtuosenleben ebensowenig benötigte wie für die liebenswürdigen Lieder, die sie auf der Reise vertont hatte. Als Lehrer konnten damals wohl nur der schon kränkelnde, überbürdete und trotz seiner materiellen Notlage keineswegs pädagogischer Tätigkeit geneigte Mozart oder der als Komponist erfolgreicher Opern bekannte, bei Hof wie in der Gesellschaft sehr angesehene Antonio Salieri in Betracht kommen⁵. Wenn er auch selbst seinen Instrumentalwerken geringere Bedeutung beilegte⁶, so war er doch als Gesangsmeister und Vokalkomponist beliebt und übertraf auf diesen Gebieten weit den vor allem als Klavierlehrer und Instrumentalkomponist bedeutenden Leopold Koželuch. Wenige Jahre später wurde auch der eben in Wien angekommene junge Ludwig van Beethoven sein Schüler und genoß von 1793 bis 1802, wenn auch keineswegs regelmäßig, die Unterweisung des berühmten Meisters in dramatischer Komposition und in der Behandlung der Singstimme, vor allem auch in der Metrik und Prosodie der damals für die Bühnenkomposition kaum erläßlichen italienischen Sprache⁷. Zu seinen Schülern zählten später auch andere namhafte Musiker wie Johann Weigl, Ignaz Moscheles, Johann Nepomuk Hummel, Franz Schubert und Franz Liszt. Sein Ansehen

³ AMÖ 1817, Nr. 38, Sp. 321: „Unterdessen fing sie an, einigen jungen Freundinnen Unterricht in der Musik zu geben, wodurch sie unwissend sich selbst ein fruchtbares Samenkorn für ihre Existenz anbaute“.

⁴ Grove VI, S. 544 ff.; AMÖ 1817, Nr. 34, Sp. 288 ff.; Fétis, *Biographie universelle* VI, S. 450 ff.; MGG IV, 945 f.; Riemann 12 I, S. 550.

⁵ Grove a. a. O.; Fétis a. a. O.; AMÖ 1817, Nr. 34, Sp. 288 f.; C. Schmidl, *Dizionario*, S. 230; A. Neumann, *A. Salieri*, Cassel 1855, S. 91 ff. u. passim; J. v. Mosel, *Über Leben und Werke des A. Salieri*, Wien 1827, insbes. S. 180, 182 ff. Salieri muß schon der heranwachsenden M. Th. Paradis Unterricht gegeben und sie öfter gehört haben, weil er für sie 1773 ein Orgelkonzert (fast nur manualiter) schrieb, dessen mit der Widmung „composto per la Freule Paradis“ mit der Signatur S. M. 3726 versehenes Manuskript sich in der Musikabteilung der ÖNB befindet. Das technisch nicht schwierige Werk dürfte den damaligen Stand der Klavier-(Orgel-)Technik der Vierzehnjährigen wiedergeben.

⁶ Gerber ATL II, 372 führt einen Ausspruch Salieris an, seine Instrumentalwerke seien von geringerer Bedeutung, weil es ihm in diesen an Übung mangle. Salieris Bedeutung liegt auch wirklich hauptsächlich auf dem Gebiete der Opern- und Kantatenkomposition.

⁷ A. B. Marx, *Ludwig van Beethoven*, Berlin 1908, S. 32; P. Bekker, *Beethoven*, Berlin 1912, S. 23, 288, 357; A. W. Thayer, *Beethoven* 18, S. 365. Zwar hat M. Th. Paradis nie eine italienische Oper geschrieben, und auch die ihr von den Quellen (ausgenommen Eitner, *Quellenlexikon* VII, 317) zugeschriebenen XII italienischen Kanzonetten von 1790 stellen aller Wahrscheinlichkeit nach eine Fehlzuschreibung dar. Vgl. H. Ullrich, *M. Th. Paradis, Werkverzeichnis*, in *Beiträge zur Musikwissenschaft* V, 1963, S. 117 ff. (von nun an zitiert als WV). Indessen mag sich die Blinde, wie Beethoven, doch mit dem Plan getragen haben, eine italienische Oper zu schreiben. In jedem Falle aber mußte ein Komponist jener Zeit sich mit der Behandlung der Singstimme und eines italienischen Textes, Rhythmik und Prosodik der damals in Oper und Arie noch immer herrschenden italienischen Sprache vertraut machen und seine Kenntnis von der Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme (im Bühnengesang) verfeinern. (Bekker, a. a. O., S. 357.) Dazu war aber, vor allem nach Mozarts Tod, gewiß Antonio Salieri der richtige Mann.

als Lehrer in den Fächern Gesang, Generalbaß und Komposition war bedeutend, und er pflegte sogar jungen, begabten Berufsmusikern mehrmals in der Woche unentgeltlich Unterricht zu erteilen⁸. Es lag also nahe, daß die Blinde, die eben damals sich der dramatischen und der Kantatenkomposition zuwendete, bei Salieri in die Schule ging. Da sie nach Vollendung ihrer letzten Oper *Rinaldo und Alcina* nur mehr Klavier- und Kammermusik schrieb, mag die Annahme berechtigt sein, daß der Unterricht nicht viel länger als bis 1797 währte. An der bekannten Feier, welche die Schüler Salieris ihrem Meister am 16. 6. 1816 aus Anlaß seiner fünfzigjährigen Anwesenheit in Wien veranstalteten, nahm die Paradis nicht teil⁹, und sie wird von Salieris Biographen auch nicht unter seinen damaligen oder früheren Schülern angeführt. Vielleicht erlaubte ihre damals schon geschwächte Gesundheit die Teilnahme an der Feier nicht — die Tatsache ihres Studiums bei Salieri ist unbestritten.

Bald reiften auch seine Früchte. Sehen wir von Gelegenheitsarbeiten ab, wie der Kantate auf den Tod Leopolds des Gütigen¹⁰ und einer anderen auf die Wiedergenesung ihres Vaters¹¹, aber auch von der zweimal erfolgreich aufgeführten¹² Trauerkantate *Deutsches Monument Ludwigs des Unglücklichen*¹³, so mußte Salieris Anweisung vor allem ihren Bühnenwerken zustatten kommen. Innerhalb der Jahre 1791—1797 brachte die Blinde drei Bühnenwerke in Wien und Prag heraus. Zuerst das Melodram *Ariadne und Bacchus*, zunächst in einer Privataufführung am kaiserlichen Schloßtheater Laxenburg und dann am 6. 7. 1791 im k. k. Burgtheater. Wenig später als ein Jahr darauf brachte das Marinelli-Theater in der Leopoldstadt ihr vermutlich schon längere Zeit vorher entstandenes Singspiel *Der Schulkandidat* am 5. 12. 1792 zur Aufführung, der freilich nur fünf Wiederholungen folgten¹⁴. Der Erfolg war also bei beiden Werken nur gering. Beim Melodram mag wohl die Überalterung der ganzen, einst von Mozart bewunderten Gattung^{14a} schuld gewesen

⁸ Vgl. A. Neumann, a. a. O. und J. v. Mosel, a. a. O.: Salieris Opern waren beliebt und seine bekanntesten, wie *La grotta di Trofonio* (Wien 1785) und *Tarare (Axur Re d'Ormus)* (Wien 1785—1787) wurden häufiger gegeben als jene Mozarts. Koželuchs Opern (*Le Mazet*, Wien 1780 und *Didone Abbandonata*, 1795) waren bei weitem nicht so erfolgreich, und sein Oratorium *Moisé in Egitto*, das in jener Adventakademie von 1787 aufgeführt wurde, in der die Paradis ein Konzert Koželuchs spielte — vgl. Anm. 2 — konnte naturgemäß nie soviel Publikumerfolg erreichen wie ein Bühnenwerk.

⁹ Über diese 50-Jahr-Feier, an der viele von den damaligen Kompositions- und Gesangsschülern Salieris teilnahmen, außer den auf den Kunstreisen befindlichen J. N. Hummel und I. Moscheles, vgl. A. Neumann und J. v. Mosel, a. a. O.

¹⁰ WV, B I.

¹¹ WV, B II.

¹² WV, B III. Die Ludwigskantate wurde am 21. 1. 1794 im kleinen Redoutensaal aufgeführt und am 24. 1. 1794 im Kärmertortheater wiederholt, beide Male in einer Akademie zum Besten der Hinterbliebenen „der in diesem Krieg gegen den Feind gebliebenen Soldaten“. Theaterzettel der Uraufführung in der Theatersammlung der ÖNB, Slg. 773. 042.

¹³ AMO 1817, Nr. 37, S. 315 berichtet, daß die Kantate, die im Zeitstil den Tod eines Fürsten beklagt, wie Beethovens Josephs-Kantate und die eigene Kantate der Paradis auf den Tod Leopolds des Gütigen, zuerst im Musiksalon des Hauses Paradis „beim Clavier vor einem schwarz umhangenen Altar mit fallenden goldenen Linien abgesungen wurde“. Erst nach dieser wenige Wochen nach Einlangen der Nachricht über die Hinrichtung Ludwigs stattgefundenen Privataufführung begann die Paradis mit der Instrumentation. Auf die Hauptprobe, bei der „der Kern des hohen Adels sie mit seiner Gegenwart beehrte“, folgte die öffentliche Uraufführung (vgl. die im WV, B III, S. 136 angeführte Literatur).

¹⁴ WV, A I und A II. *Ariadne und Bacchus* wurde am 14. 7., 24. 7. 1791 und 28. 2. 1792 wiederholt, der *Schulkandidat* am 6. 12., 7. 12., 8. 12. und 10. 12. 1792 sowie am 4. 1. 1793. Theaterzettel der *Ariadne* in der Theatersammlung der ÖNB, Slg. 773. 142, des *Schulkandidat* im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (Zettelsammlung Band 1788—1808).

^{14a} Vgl. Mozarts bewundernde Worte über G. Bendas Duodramen *Ariadne auf Naxos* und *Medea* bei E. Schenk, Mozart, Wien 1956, S. 458 im Brief an den Vater vom 12. 11. 1778; Schliedermair I, 267 bzw. O. E. Deutsch, Mozart. Briefe und Aufzeichnungen II, 506.; vgl. auch E. Itel, Die Entstehung des deutschen Melodramas, Leipzig 1906, S. 97 f.: „Als Höhepunkt der ganzen [monodramatischen] Bewegung läßt sich die Zeit

sein, die in Georg Benda ihren bedeutendsten Vertreter gefunden hatte. Maria Theresia Paradis war mit *Ariadne und Bacchus*, die von der Öffentlichkeit als Fortsetzung oder zweiter Teil von Bendas berühmten, aber schon allmählich in Vergessenheit geratendem Monodram¹⁵ angesehen wurde, eben zu spät gekommen, und ihr Werk geriet bei Ebbe auf die Sandbank des abnehmenden Publikumsinteresses. Andere Gründe, vor allem die textliche Primitivität und die Schwäche und Farblosigkeit der Musik, waren für den Mißerfolg des „ländlichen Singspiels“ verantwortlich, das sich mit den vielen im Spielplan der beiden Hoftheater, aber auch der Vorstadtbühnen vertretenen Werken der Johann Weigl, Ferdinand Kauer, Wenzel Müller, Dittersdorf und Johann Schenk nicht messen konnte. Immerhin ist der erste Akt und die erste Hälfte des zweiten in Partitur in der oberösterreichischen Landesbibliothek Linz (Hs. 108) erhalten, so daß wir die glatte Faktur, aber auch die Unpersönlichkeit und Konventionalität des Werkes, seine unbedeutende melodische Erfindungskraft und geringe dramatische Vitalität feststellen können. Die Wiener Singspiel- (Operetten-)Komponisten¹⁶ besaßen eben jene Bühnenbegabung, jenen Theatersinn und Blick für das szenisch Wirksame, der dem lebenswürdigen, aber lyrischen Talent der Blinden fehlte.

Die Chancen einer Uraufführung ihres um 1795/96 entstandenen neuen Bühnenwerkes, der Zauberoper *Rinaldo und Alcina* in Wien waren mithin nicht günstig. Hatte bei beiden früheren Werken vermutlich der Einfluß von Joseph Anton Paradis als eines hohen, bei Hof gut angeschriebenen Beamten die Annahme durch das k. k. Nationaltheater bzw. durch die Direktion des Marinellitheaters gefördert, hatte der noch frische Ruhm der kürzlich von einer großen Auslandsreise heimgekehrten Blinden dazu beigetragen, die Theaterleiter geneigt zu machen, so hatte sich inzwischen vieles geändert. Paradis sen. hatte mit seiner 1795 erfolgten Pensionierung¹⁷ natürlich viel von seinem früheren Einfluß eingebüßt, und der pianistische Ruhm der blinden Komponistin, die kaum mehr öffentlich konzertierte, begann zu verblassen; neue, jüngere Talente waren in den Vordergrund getreten. So bestand nach den geringen Erfolgen der ersten zwei Bühnenwerke weder für die Hoftheater noch für den geschäftskundigen Marinelli irgend ein Anreiz, eine neue Oper der Paradis aufzuführen. Aber auch Emanuel Schikaneder, der außer Mozarts

von 1775—1780 bezeichnen, doch erstrecken sich ihre Ausläufer bis 1800, ja noch weiter ins 19. Jahrhundert hinein. Schon 1788 ist in der ‚Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften‘ zu lesen, daß die Gattung wieder vom Theater verschwindet. 1791 behauptet D. Huber, das Duodrama werde von der komischen Oper verdrängt. . . . und 1800 sagt der Gothaische Theaterkalender, alle Monodramen bis auf ‚Ariadne‘ seien verschwunden. Dasselbe ist mit Hinzufügung von ‚Medea‘ 1806 in der A. MZ. zu lesen. So nahm jene Kunstgattung ihr Ende.“ Bendas *Ariadne* erschien, nach einer Art Vorpremiere im Josefstädter Theater vom 11. 7. 1779, im Burgtheater am 4. 1. 1780. *Medea* hatte am 5. 12. 1778 am Burgtheater ihre Erstaufführung. Bendas *Ariadne* kam überdies am 18. 5. 1790 im Freihaustheater auf der Wieden heraus. (Löwenthal, *Annals of Opera and Bauer, Oper und Operetten in Wien*, Nr. 280). Unter dem Josefstädter Theater war damals der sogenannte Bauernfeindsche Saal im Palais Auersperg zu verstehen, in dem die Scherztruppe spielte. Vgl. auch Paumgartner, *Mozart*, Berlin 1927, S. 223; Schiedermaier, *Mozart*, München 1922, S. 184; Abert, *Mozart*, Leipzig 1919/21, I, S. 749.

¹⁵ Fétis, a. a. O., VI S. 450 ff.; Wurzbach, a. a. O., S. 286 ff.; Österreichische National Enzyklopädie IV, 153 f.; AMÖ 1817, Nr. 37, Sp. 314 f. Zu diesem Irrtum gab wohl die Ähnlichkeit der Titel sowie die zeitliche Abfolge der mythologischen Geschehnisse Anlaß.

¹⁶ Schenk, *Wiener Musikgeschichte*, Wien 1947, S. 119, 130 f.; H. M. Schletterer, *Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit*, Augsburg 1863, S. 148 ff. (S. 155: „Wien war die Pflanzstätte süddeutscher Operettenmusik“) bes. über die Singspiele Ferdinand Kauerers, Paul Wranitzkys, Peter von Winters, Johann Schenks, Josef Weigls, Adalbert Gyrowetz' und Wenzel Müllers.

¹⁷ Beiträge zur Geschichte der niederösterreichischen Statthalterei, Wien 1897, S. 347 f.; NÖ Landesarchiv, Index 1795 E. Prot. 13958 Fasz. 4 vom 23. 8. 1795; Karoline Pichler, *Denkwürdigkeiten*, hrsg. von E. K. Blüml, München 1914, I, S. 187.

immer tiefer ins Volk dringender *Zauberflöte* noch eine Reihe erfolgreicher Zauberoper und Singspiele im Spielplan seines Theaters „im Freyhaus auf der Wieden“ führte, konnte nicht leicht für eine Aufführung des *Rinaldo* interessiert werden. Schon im November 1789 war in seinem Theater Paul Wranitzkys Zauberoper *Oberon, König der Elfen* mit Libretto von Gieseke (das einem gleichnamigen Operntext von Friederike Sofie Seyler nachgeschrieben war) in Szene gegangen, und 1790 war Schikaneders eigene „heroisch-komische“ Oper in zwei Akten *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel* mit Musik von Benedikt Schack (Cziak) und Thaddäus Gerl gefolgt. Die *Zauberflöte* war ein gewaltiger Erfolg geworden und hatte viele Nachahmungen und Fortsetzungen gefunden, wie im November 1791 Peter von Winters heroisch-mythologische Oper *Paris und Helena* oder im November 1795 des Mozartschülers Franz Süssmayr *Spiegel von Arkadien*¹⁸; Werke, die dem Publikumsgeschmack angepaßt waren und volle Häuser machten. Es ist undenkbar, daß ein so gewiegter Theatermann wie Schikaneder und sein bewährter Kapellmeister Johann Baptist Henneberg, der selbst viele Schauspiel- und Singspielmusiken geschaffen hatte und durch Mozarts Vertrauen ausgezeichnet worden war, die Schwächen des Buches und der Musik der neuen Zauberoper nicht sofort erkannt und ihre Annahme verweigert hätten. Sie konnten als Spezialisten die Publikumschancen einer neuen Zauberoper wohl am besten beurteilen. Von den übrigen damals noch bestehenden Vorstadttheatern mit ihren kleinen Bühnen und beschränkten Mitteln war aber kaum eine imstande, sich einer technisch anspruchsvollen Zauber- und Ausstattungsober anzunehmen, nicht einmal das 1788 von Karl Mayer eröffnete Josefstädter Theater¹⁹.

Blieben die Wiener Theater also dem neuen Werk verschlossen, so lag es nahe, an Prag zu denken, wo Maria Theresia Paradis in Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld seit 1786 einen einflußreichen, wiewohl keineswegs ganz uneigennütziigen Gönner besaß, dessen Stellung als ständischer Buchdrucker, Verleger und Herausgeber deutscher und tschechischer Zeitungen stark genug war, um die Aufführung einer neuen Oper durchzusetzen. Man mochte sich noch gern des erfolgreichen Konzerts der Blinden im Thunschen Theater am 8. 4. 1786 erinnern, und wenn auch ihre bisherigen Bühnenwerke und Kantaten kaum bis Prag gedrungen waren, so bedeutete die Aufführung von *Ariadne und Bacchus* im kaiserlichen Privattheater zu Laxenburg und bald darauf am k. k. Nationaltheater mindestens eine Empfehlung.

Hauptpächter des damals noch im Eigentum von Friedrich Graf Nostiz-Rhinek, des Sohnes des Gründers und Mäzens Grafen Franz Nostiz-Rhinek stehenden Nationaltheaters war damals Domenico Guardasoni als Nachfolger des 1788 ver-

¹⁸ E. Komorzinsky, *Emanuel Schikaneder*, Wien o. J., S. 168, 187, 242, 249; Löwenberg a. a. O., S. 471, 516. Wranitzkys Oper wurde im Freihaustheater am 7. 11. 1789 uraufgeführt (vgl. auch Gerber, NTL), *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel* am 11. 9. 1790, Süssmayrs *Spiegel von Arkadien* am 14. 11. 1794. Über die außerordentliche Popularität dieser letzteren Oper vgl. Komorzinsky, a. a. O., S. 249.

¹⁹ Nach 1795 gab es in Wien außer dem Burg- und dem Kärntner-Theater nur drei Vorstadttheater: das Marinellische in der Leopoldstadt, das Freihaustheater Schikaneders, und das Theater in der Josefstadt. Dieses war nicht mehr das Scherzersche Theater im Bauernfeindschen Saal (Palais Auersperg), sondern bereits das 1788 von Karl Mayer eröffnete neue Theater, Vorläufer des heute stehenden Hauses. (E. K. Blümml und G. Gugitz, *Alt-Wiener Theaterscharen*, Wien 1925, S. 343, 124, 228, 296). Das Marinelli-Theater, später als Karltheater umgebaut, existiert nicht mehr, das Freihaustheater wurde nach der Erbauung des neuen Theaters an der Wien durch Schikaneder und dessen Eröffnung am 13. 6. 1801 geschlossen und dann abgerissen (vgl. Komorzinsky, a. a. O., S. 269).

storbenen Pasquale Bondini. Bedeutete ihm auch die von einem vortrefflichen Ensemble gepflegte italienische Oper die allein einer Förderung würdige Kunstgattung, so war er doch durch den nachdrücklichen Wunsch des Publikums gezwungen, auch deutsche Schau- und Singspiele durch eine eigene Truppe aufführen zu lassen. Aber er befaßte sich nicht selbst mit diesen Gattungen, sondern überließ sie Unterpächtern — zuerst Franz Spengler und, als Kriegswirren und politische Verhältnisse dessen Wirken 1796 ein Ende machten, an seiner Stelle Carl Guolfinger Ritter von Steinsberg, der diese Pacht bis 1798 ausübte. Damals kam endlich der schon von Franz Graf Nostiz-Rhinek vergeblich angestrebte Verkauf des Nationaltheaters an die böhmischen Stände zustande. Guardasoni wurde zum alleinigen Pächter des „Ständischen Nationaltheaters“ bestellt und mußte sich nun auch des (deutschen) Schau- und Singspiels annehmen, während Steinsberg mit seiner deutschen Truppe das Ständetheater verließ und die Direktion des Vaterländischen Theaters im Rosental sowie der Teplitzer und Carlsbader Sommerbühnen übernahm²⁰. Die Premiere des neuen Paradisschen Singspiels fiel also noch in das letzte Sub-Pachtjahr Steinbergs, dessen Ensemble nicht schlecht war. Schönfeld hat schon zu Guardasonis Vorgänger Bondini gute Beziehungen unterhalten²¹, die er auf den Nachfolger des Impresarios übertrug. Teuber²² gibt uns Listen der deutschen Truppe in den letzten Jahren der Unterpächter Spengler und Steinsberg. Sie bestand aus Schauspielern, die nach dem damaligen Brauch manchmal auch sangen und kaum mehr als oberflächlichen Gesangsunterricht erhalten hatten. Aber es befanden sich doch auch ausgebildete Sänger im Ensemble, die wirklich singen konnten. Für die neue Zauberoper kam natürlich nur dieses deutsche Ensemble in Betracht, mochten in der Ära Guardasoni auch schon einzelne Sänger der italienischen Operntruppe deutscher Herkunft sein²³. Nicht die Nationalität des einzelnen

²⁰ O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, Prag 1883, II, S. 243, 312 ff. Das Thunische Théâtr auf der Kleinseite, Schauplatz Bondinischer Opern- und Schauspielersfolge, war am 27. 8. 1794 abgebrannt und wurde nicht mehr wiederhergestellt, wenn auch das Palais neu aufgebaut wurde (Teuber, a. a. O., S. 277).

²¹ Das Eintreten J. F. v. Schönfelds für Pasquale Bondini 1786 gegen Angriffe auf dessen Direktionsführung, vor allem sein minderwertiges „zweites“ Schauspielensemble, hatten den Eigentümer des Nationaltheaters Graf Nostitz-Rhinek bestimmt, den Pachtvertrag mit Bondini am 10. 3. 1786 für ein weiteres Jahr zu verlängern. Auch später (1795) unter der Direktion von Bondinis einstigem Regisseur und Nachfolger in der Leitung des Nationaltheaters, Domenico Guardasoni, stand die Schönfeldsche Neue Prager Zeitung entschieden auf dessen Seite (Teuber, a. a. O., S. 327).

²² Teuber (a. a. O., S. 312) bringt auf Grund des Gothaer Theaterkalenders für 1794 die Personalliste der Franz Spenglerschen deutschen Schau- und Singspielgesellschaft am Nationaltheater und S. 340 das Verzeichnis des Steinsbergischen deutschen Personals für das Jahr 1798, also im letzten Direktionsjahr des Subpächters C. Guolfinger Ritter von Steinsberg. Für das Jahr der Uraufführung von Paradis' *Rinaldo und Alcina* besitzen wir zwar keine Personalliste, doch dürften die Abweichungen von 1798 nicht allzu beträchtlich gewesen sein. — Die Franz Spenglersche Personalliste — so weit sie für das Singspiel in Frage kommt — lautet: „Musikdirektor Partsch; Dem. Spengler sen., Soubrette, singt; Mme Wieser, komische Mütter dgl. in der Oper; Mme Reinwarth, 1ste Rollen in der Oper, Liebhaberin im Lustspiel; Mme Glaser, Liebhaberin, Soubrette; singt; Hr. Duschek, singt Tenor; Hr. Fischer Grelse, Juden, zärtl. Väter, singt; Hr. Gruber, Bass in der Oper; Hr. Horni, Liebhaber, singt; Kadlcek 1. Tenor; Hr. Spengler launenhafte Väter, singt; Hr. Wieser, Bediente, komische Rollen in Oper“. — Die Steinsbergische Personalliste umfaßt: „Musikdirektor H. Brantner, Regisseur Carl Wahr; Bellinger und Kadlcek, Tenöre; Wieser, Opernbuffo; Kinmair, Bassist; Berka, detto; Gruber zweite Baßrollen; Kurz, Dämmlinge, singt; Schreiber, zärtliche Väter, singt; Mme Reinike, sanfte Liebhaberinnen, singt; Mme Glaser, muntere Mädchen, singt; Mme Schrott und Mme Reinwarth, erste Sängerninnen; Dem. Werbach singt; Mme Wiefner, Soubrette; Alois Woytschek, Komponist und Sänger“. — Auf Grund dieser Personallisten und der herkömmlichen Stimmgattungsschemen der Oper eine Besetzungsliste zu rekonstruieren, wäre zwar verlockend, aber zu wenig realistisch.

²³ Teuber, a. a. O., S. 340: „Auch das Vorurteil von der „Unmöglichkeit deutscher Operisten“ war ja längst gefallen, die italienische Oper selbst hatte schon deutsche Sänger und Sängerninnen als gediegene Kräfte zu ihren Diensten heranziehen müssen, Guardasonis Primadonnen Danzi und Campi waren keine Italienerinnen . . . und daß auch im deutschen Singspiel der kunstgerechte Gesang Wunder wirken könne, hatten Franziska Koch und Catharina Bergopzoom den Pagen bewiesen“. Grundsätzlich aber kam für die Aufführung deutscher Opern oder Singspiele nur das deutsche Ensemble in Betracht. Das italienische Ensemble kam, mochten auch

Singschauspielers, des Sängers entschied also, sondern die Zugehörigkeit zu einem bestimmten, widmungsgebundenen Ensemble.

Wie ernst Schönfeld es mit der Aufführung nahm, zeigt der Nachdruck des schon 1794 bei Hartung in Königsberg erschienenen Operntextbuches Ludwig Baczko in seiner Offizin, von dem sich Exemplare in der Congress Library Washington und in der Prager Universitätsbibliothek erhalten haben und ein Mikrofilm sich in der Stadtbibliothek Wien befindet. Ob ein Klavierauszug gestochen oder gedruckt wurde, ist nicht feststellbar. Erhalten hat er sich anscheinend nicht. Bestimmt ist an Stich oder Druck der Partitur und der Stimmen nicht zu denken. Die Musik muß leider als verloren gelten, ebenso der Theaterzettel.

Das Libretto schrieb diesmal nicht Johann Riedinger, wie zu *Ariadne* und vermutlich auch zu *Der Schulkandidat*²⁴, sondern der Königsberger Geschichtsforscher Ludwig v. Baczko, selbst ein Späterblinder, der an der Königsberger Militärakademie und als Vorsteher einer Blindenanstalt wirkte²⁵. Was mochte Maria Theresia Paradis wohl bestimmt haben, statt mit dem ihr befreundeten und in Wien, zeitweise sogar in Hausgemeinschaft lebenden²⁶, ihr jederzeit zu Besprechungen zur Verfügung stehenden Riedinger mit dem im äußersten Nordosten Deutschlands lebenden Baczko zusammenzuarbeiten? Die Epoche hatte freilich starkes Interesse für Blinde, vor allem für blinde Künstler. Baczko, der sich nicht nur als Historiker, sondern auch als Schriftsteller betätigte, mochte die Aufmerksamkeit der gebildeten und vielseitig interessierten Blinden erregt haben, die darum mit ihm in Briefwechsel trat. Vielleicht machte sie Riedingers Libretti auch für den Mißerfolg ihrer beiden älteren Bühnenwerke verantwortlich. Ihre auf Baczko gesetzten Hoffnungen erfüllten sich freilich nicht, und später (1813) finden wir Riedinger wieder als Text-

einzelne Mitglieder deutscher Abstammung sein, für solche ihm wesensfremde Aufgaben nicht in Frage. Ebenso auch *Kabinett pro Studium Ceskeho Divadlo*, Prag (frdl. Mitteilung von Karl F. Bernhardt vom 1. 6. bzw. 27. 3. 1963). Die italienische Operntroupe pausierte überdies von Ostern bis Ende Juni (1797), so daß auch aus diesem Grunde ihre Beteiligung an der Uraufführung von *Rinaldo* und *Alcina* unmöglich war.

²⁴ Riedinger als Librettist des Melodrams „*Ariadne und Bacchus*“ ist durch Gerber NTL, Wurzbad XXI, 287, den Theaterkalender auf das Jahr 1792 II, S. 155 und A. Bauer, *Opern und Operetten in Wien*, Nr. 283 bezeugt. Daß M. Th. Paradis selbst den Text verfaßt hätte, wie Gerber ATL, Österreichische National-Enzyklopädie IV, 153 ff., Mendel, *Lexikon VIII*, 14 und Sittard, *Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg* S. 132 irrig behaupten, liegt außerhalb des Bereichs des Wahrscheinlichen. Sie hat sich schriftstellerisch nie betätigt. — Da ein Textbuch zum *Schulkandidat* nicht erhalten ist und die Partitur auf dem Titelblatt nur den Vermerk trägt „eine komische Oper in drey Aufzügen von Fr. Therese v. Paradis“, ohne den Textverfasser zu nennen, kann man Riedinger als Librettisten hauptsächlich deswegen ansehen, weil er für die Blinde nicht nur zu *Ariadne*, sondern auch 1793 zur Trauerkantate *Monument Ludwig des Unglücklichen* die Bücher geschrieben hat und noch zwanzig Jahre später den Text zu einer Gelegenheitskantate der Blinden *Auf Brüder, auf geseißt des Lebens Wonne* (Wien 1813 bei Gerold, Ex. Stadtbibliothek Wien) verfaßte, deren Musik verloren ist.

²⁵ Über Ludwig von Baczko vgl. A. Mell, *Enzyklopädisches Handbuch des Blindenwesens*, Wien 1899, S. 48 f.; ADB I, 758; *Neuer Nekrolog der Deutschen* 1833, S. 338 f. Er schrieb eine Selbstbiographie in 3 Bänden *Über mich selbst und meine Unglücksfahrten, die Blinden*, Leipzig 1807, eine *Geschichte Preußens 1792–1800*, Königsberg, eine *Geschichte der französischen Revolution*, Halle 1818 und *Poetische Versuche eines Blinden*, Königsberg 1824. In seiner Selbstbiographie S. 53 gibt er einen Abriss des Lebens der M. Th. Paradis, aus dem viel Sympathie spricht, in seiner *Geschichte meines Lebens*, Königsberg 1824, I, S. 198 sagt er, daß er durch seinen Briefwechsel mit M. Th. Paradis, „die er als *Frauenzimmer von dem edelsten Herzen kennen lernte*“, auf den Gedanken einer anderen Gemeinschaftsarbeit kam, eines Oratoriums *Die Heilung des Blindgeborenen*, die freilich nie zustande kam. Baczko verfaßte übrigens auch andere Libretti. Sein *Rinaldo*-Text wurde auch von Johann Anton André vertont und 1799 in Offenbach aufgeführt. (Gerber NTL). Nach Baczko (s. o.) wäre diese Vertonung auf mehreren deutschen Bühnen gegeben worden. Vgl. auch Carlo Dassori, *Opere e operisti*, *Dizionario Litrico*, Genova 1903, S. 30; auch Gerber NTL, s. v. Fr. A. Loewe; Komorzinsky, a. a. O., S. 213 f.

²⁶ Im Jahre 1795, in dem Johann Riedinger zum erstenmal als Zollamtsexpedit (eine kleine Stellung, die ihm vermutlich Joseph Anton Paradis verschafft hatte) im *Hof- und Staatsschematismus* erscheint, wohnte er gleich seinem Gönner im Hause Kohlmarkt CN 138 (Numerierung von 1770), später (1795) CN 268. Paradis übersiedelte 1797 in die Pressgasse, 1798 in die Rothe Turmgasse CN 517, wohin ihm Riedinger folgte.

dichter einer von der Blinden vertonten patriotischen Kantate. Vielleicht versprach sich Maria Theresia Paradis von einem Gemeinschaftswerk zweier Blinder besondere Anziehungskraft — eine Annahme, die sich freilich als irrig erwies.

Baczko entnahm seinen im Lauf der Zeit immer wieder komponierten Stoff Ariosts *Orlando furioso*, der — allerdings in anderen Beziehungen — die Hauptpersonen Rinaldo, Alcina und Bradamante einführt. Das Libretto bringt einen Kampf zwischen der bösen Zauberin Alcina, Beherrscherin einer Feeninsel, und dem gütigen Magier Astramond, Erzieher der Liebesleute Rinaldo und Bradamante. Ein böser Geist im Dienste Alcinas, Angekok, hat bewirkt, daß Rinaldo mit seinem gefräßigen, allen irdischen Freuden ergebenen und Höherem unzugänglichen Schildknappen Scudero durch einen Sturm auf Alcinas Insel verschlagen wird. Alcina zieht Rinaldo rasch in ihre Netze und will ihn Bradamanten, die unter dem Schutz Astramonds geblieben ist, vergessen lassen. Schwarze und weiße Magie liefern einander nun harte Kämpfe um das Liebespaar, in denen nach manchen Wechselfällen natürlich zuletzt Astramond siegt. Bradamante, die Rinaldo gefährdet weiß, eilt ihm zu Hilfe, vermag aber vorerst den Zauber Alcinsens nicht zu brechen, die Rinaldo glauben macht, ihr Feind Astramond habe Bradamantes Gestalt angenommen, um ihn zu verderben. Scudero wird inzwischen von Alcinsens Nymphen genarrt, die ihm statt einer von ihnen ein häßliches altes Weib (Malfatta) zuschanzen, während er ein hübsches junges Mädchen zu fangen wähnt. In höchster Gefahr vernimmt Rinaldo die Stimme des von Astramond zu ihm gesendeten Genius, der ihn an Ritterpflicht und Treuschwur mahnt. Dem Schwankenden sendet der gute Zauberer einen Alcinsens Zauber zerstörenden Ring und eilt ihm zu Hilfe. Alcina muß samt ihren bösen Geistern, von denen Angekok noch zuletzt versucht hat, Bradamante in der Gestalt eines Einsiedlers ihrem Freund zu entfremden, weichen. Das Gute siegt, Rinaldo und Bradamante werden vereint.

Ob Maria Theresia Paradis die kurz vorher erschienenen Vertonungen des Märchenstoffes durch Giuseppe Gazzaniga und Friedrich August Loewe²⁷ gekannt hat, muß man bezweifeln, weil diese kaum bis nach Wien gedrungen sind. Baczko dürfte aber mit Wranitzkys *Oberon, König der Elfen* und ebenso mit Mozarts *Zauberflöte* vertraut gewesen sein²⁸. Rinaldo-Scudero entsprechen Hüon-Scherasmin, aber auch Tamino und Papageno, Astramond erinnert ebenso an Sarastro wie Angekok an die Königin der Nacht. Ariel mag aus Shakespeares *Sturm* stammen, aber auch, gleich dem Genius, mit den drei Knaben der *Zauberflöte* verwandt sein. Freilich besitzt Baczko wenig Bühnengewandtheit, und ihm fehlt Schikaneders Witz und Herzlichkeit. „Dieser Operntext steht auf der niederen Stufe der damaligen land-

²⁷ Die auf Ariosts *Orlando furioso* gegründete Alcina-Rinaldo-Episode gehört zu den großen Opernsujets des Barock und hat bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts immer wieder neue Vertonungen gefunden. G. F. Händel hat den Stoff zweimal komponiert, zuerst 1711 und dann 1735, beide Male für London. Campra hat 1705 eine tragédie lyrique *Alcina* in Paris, Gazzaniga 1772 in Venedig (1774 in Wien) eine *Isola di Alcina* herausgebracht. Knapp vor der Paradisschen Vertonung gab es eine erfolglose von Antonio Bianchi (1794, Berlin) und eine von Friedrich A. Loewe (1797) in Braunschweig (Mendel I, 624; Gerber NTL; Dassori a. a. O., S. 272). Vom Werk Loewes, der Tenorist und Komponist der Tyllischen Truppe in Braunschweig war, erschienen Arien und die Ouvertüre im Klavierauszug in Braunschweig. M. Th. Paradis dürfte diese beiden Werke kaum gekannt haben. Die J. A. André'sche Vertonung, die auch in Dresden herauskam, erschien erst 1799, also nach der der Blinden. Zahlreiche Opern behandeln außerdem die Abenteuer Ruggieros, Armidas und Alcinsens nach Tassos *Gerusalemme liberata*.

²⁸ Wranitzkys *Oberon* kam am 15. 2. 1792 nach Berlin, die *Zauberflöte* am 25. Mai 1792 und im Januar 1794 auch nach Königsberg (Löwenberg I, Sp. 472 bzw. 495).

läufigen deutschen Singspiele“²⁹. Dem Scudero ist hier allerdings keine Fatime oder Papagena beigegeben, und so überwiegt das Maschinen- und Zauberwesen, ohne daß die Charaktere so gut entwickelt werden wie in der *Zauberflöte*. Taminos Flöte und Hüons Horn ersetzt hier Astramonds Zauberring, der so wie Ruggieros Zauberschild die Mächte des Bösen ihrer verführerischen Stärke beraubt und sie in nackter Häßlichkeit zeigt.

Die Sprache des Librettos, Prosa, Jamben und vier- bis sechsfüssige Trochäen, ist schwerfällig und ohne den ethischen Gehalt und den unbegreiflichen Zauber des Schikanederschen Textes, die ein Goethe anerkannte. Aus ihm hätte selbst ein dramatisch und melodisch weit stärker begabter Komponist, als es Maria Theresia Paradis war, keine gute Oper schaffen können³⁰.

Das Werk hatte denn auch keinen Erfolg und brachte es nur zu einer einzigen Wiederholung. Das geht nicht nur aus dem Schweigen hervor, das Schönfelds *Neue Prager Zeitung* über dieses theatergeschichtliche Ereignis bewahrt, das er bei günstigem Erfolg gewiß weidlich³¹ gepriesen hätte. Wir besitzen aber auch zwei eindeutig schlechte Kritiken im *Journal des Luxus und der Moden* und im *Allgemeinen europäischen Journal*^{31a}, die keinen Zweifel über den Mißerfolg des von der Blinden am Orchesterklavier selbst geleiteten Werks übrig lassen. Zu einer dritten Aufführung

²⁹ Komorzinsky, a. a. O., S. 187 über Glesekens Text zu *Oberon*.

³⁰ Nur das Textbuch von *Rinaldo und Alcina* hat sich zufolge Oscar Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, I, S. 988 (Königsberg, Hartung, 1794) und II, S. 1185 und 1575 in der Congress Library Washington als Bestandteil der Librettosammlung Oskar Schatz erhalten. Das Datum der Prager Uraufführung wird bei Sonneck irrig mit 1796 angegeben, das Werk als „*königliche Oper in 3 Aufzügen*“ bezeichnet. Nach Auskunft des Verbandes tschechoslowakischer Komponisten, Prag, vom 28. 9. 1960 befindet sich ein Exemplar des Textbuches unter Sig. 65 E 2641 in der Prager Universitäts-Bibliothek. Auf der Titelseite heißt es „*eine komische Oper in 3 Aufzügen von Ludwig v. Baczko. Die Musik dazu ist von Fräulein Paradis. Mit v. Schönfeldschen Schriften, 1797*“. Hier handelt es sich um den von Schönfeld 1797 vorgenommenen Nachdruck der Erstausgabe. Partitur bzw. Stimmen sind unauffindbar und nach Meinung des tschechoslowakischen Komponistenverbandes spätestens im Laufe des zweiten Weltkrieges aus dem Archiv des Prager Nationaltheaters verschwunden, als die damalige Besatzungsmacht das gesamte Archiv dieses Theaters angeblich nach München verbrachte. Doch sind Nachforschungen in München ebenfalls vergeblich geblieben. Auch in den Sammlungen der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums und der Universitäts-Bibliothek Prag hat sich das Material der Oper nicht auffinden lassen. Es muß als verloren gelten.

³¹ Die damaligen Prager Zeitungen *Krameriousovy c. k. vlastenecké noviny (1796–97)*, *k. k. priv. Intelligenzblatt 1796/97*, *k. k. priv. Prager Oberpostamtzeitung 1795/97*, *Prager Neue Zeitung*, *Polit. Gespräche der Todten über die Begebenheiten des Jahres . . .* nebst geheimen Briefwechsel der Lebendigen und der Todten (1796–1797), *Apollo (1797)*, *Wahrheitspiegel (1796)*, *Der Theatralische Eulenspiegel (1797)*, Kritik über gewisse Kritiker, Rezensenten und Broschürenmacher (1796), *k. k. Schematismus für das Königreich Böhmen (1796–1798)* enthalten keine Notiz über die Oper und deren Aufführung. Allerdings ging ein Teil dieser Publikationen schon 1796 ein oder sie enthielten keine Nachrichten über Theater und Oper — ausgenommen *Wahrheitspiegel* und *Theatralischer Eulenspiegel*. (Mitteilung des tschechoslowakischen Komponistenverbandes, s. o.). Über die Uraufführung berichtet aber das *Journal des Luxus und der Moden 1797*, S. 566 (zitiert bei Löwenthal, I, S. 533) ohne Tagesdatum, („*diesen Sommer*“) und ganz genau das *Allgemeine europäische Journal Band 7, 1797*, S. 216, demzufolge die Uraufführung am 30. Juni 1797, die (einzige) Wiederholung am 2. Juli 1797 stattfand (frdl. Mitteilung von Horst Karl Fritz Bernhardt, Suhl, v. 27. 6. 1961, der darauf hinweist, daß vom Allgemeinen europäischen Journal alle Theaterveranstaltungen täglich angeführt wurden, so daß eine dritte Aufführung unwahrscheinlich sei). Teuber verlegt in seiner *Geschichte des Prager Theaters I*, S. 329 die Aufführung irrig in das Jahr 1796 mit dem Zusatz, daß die Komponistin selbst am Orchesterklavier dirigierte (vgl. über die vielen unrichtigen Titel und Aufführungsdaten WV, A III, S. 126).

^{31a} Im *Journal des Luxus und der Moden 1797*, S. 566 findet sich in der Theaterkorrespondenz (Nr. 2), Prag, den 6. 10. 1797 folgende Rezension: „*Von dem sonderbaren Opernwerk, nach dem Sie fragen und welches diesen Sommer bei uns gesehen und gehört worden ist, darf ich Ihnen nur sagen, daß der Verfasser der Oper und der Komponist beide blind sind. Sie heißt Rinaldo und Alcina ist von Baczko gedichtet und von dem Frl. v. Paradis in Musik gesetzt. Zum Unglück für die Oper war das Publikum nicht auch blind.*“ (Zitiert bei Löwenthal I, S. 533). Das *Allgemeine europäische Journal 7, 1797*, S. 216 enthält folgende stilisierte möglicherweise vom gleichen Korrespondenten verfaßte Besprechung: „*Die Komponistin dieser Oper — Frl. von Paradis — dirigierte auf dem Forteplano heute selbst das Orchester. Außer der Merkwürdigkeit, daß der Dichter und die Tonsetzerin des Stücks — beide blind — sich vereinigten, in Bearbeitung eines dramatischen Stücks bloß der Leitung ihres Gefühls sich zu überlassen, zeichnet sich das Stück ebensowenig durch Genügsame, als die Komposition durch musikalische Harmonie aus. Die Söauspieler taten zwar ihr Bestes, aber das Publikum war nicht blind und fühlte Langeweile.*“ (frdl. Mitteilung von Herrn K. F. Bernhardt, Suhl).

kam es gar nicht mehr, und von Aufführungen außerhalb Prags ist nichts bekannt geworden. In Wien erschien es jedenfalls nicht. Nach diesem letzten Mißerfolg wandte sich die Paradis endgültig von der Bühne ab, vermutlich weil sie einsah, daß ihr dramatische Begabung und theatralische Gewandtheit nicht gegeben waren. Sie schrieb noch Kammermusik und Klavierwerke, gab aber (bis auf die schon erwähnte patriotische Gelegenheitskantate von 1813) das Komponieren bald auf und wandte sich nach dem Tode ihres Vaters ganz dem Musikunterricht zu, der ihr schöne Erfolge und sicherlich auch innere Genugtuung brachte.

Da das Studium der dreiaktigen Oper sicherlich mehrere Wochen beansprucht haben wird, mag die Blinde mit ihrem diesmal als Reiseleiter fungierenden Vater und ihrer Hausdame Marie Fischer³² spätestens Anfang Juni nach Prag gereist sein. Die Reise dürfte, wenn wir nach den Daten von Mozarts erster Prager Fahrt im Januar 1787 schließen sollen, drei bis vier Tage gedauert haben. Wo die Komponistin wohnte, läßt sich ebensowenig feststellen wie zur Zeit ihres ersten Prager Aufenthaltes im März und April 1786. Vielleicht brachte sie Schönfeld in seiner neu erbauten Villa Rosenthal vor dem Spittelort in der Vorstadt Karolinenthal unter, deren schöner Garten sie zum Sommerquartier besonders geeignet machte. Da sie sich wahrscheinlich an der Einstudierung des Werks beteiligte, wird ihre Zeit sehr stark beansprucht gewesen sein. Vielleicht liegt darin die Ursache für das immerhin bemerkenswerte Fehlen aller Stammbucheintragungen in der Zeit dieses zweiten Prager Aufenthaltes. Erst während ihres Erholungsurlaubes in Trnawa und den böhmischen Bädern Karlsbad und Teplitz stoßen wir wieder auf Eintragungen.

Bald nach der Absetzung der Oper vom Spielplan des Ständetheaters begegnen wir der Blinden mit ihrer Gesellschaft in Karlsbad, wo sich am 10. und 19. Juli die ersten Eintragungen im Stammbuch finden³³. Den berühmtesten Stammgast der Heilquellen, Goethe, konnte sie allerdings nicht antreffen, da er 1797 nicht in Karlsbad weilte, sondern über Frankfurt—Stuttgart—Basel in die Schweiz gereist war³⁴.

Im August begab sich die Blinde dann in das nahe gelegene Teplitz-Schönau, „um ihre zerüttelte Gesundheit wiederherzustellen“^{34a}. Auch die den Jahrbüchern der Stadt Teplitz beiliegenden handschriftlichen Kurlisten für 1797 führen unter den Kurgästen „*Frl. Paradis, Flügelistin*“ an³⁵. Mehrere Stammbucheintragungen

³² Ihre Mutter Maria Rosalia Paradis war schon am 25. 5. 1794 in Baden bei Wien „am Lungenbrand“ gestorben und in dem (heute aufgelassenen) Friedhof St. Stefan begraben worden (Auskunft des Stadtpfarramtes St. Stefan vom 27. 10. 1959). Da ihr einstiger Reisebegleiter Johann Riedinger seit 1795 Zollexpedient war und die Staatsbeamten damals keinen Urlaubsanspruch besaßen, mußte sie mit ihrem seit 1795 in Pension befindlichen Vater Joseph Anton reisen. Aus der Prager Neuen Zeitung von 1797, S. 727, welche Nachrichten aus dem Bad Teplitz bringt, geht hervor, daß die Blinde und ihr Vater, der als Präsident des k. k. protestantischen Konsistoriums bezeichnet wird, mit der Hausdame Marie Fischer in Teplitz zur Kur weilten. (Frdl. Mitteilung von Lenka Vojtiskova vom 27. 12. 1963.) Über Marie Fischer, Pflegekind und später Hausdame der Familie Paradis, vgl. Stammbuch, S. 133.

³³ Eintragungen im Stammbuch, S. 193, Charles Reinhold und S. 143 vom gleichen Tage R. Stryzewski; vom 19. 7., S. 296, Annette de Calvery.

³⁴ Goethe weilte 1785, 1786, 1795 und dann erst wieder 1806 in Karlsbad. Vgl. Zeitler, *Goethe-Handbuch* II, 311 und R. Friedenthal, *Goethe*, München 1963, S. 455. Auch die Teplitzer Kuraufenthalte Goethes gehören einer späteren Zeit (seit 1810) an. Beethoven weilte ebenfalls in Teplitz, aber erst 1811 bzw. 1812 (Zeitler, *Goethe-Handbuch* III, 409; Bekker, *Beethoven*, S. 33, 35 u. p.). Nach Karlsbad kam er nur einmal 1812 (Bekker, S. 575).

^{34a} Prager Neue Zeitung (vgl. Anm. 32).

³⁵ Frdl. Mitteilung von Herrn K. F. Bernhardt, Suhl.

zeigen, daß die Paradis sich dort in der Badegesellschaft bewegte und wohl auch im kleineren Kreise Proben ihrer Kunst gab³⁶.

Anfang September traf sie dann in dem etwa drei Meilen südwestlich von Prag im Berauner Kreis gelegenen Landgut Trnowa ihres Gönners Ritter von Schönfeld ein, der es in den 1790er Jahren als Landsitz für sich und seine Familie erworben und eingerichtet hatte³⁷. Das heute der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften dienende Schloßchen bildete damals den Mittelpunkt einer aus Herrenhaus, Dorf und Pfarrkirche bestehenden Gutsherrschaft und scheint ein reizvoller Sommersitz gewesen zu sein. Aus dem Stammbuch geht hervor, daß zugleich mit der Blinden, ihrer Reisegruppe und der Familie des Gutsherrn (Tochter Nanette, Stammbuch S. 289, August v. Schönfeld, vielleicht ein Neffe, Stammbuch S. 309) auch der berühmte Musiker Franz Duschek, Josephas Gatte, sich unter den Gästen befand. Die Identifizierung der Eintragung „Dussek“ mit Jan Ladislaus Duschik, dem berühmten Pianisten und Virtuosen, durch Frankl³⁸ ist sicherlich unrichtig, da Jan Ladislaus Dussek 1797 gar nicht in Prag war, sondern schon in London lebte, während František Dussek im Mittelpunkt des Prager Musiklebens stand und vielleicht mit der Blinden schon 1786 während ihres ersten Prager Aufenthaltes als Freund Schönfelds bekannt geworden war. Der resignierte, pessimistische Ton seiner Eintragung könnte aus seinem Gesundheitszustand erklärt werden. Er starb wenige Jahre später 1799.

Der Trnowaner Aufenthalt mag einen Monat gedauert haben. Am 9. Oktober 1797 begegnen wir im Stammbuch (S. 320) der Eintragung eines Predigers Ernst Neuper, der an die „*treffliche Unterhaltung*“ erinnert, die er jüngst ihr und ihrem Vater auf der Reise von Prag nach Wien zu danken hatte. In diesem Datum haben wir einen terminus ante quem für den Zeitpunkt ihrer Heimkehr zu erblicken, die vermutlich Ende September erfolgte.

Maria Theresia Paradis überwand die Enttäuschung über den Mißerfolg der sicherlich kostspieligen und beschwerlichen Reise durch ihre Energie und die Größe ihrer Persönlichkeit. Nur das Opernkomponieren gab sie endgültig auf. Prag hat sie nicht mehr wiedergesehen, ja nur mehr selten Reisen unternommen. In ihrem neuen Aufgabenkreis als Pädagogin fand sie später jene innere Zufriedenheit und Erfüllung, die sie die Begrenztheit ihres schöpferischen Talentes nicht hatten erreichen lassen.

* Der vorliegende Beitrag stellt den Abschluß einer Monographie über die blinde Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis (1759—1824) dar, von der bisher folgende Abschnitte erschienen sind:

Maria Theresia Paradis and Mozart, ML XXVII, 1946, S. 224 ff.; deutsch in *Österreichische Musikzeitschrift* IV, 1949, Heft 11—12.

³⁶ Stammbuch S. 306. Prof. F. G. Hufeland aus Jena (vgl. ADB XIII. S. 286 f.) Stammbuch S. 307. J. W. de Winterfeldt Stammbuch S. 298, E. W. Winterfeldt Stammbuch S. 329.

³⁷ Über Trnowa vgl. Franz Raffelsperger, *Allgemeines geographisch-statistisches Lexikon der österreichischen Staaten*, Wien 1853, S. 305; Jaroslav Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen*, Teil 8, S. 79; Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen, statistisch und topographisch dargestellt*. XVI. Berauner Kreis, Prag 1849, S. 47.

³⁸ L. A. Frankl, *Biographie der M. Th. Paradis*, Linz 1876.

Maria Theresia Paradis in London, ML XLIII, 1962, S. 16 ff.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise, Voraussetzungen und Motive, ÖMZ XV, 1960, S. 470f.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise. Österreich, Süddeutschland, Bonn, Bayern, ÖMZ XVII, 1962, S. 11 ff.

Drei wiederaufgefundene Werke von Maria Theresia Paradis, ÖMZ XVII, 1962, S. 458 ff.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise. Durch das Elsaß und die Schweiz nach Paris, ÖMZ XVII, 1962, S. 475 ff.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise. Der Wendepunkt. Wieder auf dem Kontinent. Belgien, Rhein- und Mainland, ÖMZ XIX, 1964, S. 430 ff.

Maria Theresia Paradis und Dr. Franz Anton Mesmer, Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 17/18, 1962, S. 149 ff.

Maria Theresia Paradis als Musikpädagogin, Musikerziehung (Wien) 1960/61, S. 9 ff.

Die Bildungsse der blinden Musikerin Maria Theresia Paradis, Musikerziehung 1961/62, S. 69 ff.

Die erste öffentliche Musikschule der Maria Theresia Paradis in Wien (1808—1824). Schulgründung, Schulkonzerte und Mitwirkende, Musikerziehung 1962/63, S. 187 ff.

Die erste öffentliche Musikschule der Maria Theresia Paradis in Wien. Die Programme der Schulkonzerte, Musikerziehung 1963/64, S. 56 ff.

Maria Theresia Paradis. Werkverzeichnis, Beiträge zur Musikwissenschaft V, 1963, S. 117 ff.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise. Die Heimkehr. Berlin und die Berliner, Beiträge zur Musikwissenschaft VI, 1964, S. 129 ff.

Das Stammbuch der blinden Musikerin Maria Theresia Paradis, Jahrbuch des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins XV, 1961, S. 340 ff.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise. Die Heimkehr. Leipzig, die Musenstadt a. d. Pleiße, Sächsische Heimatblätter 1964, S. 393 ff.

Artikel *Maria Theresia Paradis* in MGG X, Sp. 743.

Im Sommer 1965 erschien in der ÖMZ XX, Heft 7, der Abschnitt *Reise durch Mitteldeutschland, Thüringen, Hannover nach Hamburg* sowie im April 1966 in den Sächsischen Heimatblättern der Abschnitt *Dresden*. Im Jahre 1966 wird in den Beiträgen zur Musikwissenschaft VIII der Abschnitt *Prag (1786)* vorgelegt werden.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Der Schutz musikwissenschaftlicher Editionen nach dem neuen Urheberrechtsgesetz¹

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Als Hermann Kretzschmar das 1901 beschlossene deutsche Urheberrechtsgesetz, soweit es die Musik betraf, glossierte², hatte er die Hintergründe und die Lückenhaftigkeit des ersten allgemeinen deutschen Urheberrechts kritisch zu behandeln. Das am 16. September 1965 im Bundesgesetzblatt³ veröffentlichte *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)* stützt sich auf das alte Literatururhebergesetz (LUG) von 1901, vermeidet aber die von Kretzschmar erwähnten Übertreibungen, wie sie etwa seiner Zeit von der noch blühenden Musikspieldosenindustrie und anderen Interessenverbänden durchgesetzt worden waren. Darüber hinaus sind im neuen Urheberrechtsgesetz (GUvS) die seither entwickelten Rechtsgedanken und richterlichen Entscheidungen eingearbeitet; u. a. sind die Argumente und Wünsche der Musikwissenschaft wenigstens teilweise berücksichtigt worden.

Im einzelnen wurden für musikwissenschaftliche Editionen folgende Schutzrechte festgelegt:

§ 71

Ausgaben nachgelassener Werke

(1) Wer ein nicht erschienenes Werk im Geltungsbereich dieses Gesetzes nach Erlöschen des Urheberrechts erscheinen läßt, hat das ausschließliche Recht, das Werk zu vervielfältigen und zu verbreiten sowie die Vervielfältigungsstücke des Werkes zur öffentlichen Wiedergabe zu benutzen. Das gleiche gilt für nicht erschienene Werke, die im Geltungsbereich dieses Gesetzes niemals geschützt waren, deren Urheber aber schon länger als sieben Jahre tot ist. Die §§ 5, 15 bis 24, 27 und 45 bis 63 sind sinngemäß anzuwenden.

(2) Das Recht ist übertragbar.

(3) Das Recht erlischt zehn Jahre nach dem Erscheinen des Werkes. Die Frist ist nach § 69 zu berechnen.

Es ist eine logische Folgerung, daß neben der Herausgabe noch nicht erschienener Werke auch die kritisch-wissenschaftliche Edition im neuen Urheberrechtsgesetz einen Schutz erhält, der in etwas anderer Form bereits im § 53 b des Akademieentwurfes von 1939⁴ vorgesehen war:

§ 70

Wissenschaftliche Ausgaben

(1) Ausgaben urheberrechtlich nicht geschützter Werke oder Texte werden in entsprechender Anwendung der Vorschriften des Ersten Teils geschützt, wenn sie das Ergebnis wissen-

¹ Für Überlegungen und Hinweise bin ich Prof. Dr. Dr. h. c. K. G. Fellerer, D Dr. h. c. K. Vötterle, Dr. F. Oeser und Dr. H. Pohlmann sehr zu Dank verpflichtet.

² *Glossen zu den Reichstagsverhandlungen über das musikalische Urheberrecht* in: Die Grenzboten 1901, 60. Jg., 2. Vierteljahr, S. 364—371. Dieser Aufsatz ist aufgenommen in die *Gesammelten Aufsätze über Musik und anderes aus den Grenzboten*, Leipzig 1910, S. 399—408.

³ Teil I, 1965, Nr. 51 vom 16. September 1965.

⁴ *Die Neugestaltung des deutschen Urheberrechts* (Arbeitsberichte der Akademie für Deutsches Recht hrsg. von dem Präsidenten der Akademie für Deutsches Recht . . . Nr. 11), Berlin und München 1939, ebenfalls veröffentlicht in GRUR, 44. Jg., 1939, S. 242—255.

schaftlich stichtender Tätigkeit darstellen und sich wesentlich von den bisher bekannten Ausgaben der Werke oder Texte unterscheiden.

(2) Das Recht steht dem Verfasser der Ausgabe zu.

(3) Das Recht erlischt zehn Jahre nach dem Erscheinen der Ausgabe, jedoch bereits zehn Jahre nach der Herstellung, wenn die Ausgabe innerhalb dieser Frist nicht erschienen ist. Die Frist ist nach § 69 zu berechnen.

Zur Berechnung der Frist ist folgendes festgelegt:

§ 69

Berechnung der Fristen

Die Fristen dieses Abschnitts beginnen mit dem Ablauf des Kalenderjahres, in dem das für den Beginn der Frist maßgebende Ereignis eingetreten ist.

Über das Inkrafttreten der beiden §§ 70 und 71 geben die §§ 129 und 143 Auskunft:

§ 129

Werke

(1) Die Vorschriften dieses Gesetzes sind auch auf die vor seinem Inkrafttreten geschaffenen Werke anzuwenden, es sei denn, daß sie zu diesem Zeitpunkt urheberrechtlich nicht geschützt sind oder daß in diesem Gesetz sonst etwas anderes bestimmt ist. Dies gilt für verwandte Schutzrechte entsprechend.

(2) Die Dauer des Urheberrechts an einem Werk, das nach Ablauf von fünfzig Jahren nach dem Tode des Urhebers, aber vor dem Inkrafttreten dieses Gesetzes veröffentlicht worden ist, richtet sich nach den bisherigen Vorschriften.

§ 143⁵

(2) Im übrigen tritt dieses Gesetz am 1. Januar 1966 in Kraft.

Im Gegensatz zu dem alten, ab 1. 1. 1966 außer Kraft gesetzten § 29 LUG ist im § 71 des jetzigen Urheberrechtsgesetzes nicht mehr von einem Erscheinenlassen eines unveröffentlichten, sondern eines nicht erschienenen Werkes die Rede. Diese Verbesserung bringt eine wesentliche Erleichterung in der Rechtspraxis, bzw. eine größere Rechtssicherheit. In der Begründung des Regierungsentwurfes wird dazu besonders Stellung genommen⁶: „Diese Änderung dient in erster Linie der Rechtssicherheit. Da die öffentliche Wiedergabe eines Werkes keine Spuren hinterläßt, kann bei alten Werken kaum jemals mit Sicherheit festgestellt werden, ob sie bereits früher einmal öffentlich wiedergegeben und damit veröffentlicht worden sind; das Erscheinen eines Werkes ist dagegen in der Regel leicht nachweisbar. Darüber hinaus hat die neue Regelung aber auch die erwünschte Folge, daß künftig auch die Aufzeichnung und Erstausgabe volkstümlicher Werke, wie Märchen, Volkslieder oder Volkstänze, die sich im Volk durch öffentliche Wiedergaben erhalten haben, Schutz genießt.“ Nach der Begründung des Regierungsentwurfes können Volkslieder und Volkstänze, so weit sie aus der mündlichen Tradition schöpfen, auch nach ihrer Aufzeichnung frei aufgeführt werden. Ein volles Urheberrecht ist dem Herausgeber eines bis dahin nicht erschienenen Werkes nicht bewilligt worden, da die Persönlichkeitsrechte an der Ausgabe ausgeschlossen bleiben.

⁵ Der Absatz 1 des § 143 ist hier weggelassen worden, da er zum Inkrafttreten der §§ 70 und 71 nichts ausagt.

⁶ Deutscher Bundestag, 4. Wahlperiode, Drucksache IV/270, S. 88.

Trotz der durch den Gebrauch des Terminus „Erscheinen“ erreichten Rechtssicherheit dürften damit dennoch nicht alle Unsicherheiten beseitigt sein, da unter „Erscheinen“ bei den Urheberrechtlern zum Teil Verschiedenes verstanden wird. Noch bei Alexander Elster in seinem Aufsatz *Ueber den Schutz der Editio princeps*⁷ ist ein nicht erschienenenes ein nicht gedrucktes Werk, während durch die fortschreitende Technik jetzt unter „Erscheinenlassen“ die Herstellung von Vervielfältigungsstücken schlechthin verstanden wird. So definiert z. B. der Generaldirektor der GEMA Erich Schulze⁸: „Zum Erscheinen gehört aber das Vorhandensein von Vervielfältigungsstücken. Es muß also die Partitur, das Orchestermaterial, die Klavierstimme oder die Salonorchester-Ausgabe gedruckt oder auf andere Weise vervielfältigt vorliegen. Die erlaubte Herstellung von Schallplatten oder anderen Tonträgern steht dem Druck oder der sonstigen Vervielfältigung von Noten gleich. Daraus ergibt sich, daß die Aufführung oder Sendung des Werks der Tonkunst mittels Manuskript zwar Veröffentlichung des Werks, nicht aber dessen Erscheinen bedeutet.“ Bis etwa 1800 war es in der Musik oft üblich, Werke nur in handschriftlich hergestellten Kopien zu vervielfältigen⁹. Sie dürften als Vervielfältigungen zu persönlichem Gebrauch anzusehen sein, wie sie § 54 GUVS auch jetzt noch gestattet. Angesichts der verschiedenen modernen technischen Vervielfältigungsmöglichkeiten z. B. durch Mikrofilm, Photokopie, Xerokopie, Reprographie, reprographischen Nachdruck, Neudruck sowie Magnetophonband liegt es heute im Interesse der Rechtssicherheit, unter „Erscheinenlassen“ das mechanische (aber nicht das abschriftliche) Herstellen von Vervielfältigungsstücken zu verstehen.

§ 70 sieht vor, daß nicht die wissenschaftliche Verfahrensweise, sondern das Ergebnis wissenschaftlich sichtender Tätigkeit, insofern es sich wesentlich vom Text bisher bekannter Ausgaben unterscheidet, die Schutzfähigkeit eines herausgegebenen Werkes garantiert. Diese Einschränkung gewährt nach Meinung des Regierungsentwurfes¹⁰ eine gewisse Rechtssicherheit, da sich sonst bei Aufführungen musikalischer Werke nicht feststellen ließe, welche Ausgabe gespielt worden ist. Entsprechend dem in allen Paragraphen des neuen Urheberrechtsgesetzes der deutschen Bundesrepublik berücksichtigten Grundsatz, ein Urheberrecht könne nur in einer individuellen menschlichen Person die Ursache haben¹¹, steht das Recht nicht dem Auftrag- oder Arbeitgeber (z. B. Institut, Universität, Firma, Verlag u. a.), sondern dem Herausgeber als dem Autor der Ausgabe zu.

Die Berechnung der Frist beginnt nach § 69 erst mit dem 31. Dezember des Jahres, in dem die Ausgabe erschienen bzw. hergestellt worden ist. Wenn also eine schutzfähige Ausgabe im Januar herauskommt, währt der vorgesehene Schutz fast 11 Jahre. Wird eine wissenschaftliche Ausgabe mit wesentlich neuen Ergebnissen erst im zehnten Jahre nach ihrer Herstellung gedruckt, so kann sie theoretisch nach § 70 Abs. 3 einen Gesamtschutz von fast 20 Jahren erreichen.

Nach den §§ 120–124, welche den Geltungsbereich des Gesetzes festlegen, ist vermutlich vom Gesetzgeber folgende Regelung beabsichtigt: Ausländische Staatsangehörige erhalten in der Bundesrepublik nur einen Schutz für ihre Ausgaben, die nach § 70 geschützt werden können und die innerhalb einer Frist von 30 Tagen neben dem Ausland auch im Geltungsbereich des neuen Gesetzes erscheinen, bzw. erschienen sind, und in der Regel nur so weit, als sie durch Staatsverträge und durch die internationale Berner Übereinkunft gegenseitig geschützt werden. Da in § 124 nicht von § 71 die Rede ist, scheint es in der

⁷ In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (Ulfta) Bd. 9 1936, S. 30–41.

⁸ Kommentar zum Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. Frankfurt am Main / Berlin [Lose Blattsammlung] S. 27.

⁹ In der Literatur zur Musik des 18. Jahrhunderts wird gelegentlich darauf Bezug genommen.

¹⁰ A. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 88.

¹¹ Das neue Gesetz über das Urheberrecht der DDR (Gesetzesblatt der DDR 1965, Teil I, Nr. 14 vom 13. September 1965) erkennt auf Grund der dort dem Kollektiv beigemessenen Bedeutung ein Urheberrecht auch der juristischen Person an. Vgl. auch unten, S. 171.

Absicht des Gesetzgebers zu liegen, daß für Erstdrucke (gemäß § 71) kein internationaler Schutz vorgesehen ist.

Die beiden Schutzparagrafen 70 und 71 des neuen Urheberrechtsgesetzes (GUvS) bedeuten eine Weiterentwicklung des § 29 LUG, der nach Ablauf von 50 Jahren seit dem Tode des Urhebers für unveröffentlichte¹² nachgelassene Werke einen Schutz von 10 Jahren festgelegt hatte. Gerade dieser Schutz für die editio princeps von unveröffentlichten Werken hatte zu verschiedenen, jedoch nie voll befriedigenden urheberrechtssystematischen Überlegungen geführt¹³. Einerseits wurde bemängelt, daß mit dem § 29 des LUG ein ‚ewiges‘ Urheberrecht gegenüber dem sonst engbefristeten Schutzrecht bis 50 Jahre nach dem Tode des Urhebers beschlossen worden war, andererseits war die Frage nach dem Rechtsträger kaum eindeutig zu beantworten. So schrieb Kurt Runge¹⁴: „Im Zusammenhang mit der ‚Veröffentlichung‘ wird durch § 29 Abs. 2 LUG. noch ein weiterer Urheberrechtsberechtigtter in den Kreis der Urheberpersönlichkeiten einbezogen. Denn wenn die Veröffentlichung bis zum Ablauf von 50 Jahren seit dem Tode des Urhebers nicht erfolgt ist, wird vermutet, daß das Urheberrecht dem Eigentümer des Werkes zusteht. Damit ist der Schutz der Erstausgabe (Editio princeps) festgelegt, und zwar auf die Dauer von 10 Jahren (§ 29 Satz 1 LUG.). Eine entsprechende Regelung enthalten Entw. 32 § 52 Abs. 2 und Entw. 39 § 53 a. Dies bedeutet praktisch, daß der Besitzer eines noch unveröffentlichten Werkes der Literatur oder Kunst (§ 25 KUG.), wenn mehr als 50 Jahre nach dem Tode des Urhebers verstrichen sind, das Werk veröffentlichen kann, falls nicht die Erben des Verfassers den Beweis erbringen können, daß der verstorbene Verfasser das Werk dem Besitzer oder dessen Rechtsvorgänger nicht zur wirtschaftlichen Verwertung übereignet hat.“ Dagegen bemerkte Elster¹⁵: „Es ist in der Tat zu fragen, ob es wirklich die Forderung eines volksverbindenden Urheberrechts sein kann, für nachgelassene und aufgefundenen Werke einem beliebigen späten Erben oder einem zufälligen Eigentümer Schutzrechte und ausschließliche Benutzungsrechte zu gewähren, die über den an sich schon langen Zeitraum der gewöhnlichen Schutzfrist noch hinausreichen — wenn auch nicht an effektiver Dauer für ihn hinausreichen, so doch von der Allgemeinheit aus gesehen jenseits der Grenze der gewöhnlichen Schutzfrist liegen. Es ist, wie ich meinen möchte, überhaupt keine Lösung des Editio princeps-Problems, wenn man es nur als Erben- und Schutzfrist-Frage ansieht und, ohne Rücksicht auf alle übrigen Faktoren, . . ., neben den Erben nur noch den Eigentümer des unveröffentlichten Werkes als Substituten betrachtet . . . Und wenn Allfeld einmal meinte, Unbekanntes könne nicht im Augenblick seines Bekanntwerdens ‚Kulturgut‘ und ‚Gemeingut‘ sein, so irrt er mit solcher Auffassung. Interessante alte Funde, ein ‚Ur-Meister‘ von Goethe, ein opus posthumum von Kant, Urhandschriften Brucknerscher Symphonien sind nach Ablauf der Schutzfrist dank ihrer Wesenheit Gemeingut, ob man sie nun kennt oder nicht, also sicherlich in dem Augenblick, wo sie auftauchen und des wahren Werkschöpfers Monopolrechte erloschen sind.“

In den Begründungen des Regierungsentwurfes zu dem jetzigen § 71 wird bewußt an den § 29 des alten LUG angeknüpft¹⁶: „Wird ein Werk nicht innerhalb der normalen Schutzfrist

¹² Unveröffentlicht heißt in der urheberrechtlichen Terminologie noch nicht in der Öffentlichkeit aufgeführt oder in einer öffentlichen Bibliothek zugänglich gemacht.

¹³ Hierzu vor allem Elster a. a. O. (vgl. Fußnote 7); Joseph Wilhelm Merten: *Der Urheberrechtsschutz des Herausgebers historischer Texte. Der Schutz der editio princeps*, Jur. Diss. Zürich 1947, gedruckt Zürich 1948; Kurt Runge: *Urheber- und Verlagsrecht*, Bonn 1948, S. 48 f. Heranzuziehen wären auch Karl Birkmeyer: *Der Schutz der editio princeps in: Mecklenburgische Zeitschrift für Rechtspflege und Rechtswissenschaft*, 17. Bd., 1899, S. 227–264 u. 335–354 und Hubert Unverricht: *Zur Situation des Urheberrechtsschutzes für musikwissenschaftliche Ausgaben in: Die Musikforschung*, 11. Jg., 1958, S. 144–154.

¹⁴ A. a. O., S. 48 f.

¹⁵ A. a. O. (vgl. Fußnote 7), S. 32.

¹⁶ A. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 88.

von 50 Jahren nach dem Tode des Urhebers veröffentlicht, so erlischt der Urheberrechtsschutz nach § 29 Satz 1 LUG nicht, sondern dauert fort bis 10 Jahre nach der späteren Veröffentlichung des Werkes. Wie schon zu § 67 erwähnt, erscheint diese Regelung unzweckmäßig, weil sie zu einer Verewigung des Urheberrechts an unveröffentlichten Werken führt und nicht dem Herausgeber des Werkes, der die schutzwürdige Leistung erbringt, Schutz gewährt, sondern dem Erben des Urhebers, der möglicherweise nichts zu dem Auffinden des alten Werkes beigetragen hat und sich zudem meist schwer ermitteln läßt. Nach dem Entwurf (Absatz 1 Satz 1) soll daher nicht der Rechtsnachfolger des Urhebers, sondern der Herausgeber des Werkes das Schutzrecht erhalten.“

Wenn auch mit den jetzigen Bestimmungen die Probleme des ewig geltenden Urheberrechtsschutzes und des Urheberrechtsträgers, wie sie durch den § 29 LUG gegeben waren, gelöst zu sein scheinen¹⁷, so ist jedoch in dem neuen Urheberrechtsgesetz (GUVS) der Bundesrepublik die Regelung eines mit der editio princeps verbundenen und von Elster¹⁸ angeschnittenen Problems leider überhaupt nicht angestrebt worden, nämlich die Lösung der Frage nach dem Gemeinrecht und — so darf hier hinzugefügt werden — nach dem Recht der Unversehrbarkeit der Werke unserer großen Meister, soweit sie länger als 70 Jahre tot sind. Möglicherweise war der Gesetzgeber der Meinung, daß eine rechtliche Regelung dieser Überlegungen kaum das Urheberrecht, sondern vielmehr das Eigentumsrecht oder den Denkmalschutz angehe und kaum opportun sei. Es kann jedoch unmöglich im Interesse des Gemeinrechts und damit der Wissenschaft als eines Teils des Gemeinrechts sein, daß in Unika überlieferte Werke von einem Eigentümer sowie autographe Briefe im Besitze dritter der Allgemeinheit vorenthalten werden, gleich aus welchen Gründen auch immer¹⁹. Das Recht am Eigentum des Werkstückes soll nicht angetastet werden, jedoch wäre es notwendig und an der Zeit, daß eine Gesetzesvorschrift im Interesse der Wissenschaft und damit der Allgemeinheit eine Vervielfältigungsverpflichtung vorsieht; die Kosten der Vervielfältigung wären dabei von der auftraggebenden Seite zu tragen. In der Regel wird es sich hierbei um Mikrofilme oder Xerokopien handeln. Der Wissenschaft — im Dienste der Allgemeinheit stehend — ist es ein besonderes und dringendes Anliegen, daß hervorragende bisher unbekannte Werke im Original gedruckt, beziehungsweise bekannte Werke im Urtext²⁰, also unversehrt, vorgelegt werden. Diese Arbeit kann aber von Wissenschaftlern nur ungenügend geleistet werden, wenn ihnen wichtige Quellen oder Briefe in Privatbesitz vorenthalten werden.

Bedauerlicherweise ist die ursprünglich für den § 70 vorgesehene fünfundzwanzigjährige Schutzfrist des Referenten-²¹ und des späteren Ministerialentwurfes²² dann im Regierungsentwurf auf zehn Jahre mit der Begründung gekürzt worden²³: „Es erscheint geboten, die Frist kürzer als die sonst für Leistungsschutzrechte in der Regel geltende Schutzfrist (25 Jahre) zu bemessen, da andernfalls die wissenschaftliche Arbeit durch das neue Recht zu stark behindert werden könnte. Nach zehn Jahren muß die geschützte Ausgabe als Grundlage für neue wissenschaftliche Ausgaben ohne Einschränkung benutzt werden können.“ Diese Begründung mutet wie ein atavistischer Rückgriff in die Anfänge der Urheberrechtsgesetzgebung an. Berücksichtigt man noch, daß der Schriftliche Bericht des Rechtsausschusses²⁴ wegen der Streichung der Paragraphen über das Urhebernachfolgegesetz eine

¹⁷ Das beschlossene neue Gesetz über das Urheberrecht der DDR (Gesetzesblatt der DDR 1965, Teil I, Nr. 14 vom 13. September 1965, S. 209—220) ist nicht von dem § 29 LUG ausgegangen.

¹⁸ A. a. O. (vgl. Fußnote 7), S. 32 und 38 ff.

¹⁹ U. a. ist es gelegentlich der Stolz des Alleinbesitzers, mitunter sind es steuerliche Überlegungen.

²⁰ Siehe Georg Feder unter Mitarbeit von Hubert Unverricht: *Urtext und Urtextausgaben* in: *Die Musikforschung*, 12. Jg., 1959, S. 432—454.

²¹ *Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform*, veröffentlicht durch das Bundesjustizministerium (1954), § 66.

²² *Entwürfe des Bundesjustizministeriums zur Urheberrechtsreform*, Köln (1959), § 75.

²³ A. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 87.

²⁴ Deutscher Bundestag, 4. Wahlperiode, Drucksache IV/3401.

Verlängerung der Schutzfrist bis 70 Jahre nach dem Tode des Urhebers bzw. des längstlebenden Miturhebers vorschlug, wie es dann vom Bundestag beschlossen worden ist, so ist diese kurze Befristung des gewährten Schutzes für kritisch-wissenschaftliche Ausgaben als eine unzumutbare Benachteiligung anzusehen. Schließlich ist sogar für Photographien ein Schutz von 25 Jahren festgelegt worden. Das Allgemeininteresse der Wissenschaft — wie argumentiert wird — kann unmöglich das individuelle Recht der Wissenschaftler beschneiden. Es darf darauf hingewiesen werden, daß im neuen Urhebergesetz der DDR nach § 4 für *Herausgaben, soweit sie durch ihre Geltung oder Auswahl das Ergebnis einer individuellen schöpferischen Leistung sind*, ein volles Urheberrecht und damit ein Schutz bis 50 Jahre nach dem Tode des Herausgebers anerkannt werden. Bei einer wenigstens 25jährigen Schutzfrist in der Bundesrepublik Deutschland böten sich, um Behinderungen wissenschaftlicher Interessen zu vermeiden, Regelungen nach dem Bearbeitungsrecht für den nachfolgenden wissenschaftlichen Herausgeber von selbst an. Es brauchte allenfalls nur zusätzlich eine Art Zwangslizenz zugunsten der Forschung nach Ablauf von etwa 10, oder besser 25 Jahren eingeführt zu werden für den Fall, daß auch in der Schutzfrist ein volles Recht eingeräumt werden könnte. Es ist nicht einsichtig, warum nach 10 Jahren seit der Herausgabe (bzw. seit Erscheinen) jede beliebige Person unter Verwendung des vorgelegten Textes und des kritischen Kommentars ohne Benutzung der Quellen lediglich eine Pseudorevision eines Werkes herausbringen darf, die — paradoxerweise — selbst sogar unter Umständen schutzfähig werden kann, weil sie ein Musikwerk in neuer Form vorlegt²⁵. Ebenso muß es als eine unbillige Härte angesehen werden, wenn eine Klavierbearbeitung einer wissenschaftlich kritischen Partitur-Ausgabe vollen Urheberrechtsschutz, also bis 70 Jahre nach dem Tode des Bearbeiters, genießt, während ihre Vorlage, nämlich die auf Grund von wissenschaftlich schöpferischer Leistung herausgebrachte Edition, nur einen Schutz von 10 Jahren, ja eventuell sogar überhaupt keinen Schutz erhält. Hier liegen Fälle von offensichtlichem Unrecht vor. Selbstverständlich ist die Benutzung der Quellen immer und in jedem Falle erlaubt. Der § 29 LUG sowie der darauf fußende § 53 a und 53 b des Akademieentwurfes von 1939²⁶ haben sehr wahrscheinlich auf die Zeitbegrenzung der Schutzfrist einen äußerst negativen Einfluß ausgeübt. Gewisse Unstimmigkeiten im Verhältnis zur Verlängerung der Schutzfrist auf 70 Jahre nach dem Tode des Urhebers dürfte der Rechtsausschuß bemerkt haben, jedenfalls hat dessen Berichterstatter Dr. Reischl²⁷ wenigstens zu dem entsprechenden Paragraphen über die Herausgabe noch nicht erschienener Werke vermerkt: *„Im Hinblick auf die vorgeschlagene Verlängerung der Schutzfrist auf 70 Jahre nach dem Tode des Urhebers erscheint es folgerichtig, auch die in § 81 [jetzt § 71] Abs. 1 Satz 2 vorgesehene Frist entsprechend zu verlängern.“* Die Diskrepanz zum Paragraphen über die Wissenschaftlichen Ausgaben mit einer ebenfalls nur 10jährigen Schutzfrist ist jedoch nicht erwähnt worden. Es berührt sehr unangenehm, daß im Bundestag bei der 2. und 3. Lesung des neuen Urheberrechtsgesetzes vom 25. Mai 1965 zu dieser Frage überhaupt nicht Stellung genommen worden ist. Sollte allein in der Zeitnot bei der beschlußfassenden Sitzung der Grund für diese Unterlassung liegen, so wäre das außerordentlich bedauerlich.

Sehr beklagenswert ist es, daß auf Grund der Interessenlage der ursprünglich vorgesehene Schutz des § 70 im Regierungsentwurf, der dem Bundestag zur Beschlußfassung vorlag, nicht nur zeitlich, sondern auch der Sache nach noch eingengt wurde. Die verwandten Schutzrechte wollen Leistungsschutzrechte sein. Mit der Bemerkung, daß nur solche wissenschaftliche Ausgaben auf 10 Jahre geschützt werden, die *„sich wesentlich von den bisher bekannten Ausgaben der Werke oder Texte unterscheiden“*, werden jedoch nicht wissen-

²⁵ Siehe dazu G. Feder und H. Unverricht, a. a. O. (vgl. Fußnote 20).

²⁶ Vgl. Fußnote 4.

²⁷ Deutscher Bundestag, 4. Wahlperiode, zu Drucksache IV/3401, S. 14, zu § 81.

schaftlich schöpferische Leistungen schlechthin geschützt, sondern der Schutz wird, wie bereits darauf hingewiesen wurde, von einem mehr oder minder zufälligen Ergebnis abhängig gemacht. Wenn diese Beschränkung nach Meinung des Gesetzgebers zu Recht besteht, dann müßten diese Bestimmungen des § 70 aus rechtssystematischen Überlegungen auch in der Schutzfrist ein volles Urheberrecht erhalten, wie es z. B. im neuen Urheberrechtsgesetz der DDR der Fall ist. Aber viel richtiger dürfte es sein, den Gesichtspunkt der wissenschaftlichen schöpferischen Leistung allein zu Grunde zu legen, dann ist aber wiederum die Beschränkung, den Schutz von dem Ergebnis abhängig zu machen, nicht haltbar. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß sich der jetzige Gesetzestext von § 70 im Vergleich zu dem von § 71 in der Zukunft kulturfeindlich auswirken kann, da es durchaus möglich ist, daß sich die Tätigkeit von Wissenschaftlern und Verlagen danach ausrichten wird, möglichst viele noch nicht erschienene Werke herauszubringen, und die kulturell ebenso wichtige und bedeutende Aufgabe, die Werke unserer großen Meister in einwandfreien kritischen wissenschaftlichen Editionen nach schöpferischen, geistig anstrengenden, mühevollen und zeitraubenden Arbeiten vorzulegen, vernachlässigt wird.

Zusammengefaßt dürfen trotz bereits erreichter Schutzrechte die noch zu erfüllenden Wünsche seitens der Musikwissenschaft folgendermaßen formuliert werden:

1. Erweiterung der Schutzfrist auf mindestens 25 Jahre ab Erscheinen, bzw. bei Nichterscheinen ab der Herstellung der Ausgabe, soweit für diese in den §§ 70 oder 71 des neuen Urheberrechtsgesetzes ein Schutz vorgesehen ist. Allenfalls kann zur Wahrung allgemein wissenschaftlichen Interesses ein besonderes Bearbeitungsrecht für Ausgaben, die nach den §§ 70 und 71 Schutz genießen, eingeräumt werden.
2. Wegfall der einschränkenden Bemerkung in § 70, daß wissenschaftliche Ausgaben nur dann einen Schutz erhalten, wenn sie „sich wesentlich von den bisher bekannten Ausgaben der Werke oder Texte unterscheiden“, da dadurch der wissenschaftlich schöpferischen Leistung nur ausnahmsweise und nicht, wie es ihr eigentlich gebührt, generell ein Urheberrechtsschutz eingeräumt wird.
3. Ein Paragraph ist entweder im Urhebergesetz oder besser in den Bestimmungen des Denkmalschutzes zu schaffen, der vorsieht, daß alle Quellen einschließlich der Briefe, Dokumente und Archivalien der wissenschaftlichen Bearbeitung, Untersuchung und Herausgabe zugänglich zu machen sind.

Außer den reinen gesetzgeberischen Überlegungen, die zu dem neuen Urheberrechtsgesetz anzustellen waren, sind mit dem in Kraft getretenen Schutz von musikwissenschaftlichen kritischen Ausgaben sowie von Erstdrucken noch nicht erschienener Werke auch praktische Aufgaben zu erfüllen. Da der einzelne Musikwissenschaftler nicht in der Lage ist, seine Rechte an schutzfähigen Ausgaben selbst wahrzunehmen, ist es dringend notwendig, daß eine Organisation wie die Arbeitsgemeinschaft für die Interessen musikwissenschaftlicher Bearbeiter die Rechte der Musikwissenschaftler in der Praxis durchzusetzen vermag. Die Herausgeber und ihre Verlage sollten unverzüglich und in gemeinsamer, organisierter Zusammenarbeit daran gehen, die praktischen Fragen (Prüfung der Schutzfähigkeit jeder einzelnen Edition, Incasso-Möglichkeiten, Prinzipien der Verteilung aller Erträge usw.) zu klären, und dafür sorgen, daß auch künftighin ihre Vorschläge genügend Gehör finden. Für den reibungslosen Ablauf der notwendigen Prüfung, ob eine wissenschaftliche Ausgabe nach § 70 schutzfähig ist, wäre es förderlich, wenn ein Beschluß erzielt werden könnte, der die einzelnen Wissenschaftler (bzw. Institute usw.) dazu verpflichtet, in strittigen Fällen auf Anforderung die benutzten Quellenvorlagen zur Verfügung zu stellen.

*

Etwa gleichzeitig mit dem neuen Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik ist ein entsprechendes Gesetz in der DDR verkündet worden, das im Gesetzblatt der Deutschen Demo-

kratischen Republik 1965, Teil I Nr. 14, Seite 209–220 (13. September 1965) veröffentlicht ist. Um unseren Lesern die Möglichkeit eines ersten Vergleichs zu geben, drucken wir im folgenden einige Auszüge aus diesem Gesetz ab und verweisen gleichzeitig auf den Beitrag von Dr. jur. Anselm Glücksmann, *Achtung und Anerkennung der schöpferischen Leistung / Das neue Urheberrechtsgesetz der DDR und seine Bestimmungen auf musikalischem Gebiet* in „Musik und Gesellschaft“, Februar-Heft 1966, Seite 84 f.

(Die Schriftleitung)

§ 4

Bearbeitungen, Übersetzungen, Sammelwerke und Herausgaben

(2) Ein Urheberrecht entsteht ferner an Sammelwerken, Anthologien und Herausgaben, soweit sie durch ihre Gestaltung oder Auswahl das Ergebnis einer individuellen schöpferischen Leistung sind.

§ 9

Herausgeber

(1) An Sammelwerken, Anthologien und Herausgaben stehen die urheberrechtlichen Befugnisse dem Herausgeber zu; die Rechte der Urheber der aufgenommenen Werke bleiben erhalten. Herausgeber und Urheber regeln ihre gegenseitigen Beziehungen durch Vereinbarung.

(2) Ist als Herausgeber eines Werkes gemäß Abs. 1 eine juristische Person bezeichnet, so gilt sie als Inhaber der Rechte an der Herausgabe.

§ 20

Urheberrecht und Arbeitsrechtsverhältnisse

(1) Dem Urheber eines Werkes, das in einem Betrieb oder in einer wissenschaftlichen Institution in Erfüllung arbeitsrechtlicher Verpflichtungen geschaffen worden ist, steht das Urheberrecht an diesem Werk zu. Die beiderseitigen Befugnisse und Pflichten bei der Ausübung des Urheberrechts sind im Arbeitsvertrag zu regeln.

(2) Die Betriebe oder die Institutionen haben das Recht, das von ihrem Mitarbeiter gemäß Abs. 1 geschaffene Werk zu Zwecken zu benutzen, die unmittelbar der Lösung ihrer eigenen Aufgaben dienen. Insoweit nehmen sie die Rechte des Urhebers selbstständig wahr.

(3) Soweit dem Arbeitsvertrag oder dem sonst erkennbaren Willen beider Partner des Arbeitsrechtsverhältnisses nichts anderes zu entnehmen ist, steht dem Urheber auch in diesen Fällen das Recht auf Vergütung sowie das Recht auf Nutzung des Werkes zu anderen Zwecken zu.

§ 33

Schutzfrist

(1) Der Schutz der Befugnisse des Urhebers endet 50 Jahre nach seinem Tode (Schutzfrist). Die 50-Jahr-Frist beginnt mit dem Ablauf des Kalenderjahres, in dem der Urheber verstorben ist.

§ 34

Gesellschaftlicher Schutz

(1) Die sozialistische Gesellschaft gewährleistet auch nach dem Ablauf der Schutzfrist den Schutz der geistigen Güter der Nation.

(2) Für den Schutz der Unverletzlichkeit des Werkes und die Wahrung des Ansehens seines Autors sorgen sodann die zuständigen staatlichen Organe oder Institutionen.

Musikbibliographie des 19. Jahrhunderts im Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung

VON IMOGEN FELLINGER, KÖLN

Die Fritz Thyssen Stiftung fördert seit dem Jahre 1962 einen von ihr angeregten kulturhistorischen Gesamtplan, der der Erforschung des 19. Jahrhunderts gilt. Damit wurde die bisher von den Wissenschaften — zumindest zeitweise — stark vernachlässigte Epoche des vergangenen Jahrhunderts zum zentralen Anliegen eines nahezu alle Wissenschaftszweige umspannenden Forschungsvorhabens erhoben. Der Plan sieht vor, in den einzelnen Disziplinen — teilweise auch in gegenseitiger Zusammenarbeit — das 19. Jahrhundert in seinen historischen Gegebenheiten sowohl, als auch hinsichtlich der von ihm ausgehenden, auf das 20. Jahrhundert und somit auf die Gegenwart weisenden und wirkenden Tendenzen zu untersuchen, um dergestalt zu einer klareren Erkenntnis der geistesgeschichtlichen Stellung jenes Zeitalters zu gelangen. Im Rahmen dieses Forschungsunternehmens wurde unter dem Vorsitz von Karl Gustav Fellerer ein *Arbeitskreis Musikwissenschaft* gebildet, der erstmals im Juli 1962 in Köln zusammentrat¹. Aufgabe dieses Kreises ist es, Probleme der Musik und des Musiklebens im 19. Jahrhundert — auch im Hinblick auf die Folgezeit —, die noch ungelöst oder neu zu durchdenken sind (etwa Musiktheorie, Musikanschauung, Musikkritik, Oper angehend), aufzugreifen und zu diskutieren, zu bearbeitende Themen anzuregen und Einzeluntersuchungen in Form von Monographien und Sammelpublikationen vorzulegen, um dieserart aus musikhistorischer Sicht zu einem tieferen Verständnis der Epoche beizutragen. Im Zusammenhang hiermit wurde beschlossen, als wesentliche Voraussetzung für geplante Arbeiten eine Bibliographie zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu schaffen. Am 1. Januar 1963 wurde daher eine *Zentralstelle für Musikbibliographie des 19. Jahrhunderts* am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln errichtet. Die hier in systematischer Anordnung erstellte Sammlung bibliographischer Nachweise von Literatur des 19. Jahrhunderts und von Schriften über diese Zeit umfaßt nunmehr einen Bestand von 12 500 Angaben. Sie ist noch weiterhin im Aufbau begriffen, kann jedoch bereits konsultiert werden und steht über den Arbeitskreis Musikwissenschaft hinaus jeder Forschung zur Verfügung².

Bei der Anlage der Kartei wurden neue Wege der Katalogisierung beschritten. Um die Fülle des zu bearbeitenden bibliographischen Materials vielseitig systematisch aufgliedern und kombinieren zu können, wurde an Stelle umfangreicher, nach bestimmten Sachgebieten in systematischer oder in Schlagwort-Anordnung angelegter Karteien in Zettelform ein Handlochkarten-Verfahren gewählt, bei dem nach erfolgter Fragestellung die Auswahl der Karten mit Hilfe eines Auswahlgerätes vorgenommen wird. Der Vorteil eines solchen Verfahrens gegenüber herkömmlichen Methoden besteht über die vielfältigen Möglichkeiten systematischer Gliederung hinaus darin, daß jede bibliographische Angabe nur einmal — auf einer Karteikarte — zu verzeichnen ist. Das hierfür entwickelte und durch Code-Zahlen verschlüsselte Ordnungs-System setzt sich aus einem stark differenzierten — in Ober- und Unterbegriffe gegliederten — Sachregister sowie Musiker-, Orts- und Autoren-Register zusammen. Hierdurch wird ermöglicht, daß nicht lediglich die Titel der Beiträge, die oftmals über den Inhalt wenig aussagen, sondern der wesentliche Sachverhalt sowie darüber hinaus berührte Probleme und Fragen gleichzeitig — in verschiedener Richtung — systematisch ausgewertet werden können.

¹ Außerdem haben sich Arbeitskreise für Philosophie, Evangelische Theologie, Katholische Theologie, Wissenschaftstheorie, Rechtswissenschaft, Allgemeine Geschichte, Geschichte der Medizin, Kunstgeschichte, Deutsche Literaturwissenschaft, Romanistik, Anglistik, Erziehungs- und Bildungswesen, Naturwissenschaft und Technik, Industrielle Gesellschaft und Religionssoziologie konstituiert.

² Anfragen sind zweckmäßig an die Referentin zu richten.

Da auf bibliographischem Gebiet für das 19. Jahrhundert weitgehend Vorarbeiten fehlten, erwies es sich als notwendig, die Sammlung auf breiter Basis anzulegen. Das Hauptgewicht der Arbeiten wurde zunächst auf die Literatur des 19. Jahrhunderts gelegt, und das über die Epoche verfaßte Schrifttum, da gemeinhin leichter zugänglich, erst allmählich mit einbezogen. Neben selbständigen Veröffentlichungen in Buchform, Aufsatzsammlungen eines Autors, Sammelpublikationen mit Beiträgen verschiedener Verfasser — hier auch Kongreßberichte und Festschriften — und deutschsprachigen und — soweit zu ermitteln — amerikanischen Dissertationen aus den Jahren 1861 bis heute³, wurden — entsprechend der im 19. Jahrhundert innerhalb der Literatur über Musik sich vollziehenden Verlagerung von der Monographie zum Zeitschriften-Aufsatz — vorwiegend musikalische und nichtmusikalische Fachzeitschriften wahrgenommen. Gerade den Musikzeitschriften der Zeit, deren Bedeutung etwa Adolf Aber in seinem im Jahre 1922 herausgegebenen *Handbuch der Musikliteratur in systematisch-chronologischer Anordnung* zu Unrecht stark unterschätzt hat, und die er daher weithin unberücksichtigt ließ⁴, gilt das besondere Augenmerk: sie sind erneut auf ihren Wert zu überprüfen.

Hauptsächlich folgende Musikzeitschriften wurden bisher für die Bibliographie ganz oder großenteils ausgewertet:

- Archiv für Musikwissenschaft (1918—1926; 1952 ff.)
- Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt (1824—1848)
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (1894—1940)
- N. Simrock G. m. b. H. Jahrbuch (1928—1934)
- Jahrbücher für musikalische Wissenschaft (1863—1867)
- Le Mercure musical / Bulletin français de la Société internationale de musique / Revue musicale S. I. M. (1905—1914)
- Die Musik (1901—1943)
- Die Musikforschung (1948 ff.)
- Österreichische Musikzeitschrift (1946 ff.)
- Allgemeine (deutsche) Musikzeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens (1874 bis 1943)
- Neue Musik-Zeitung (1880—1928)
- Neue Berliner Musikzeitung (1847—1896)
- Richard-Wagner-Jahrbuch (Kürschner) (1886)
- Richard-Wagner-Jahrbuch (Frankenstein) (1906—1913)
- Rivista musicale italiana (1894—1955)
- Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (1899—1914)
- Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1885—1894)
- Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (1899—1914)
- Zeitschrift für Musikwissenschaft (1918—1935)
- Neue Zeitschrift für Musik (1834 ff.)
- Allgemeine musikalische Zeitung (1798—1848)
- Allgemeine musikalische Zeitung. Neue Folge (1863—1865)
- (Leipziger) Allgemeine musikalische Zeitung (1866—1882)

Von nichtmusikalischen Fachzeitschriften, die vielfach nur verstreut Beiträge zur Musik aufweisen, sind über 400 Periodica für die bibliographische Sammlung verwertet worden. Hierbei wurden vor allem Zeitschriften allgemein kulturhistorischen Charakters herangezogen

³ Dissertationen werden sukzessive in die Bibliographie eingearbeitet.

⁴ Vorwort S. [V].

(wie „Die Gegenwart“, „Grenzboten“, „Hochland“, „Allgemeine conservative Monatschrift“, „Deutsches Museum“, „Nord und Süd“, „Revue des deux mondes“, „Deutsche Rundschau“, „Wissen und Leben“), ferner vorwiegend pädagogische Organe (so „Rheinische Blätter für Erziehung und Unterricht“, „Pädagogische Monatschrift“, „Allgemeine Schulzeitung“, „Paedagogium“, „Pädagogische Warte“), naturwissenschaftliche Blätter („Annalen der Naturphilosophie“, „Annalen der Physik“, „Physikalische Zeitschrift“ u. a.) und Theaterzeitschriften („Archiv für Theatergeschichte“, „Dramaturgische Blätter“, „Deutsche Thalia“, „Deutsche Theaterzeitschrift“ etwa).

Vereinzelt wurden auch bereits Beiträge aus Tageszeitungen des 19. Jahrhunderts, so aus der „Kölnischen Zeitung“, berücksichtigt. Eine systematische Auswertung der Tagespresse an verschiedenen Orten ist geplant. Es wird daran gedacht, die wichtigsten Blätter aus dem 19. Jahrhundert — beispielsweise „Neue Freie Presse“, Wien, „Vossische Zeitung“ Berlin, „Münchener Neueste Nachrichten“, „Allgemeine Zeitung“ Augsburg — auf die Musik betreffende Artikel und Nachrichten hin mit Hilfe von bibliothekarisch vorgebildeten „Laienkräften“ unter fachlicher Anleitung durchsehen zu lassen und das dabei ermittelte Material in Form von Zettelkarteien der Kölner Zentralstelle zuzuleiten, die es für die Bibliographie auswertet. Ein Versuch in solcher Richtung ist seit 1963 mit Examenstkandidaten der Bibliotheksschule der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg von Heinz Becker (Hamburg) mit Erfolg unternommen worden. Es bleibt abzuwarten, inwieweit sich in anderen Städten — vor allem an den Bibliothekar-Lehrinstituten München, Frankfurt und Köln — Gelegenheit bietet, diesem Beispiel zu folgen.

Die einzelnen Beiträge in Gestalt von Aufsätzen, Berichten (aus dem Musikleben bedeutender musikalischer Zentren, über Erstaufführungen in Theater und Konzert und über Musikfeste), Rezensionen (von Kompositionen, musiktheoretischen Werken, vereinzelt auch von instruktiven Ausgaben, Bearbeitungen und Arrangements) und Nekrologen werden jeweils mit Verfasser, Titel und Untertitel — Nachrichten zumeist in vollem Wortlaut — sowie bibliographischem Nachweis verzeichnet. Umreißt ein Titel den Inhalt eines Artikels nicht eindeutig oder nicht erschöpfend genug, werden erläuternde Inhaltsangaben in Stichworten beigelegt. Außerdem wird festgehalten, ob ein Beitrag ein Werkverzeichnis, Briefe, Bildnisse, Notenbeilagen (etwa auch Faksimiles von Handschriften, Skizzen und Entwürfen) oder Notenbeispiele enthält; auch selbständige Musikbeilagen in Zeitschriften werden, wenn es sich um Erstdrucke handelt, registriert. Autoren anonymer Beiträge werden nach Möglichkeit identifiziert, Monogramme und Pseudonyme aufgeschlüsselt, unvollständige Notizen ergänzt, fehlerhafte Angaben richtiggestellt, bei Nachrichten, falls erforderlich, Daten erschlossen. Verlagsanzeigen musikalischer Neuerscheinungen bleiben dagegen unberücksichtigt, da über die im Druck erschienenen Werke das *Handbuch der musikalischen Litteratur* von Whistling⁵ sowie als dessen Fortsetzung die Verzeichnisse von Hofmeister hinreichend orientieren.

Die kritische Würdigung der Literatur beruht auf ihrer Auswahl. Auch polemische oder in anderer Weise zeitlich gefärbte Beiträge werden aufgenommen, sofern sie eine bestimmte, die Epoche kennzeichnende geistige Haltung bekunden. Dies gilt vor allem für noch offene Fragen zum Themenkomplex des 19. Jahrhunderts, nicht zuletzt, um auch von hier aus Ansatzpunkte für noch erforderliche Untersuchungen zu gewinnen. Schwerpunkte der Bibliographie sind die geistesgeschichtlichen Strömungen der Zeit, die die Musik und das Musikleben entscheidend geprägt und einen tiefgreifenden Wandel in der Musikanschauung bewirkt haben. So werden Abhandlungen, die sich mit dem Historismus (etwa historische Einstel-

⁵ C. F. Whistling, *Handbuch der musikalischen Litteratur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichnis der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig 1817. — Mit Nachträgen 1—9, Leipzig 1817—1826 und Ergänzungsbänden 1—3, Leipzig 1828—1839. 3. Aufl. von A. Hofmeister, 1 ff., Leipzig 1844 ff.

lung gegenüber früheren Epochen der Musikgeschichte, Wiederbelebung älterer Musikwerke, Neukonstruktion alter Musikinstrumente), dem nationalstaatlichen Denken (Anschauung von der Tonkunst als nationaler Kunst, als Offenbarung des Volksgeistes, Entfaltung nationaler Schulen vornehmlich in Nord-, Ost- und Südost-Europa), dem Fortschrittsglauben (Zukunftsmusik, Gesamtkunstwerk der Zukunft, Reformbestrebungen), philosophischen Richtungen, liberalistischen und soziologischen Tendenzen in Hinsicht auf die musikgeschichtliche Entwicklung des Zeitalters auseinandersetzen oder in umfassenderen Darstellungen Probleme dieser und ähnlicher Art anschnitten, als wesentlich erachtet.

Daneben werden Artikel, die sich mit Leben und Werk, mit bestimmten Schaffensphasen, einzelnen Werken oder Werkgruppen eines Komponisten befassen, in die Sammlung einbezogen. Hier werden neben den großen Meistern auch die mittleren und kleineren, vielfach jedoch zu ihrer Zeit namhaften Komponisten eingeschlossen, wie sie sich teilweise um die großen, Schule bildenden Musikerpersönlichkeiten scharten (Schumann-Epigonen), in deren unmittelbarer oder mittelbarer Gefolgschaft standen (Liszt-, Wagner-, Brahms-Nachfolge) oder aber eigene Wege zu beschreiten trachteten. Als besonders wertvoll werden hierbei Beiträge betrachtet, die Briefe, Tagebuchaufzeichnungen, Erinnerungen und andere Selbstzeugnisse von Komponisten, hervorragenden Interpreten, Musikhistorikern und Musikpädagogen der Zeit oder Überlieferungen ihrer Zeitgenossen mitteilen, auch solche, die über neu aufgefundene Kompositionen oder unbekannte Entwürfe berichten, sowie soziologische (Künstler und Umwelt) oder rechtliche (Urheberrecht) Fragen behandeln. Als Abgrenzung der Epoche hinsichtlich der zu berücksichtigenden Komponisten wurde der Zeitraum zwischen 1800 und 1920 angenommen, wobei diese Grenzen elastisch gehandhabt werden. So werden Komponisten, deren Hauptschaffenszeit im 18. Jahrhundert liegt, hinzugenommen, wenn sie als Vorbild für die nachfolgende Generation zu betrachten sind, etwa Carl Friedrich Zelter und Johann Friedrich Reichardt für das Lied Schuberts. Das Ende der Epoche angehend wird die Komponistengeneration, die noch ganz oder überwiegend dem 19. Jahrhundert angehört, mit ihrem Spätwerk jedoch bereits teilweise in das 20. Jahrhundert hineinragt, in vollem Umfange berücksichtigt. Das gilt etwa für Antonín Dvořák († 1904), Edvard Grieg († 1907), Nikolai Rimsky-Korssakow († 1908), Gustav Mahler († 1911), Max Reger († 1916), Claude Debussy († 1918), Max Bruch († 1920), Camille Saint-Saëns († 1921), Ferruccio Busoni († 1924), um nur einige Namen herauszugreifen. Darüber hinaus werden Komponisten, deren erste Schaffensphase noch ins 19. Jahrhundert fällt, deren Hauptwerk jedoch im 20. Jahrhundert geschaffen ist, einbezogen, sofern an ihnen die geistesgeschichtliche Entwicklung jener Zeit an der Wende der Jahrhunderte deutlich wird (beispielsweise Richard Strauss).

Außerdem werden Artikel, die sich den verschiedenen Gattungen der Musik — auch solcher verschiedener Stilrichtungen und nationaler Schulen — widmen, als wesentlich angesehen, vornehmlich, wenn sie zur Klärung von Gattungsbegriffen (Suite, Romanze, Rhapsodie) oder Epochenbezeichnungen (Romantik, Nachklassik), deren Gebrauch vielfach noch unklar und verschwommen ist, beitragen. Hier werden sämtliche Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik, der Kirchenmusik, geistlichen Musik, Volksmusik, Unterhaltungsmusik (Operette, Salonmusik), sowie peripher auch der exotischen Musik berücksichtigt. Ferner werden Arbeiten, die zur Entwicklung der musikalischen Mittel beitragen oder Fragen der Musiktheorie behandeln, besonders bevorzugt. Darüber hinaus wird dem breiten Bereich des Musiklebens wesentliche Bedeutung beigemessen. Hier stehen Beiträge zur Musikkritik und zum musikalischen Journalismus überhaupt, über die weitgehende Tendenz zur Vereinsbildung, die Entstehung und Funktion von Musikvereinen, musikalischen Gesellschaften und der Tonkünstler-Vereine, der Entwicklung des Chorwesens und damit auch des musikalischen Dilettantismus, über die Bedeutung der Musikfeste, Ur- und Erstaufführungen in Theater und Konzert und die Wechselbeziehungen der einzelnen europäischen

Länder untereinander, und das Gebiet des gesamten Erziehungs- und Bildungswesens (Gründung von Konservatorien, Errichtung von musikalischen Hochschulen, Musikunterricht an Volks- und Mittelschulen sowie an Gymnasien und die Förderung allgemeiner musikalischer Bildung, Veranstaltung von volksbildenden Konzerten) im Vordergrund des Interesses. Über die hier angeführten Gesichtspunkte hinaus werden auch Arbeiten über Musikinstrumente und deren Bau, sowie zur Akustik, Tonphysiologie und -psychologie wahrgenommen.

Was über die spezifischen Belange des 19. Jahrhunderts hinaus für die Forschung von allgemeinem Interesse ist, soll in gedruckten Verzeichnissen vorgelegt werden. Als erste Publikation ist ein *Verzeichnis der musikalischen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts* — mit dem Hinweis auf Fundorte, soweit durchführbar —, herausgegeben von Imogen Fellingner, vorgesehen, das voraussichtlich Ende 1966 erscheinen kann. Weitere Veröffentlichungen, so ein Verzeichnis der Periodica mit Musikalien des 19. Jahrhunderts, sind geplant.

Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik im 19. Jahrhundert

Ein musikwissenschaftliches Symposium in Coburg

VON JÜRGEN KINDERMANN, KASSEL

Unmittelbar vor der Jahrestagung und Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung veranstaltete der *Musikwissenschaftliche Arbeitskreis 19. Jahrhundert* vom 19. bis 21. Oktober 1965 in Coburg unter dem Vorsitz von Karl Gustav Fellerer ein Symposium zum Thema *Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik im 19. Jahrhundert*, zu der in Referaten und Diskussionen Stellung genommen wurde. In seinem Referat *Über musikalischen Kitsch* ging Carl Dahlhaus von der Bestimmung des Kitsches in der Ethik als des „Bösen im Wertsystem der Kunst“ (H. Broch), in der Anthropologie als der Verhaltensweise des „Kitschmenschen“ (L. Giesz) und in der Soziologie als der „Kunst des Kleinbürgertums“ (T. Kneif) aus. Für eine hinreichende Beurteilung des Kitsches in der Musik erweisen sich diese Kriterien allerdings als unzulänglich. Dahlhaus wandte sich dann dem Problem des Kitsches in der Ästhetik zu und wies auf den inneren Widerspruch zwischen der Kunsttheorie des Machens und dem Anspruch ausdrucksvoll schön zu sein hin, jener Kategorie der Musikästhetik, die um 1800 zentrale Bedeutung hatte (Schubart, Wackenroder). — Im Gegensatz zu H. Scherchens Auffassung, daß die „Kitschgrenze da begänne, wo die bloßen Materialreize nicht in die höheren Stufen der Kunst einzugehen vermögen“, hält Dahlhaus die Isolierung der Materialreize nicht für entscheidend. Wesentlicher sei die erschlichene, strukturell und formal unvermittelte Gleichsetzung von Reiz und Sentiment. Damit sei der Kitsch das Paradox eines idealistischen Sensualismus. Zur Stützung dieses ästhetischen Urteils versuchte Dahlhaus dann am Beispiel des *Andante cantabile* aus P. I. Tschaikowskys 5. Symphonie zu zeigen, daß Trivialität durch emphatische Darstellung von Simplem, Kitsch durch Verklärung des Trivialen entsteht.

Hans Chr. Words zeigte in seinem Referat *Salonmusik* den Entwicklungszug auf, den dieses musikalische Genre im 19. Jahrhundert nahm. Nach unbedeutenden Anfängen im 18. Jahrhundert konnte die Salonmusik bereits in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mit Komponisten wie Czerny, Kalkbrenner und Herz einen ersten steilen „Aufschwung“ verzeichnen. Obgleich schon hier nach bestimmten Klischees komponiert wurde, verstießen diese Kompositionen im allgemeinen doch nicht gegen den guten Geschmack. Das änderte sich um die Jahrhundertmitte, als das Virtuosenum in der Salonmusik seinen Höhepunkt überschritten hatte und sich ein immer deutlicher erkennbares Niveaufälle in

ästhetischer und spieltechnischer Hinsicht zeigte. Da die Salonmusik den minimalen musikalischen Ansprüchen der immer größer werdenden Masse musizierender Konsumenten entsprechen mußte, schied sie in zunehmendem Maße aus dem öffentlichen Musikleben aus und verlagerte sich in den Salon. Wobis bezeichnete dann die stilistischen Voraussetzungen, welche die Salonmusik erst möglich machten, nämlich die Emanzipierung des Klangs, die frei wuchernde Harmonik, die Lockerung fester musikalischer Formen und der Durchbruch eines stark subjektiven Ausdruckswillens. Im weiteren Verlauf seines Referats machte er auf den Wesenszusammenhang der Salonmusik mit der Welt des deutschen Bürgers aufmerksam, dem einerseits die besondere Problematik seiner Zeit, der Zusammenbruch der inhaltslos gewordenen Werte nicht bewußt wurde und der die Forderung erhob, auch in der ihm zusagenden Form der Musikausübung auf der Höhe der Zeit zu sein. Andererseits war in der Salonmusik die Freude am Luxus ausgeprägt, ferner das Einfangen ersehnter Wunschbilder sowie die Flucht vor der Wirklichkeit. Mit all diesen Zügen hatte die Salonmusik teil an allgemeinen Stiltendenzen ihrer problematischen, innerlich zerrissenen Zeit.

Ausgehend von der durch die Expansion der Industrie bedingten „*weltgeschichtlichen Bedeutung des 19. Jahrhunderts*“ (H. Freyer) untersuchte Heinrich W. Schwab in seinem Referat *Unterhaltungsmusik im Industriegebiet des 19. Jahrhunderts* das Musikleben eines Raumes, von dem epochemachende Anregungen in reicher Fülle auf die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ausgingen. Im Gegensatz zu den traditionellen deutschen Musikzentren Wien, Berlin und München sind die Kenntnisse vom Musikgeschehen in dieser westfälischen Industriegegend an der Ruhr bisher sehr beschränkt. Anhand von Ankündigungen, Notizen, Berichten und Inseraten aus der lokalen Tagespresse machte Schwab auf bestimmte Arten unterhaltenden Musizierens aufmerksam (Gesangsspielen, Komiker-Konzerte, Concerte á la Strauß), wie sie hier vornehmlich in der zweiten Jahrhunderthälfte zu beobachten waren, sowie auf die spezifischen Orte, an denen sich jenes Musizieren vollzog (Eisenbahnabteil, Werkhallen, Festzelte, Restaurationsräume). Bei dem Vergleich mit dem englischen Industriezentrum Manchester-Liverpool, das in derselben Zeit zu einer der Hauptstadt London gleichrangigen Metropole der Musik heranwuchs, wurde die Frage nach der historischen und soziologischen Bedingtheit des Genre Unterhaltungsmusik im deutschen Industriegebiet aufgeworfen.

Lars Ulrich Abraham ging in seinem Referat *Trivialität im protestantischen Kirchenlied des 19. Jahrhunderts* der Frage nach, unter welchen Gesichtspunkten eine ästhetische Beurteilung von Kirchenliedern des 19. Jahrhunderts, deren melodische Qualität heute als fragwürdig gilt, möglich wäre. Ungeeignet hierfür ist der Gesichtspunkt der funktionellen Angemessenheit, da sich die Frage der Sangbarkeit von Kirchenmusik als verkapptes Vorurteil erweist und weil die im 19. Jahrhundert und heute für ein Gemeindelied gültigen Normen — z. B. welche Musik für einen geistlichen Text geeignet ist — als zu willkürlich und zu eng erscheinen. Nicht viel besser geeignet ist der Gesichtspunkt der künstlerisch handwerklichen Angemessenheit, da die Wertung falsch oder richtig unzutreffend sein könne, wenn die Intentionen des Künstlers nicht bekannt sind. Fragwürdig ist es auch, eine Wertordnung der Melodie vom Rang des betreffenden Komponisten abzuleiten. Es ist indes interessant, daß unbekannte Kantoren, Pfarrer und Dilettanten die Mehrzahl der Komponisten dieser Melodien ausmachen, während berühmte Komponisten fehlen. Am ehesten bekäme man Erscheinungen der Trivialität in der Kirchenmusik mit dem Kriterium der stilistischen Angemessenheit in den Griff. Aber auch diese Wertungskategorie verliert durch die vom Philantropinismus herrührende Forderung nach Volkstümlichkeit sowie durch Strömungen des Cäcilianismus und allgemeiner historischer Tendenzen an Bedeutung.

Über die Schwierigkeit, den Stilverfall in der Musik zu diskutieren, wenn man ihn im Goetheschen Sinne als Vergehen des Gesunden begreift, sprach Heinz Becker am Anfang seines Referats *Zur Frage des Stilverfalls in der französischen Oper*. Stilverfallserscheinun-

gen in der französischen Oper gibt es zwar schon hier und da in den Opern Meyerbeers, und zwar meist dort, wo er sich um romantischen Stimmungszauber bemüht, aber sie finden sich in größerem Maße erst bei seinen Nachfolgern in der Komposition Großer Opern: A. Thomas, Ch. Gounod, J. Massenet, C. Saint-Saëns u. a. An einigen Beispielen — aus *Thais* von Massenet und aus *Samson und Dalila* von Saint-Saëns — zeigte Becker, wie die rhythmische Prägnanz, die der Großen Oper Meyerbeers das Gepräge gab, einer verfließenden Konzeption weicht, wie die Geschlossenheit der Form sich in schwachkonturierte Gebilde verliert und wie die französische Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überhaupt ihre Wirkung mehr und mehr aus der Anhäufung von Reizeffekten bezieht. Abschließend warf Becker die Frage auf, ob sich objektive Kriterien für den musikalischen Kitsch finden ließen. Er wies auf die Bevorzugung der Homophonie in der Trivialliteratur hin. Auch langsames Zeitmaß und indifferenter Rhythmus scheinen zu den Voraussetzungen des musikalischen Kitsches zu gehören. Aber es komme immer darauf an, wie Werke mit den genannten stilistischen Eigenschaften auf den Hörer seiner Zeit gewirkt haben. Was der heutige Hörer als kitschig empfindet, könnte im Hörer des 19. Jahrhunderts ganz andere Gefühlsempfindungen ausgelöst haben. Man müsse sich davor hüten, nur auf einem eigenen, d. h. vom Stil der Gegenwart ausgehenden Standpunkt zu beharren; vielmehr müßten immer auch die Urteile der betreffenden Zeit mitberücksichtigt werden.

Über das Verhältnis von trivialer und anspruchsvoller Musik in den Konzerten der Mitte des 19. Jahrhunderts lautete der Titel des von Monika Lichtenfeld gehaltenen Referats, eines Resumés der Aufarbeitung umfangreichen dokumentarischen Materials über Konzert-institute und Untersuchungen der Konzertprogramme einiger deutscher und österreichischer Städte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Anhand dieser Quellen konnte die Verfasserin einen Wandel in der Struktur des Konzertwesens und in der Programmgestaltung zu einer immer schroffer zutage tretenden Trennung von anspruchsvoller und trivialer Musik in Kompositionen und Aufführungen nachweisen, der sich um 1830 allmählich anbahnte und um 1850 seinen Abschluß fand. Die entscheidenden Ereignisse, die diese Umwälzungen bewirkten, sind nach Lichtenfeld 1. die verehrungsvolle Pflege der Musik Beethovens, 2. das wachsende Interesse für das Historische, das zu einer Gruppenbildung in konservative und fortschrittliche Richtungen führte, 3. Aufstieg, Glanzzeit und Verfall des Bravourvirtuosentums zwischen 1830 und 1850, 4. der Aufschwung der Chorvereinsbewegung, welche große Massen aktiver Musikausübender und des musikempfangenden Publikums von der anspruchsvollen Musik weg auf die Seite der Trivialmusik hinüberzog.

Hermann Rauhe referierte über *Lied und Gassenhauer im 19. Jahrhundert*. Als Anschauungsmaterial benutzte er den von ihm entdeckten Nachlaß des Hamburger Arztes Dr. Ferber. Dieser Nachlaß enthält neben anderen Musikalien eine große Anzahl fliegender Blätter mit Vaterlands-, Vereins-, Kommerzliedern und vor allem Gassenhauer und Bänkelsänger-moritäten. Rauhe untersuchte einen Teil dieses Liedgutes in Bezug auf den Text (Stoffkreis, formale Gestaltung und Sprachstil des Textes) sowie auf das Wort-Ton-Verhältnis. Merkmale der Trivialität dieser Lieder waren der Widerspruch 1. zwischen Textskopus und dem Grundcharakter der Melodie, 2. zwischen engem Wort-Ton-Bezug in der ersten Strophe und dem gestörten Verhältnis in den anderen Strophen durch Betonung unwichtiger Wörter und 3. zwischen textlichem und musikalischem Höhepunkt. — In einem Abschnitt über die musikalische Struktur behandelte Rauhe jene melodischen Wendungen, deren unmotiviertes Pathos in starkem Gegensatz zur banalen Schablone der eigentlichen Liedgestalt steht. Mit der Analyse einiger dieser Lieder zeigte er im Vergleich mit dem Volkslied sowie dem Kunstlied die Gestaltqualitäten der Trivialität auf. Rauhe unternahm es auch, das Tagungsergebnis hinsichtlich der Trivialität in der Musik zusammenzufassen und daraus ein improvisiertes „Arbeitsmodell zur Erforschung objektiver Merkmale der Trivialität in der Musik“ zu entwickeln. Ob sich daraus eine fester gegründete Systematik

oder gar eine Theorie der Trivialität in der Musik gewinnen läßt, werden erst zukünftige Arbeiten und Gespräche über das Thema der Popular- und Trivialmusik zeigen können.

Das Ziel des Symposiums war es, bei der Erforschung dieses in der Musikwissenschaft bisher wenig beachteten Gebietes einen Anfang zu setzen. Endgültige Definitionen des Trivialen sowie des musikalischen Kitsches konnten billigerweise noch nicht erwartet werden. Mit Diskussionen über einige in den Referaten aufgeworfene Fragen sollte zunächst einmal Klarheit über Umfang und Beschaffenheit dieses Forschungsgebietes und die Art seiner Bearbeitungsweise gewonnen werden. Gleichzeitig sollte das Symposium eine weitere Arbeitstagung über das allgemeiner gefaßte Problem der Trivialkunst vorbereiten, an der außer einem musikwissenschaftlichen Arbeitsteam auch Vertreter der schon bestehenden anderen Arbeitskreise aus den Nachbardisziplinen teilnehmen werden. Die Ergebnisse der diesjährigen Tagung werden als Sammelband in den Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts veröffentlicht, der von Carl Dahlhaus herausgegeben wird.

III. Internationale Tagung für Hymnologie im Schloß Fuglsang (Dänemark)

(30. August — 3. September 1965)

VON HEINRICH W. SCHWAB, KASSEL

Zum dritten Male seit ihrem ersten Treffen in Lüdenscheid im Jahre 1959 traf sich die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, um in dem idyllisch gelegenen Schloß Fuglsang auf der Insel Lolland ihre turnusgemäße Arbeitstagung abzuhalten. 29 Teilnehmer aus den Ländern Dänemark, Deutschland, Holland, Polen, Schweden, Schweiz, ČSR und USA waren der Einladung gefolgt und informierten in Referaten, Forschungsberichten, Diskussionsbeiträgen oder privaten Gesprächen über ihre hymnologische Tätigkeit und ihre derzeitigen Forschungsaufgaben und -pläne.

Die Reihe der 21 Einzelreferate, die zu den drei Hauptthemenkreisen *Länderberichte*, *Quellenforschung* und *Grundsätzliche Fragen* zu hören waren, wurde durch einen grundlegenden Vortrag von J. P. Larsen über *Tendenzen der kirchengesanglichen Reformbewegung in Dänemark und den anderen skandinavischen Ländern* angeführt, der eine detaillierte Einführung in die historische Entwicklung des Kirchengesanges in den nordischen Ländern gab, vornehmlich in die des gastgebenden Landes Dänemark. In der Sitzung *Länderberichte* behandelten A. Malling, A. C. Honders, S. J. Lenselinck, W. E. Buszin, J. Kouba und S. Gudjonsson — sein Referat wurde verlesen — spezielle Fragen ihrer Heimatländer Dänemark, Holland, USA, Tschechoslowakei und Island und informierten über den jeweiligen Stand der hymnologischen Forschung. Zum Themenkreis *Quellenforschung* referierten K. Ameln (*Vorreformatorische Gebet- und Andacht-Bücher als Quellen der Hymnologie*), O. Bill (*Die frühesten Gesangbücher in Frankfurt a. M.*), M. Blindow (*Das Erfurter Enditridion von 1526*), F. Bohlin (*Frühe schwedische Quellen zu „O Lamm Gottes“*), H. W. Schwab (*Das Nassau-saarbrückische Gesangbuch von 1750. Ein Gesangbuch ohne Noten als musikalische Quelle*), H.-J. Stefan (*Die Psalmen im deutsch-schweizerischen evangelischen Kirchengesangbuch*), H. Volz (*Die Liturgie bei der Ablassverkündigung, Mainz 1517*) und L. Wieruszowski (*Die Pausenfrage in den deutschsprachigen Hugenottenpsalmen*). Beiträge zu *Grundsätzlichen Fragen* leisteten G. Birkner (*Das Wertverhältnis von Sprache und Musik im 17. und 18. Jh.*), W. Braun (*Die Kontrafaktur im evangelischen Kirchenlied*), J. Råsted (*Wort und Ton im mittelalterlichen Lied der byzantinischen Kirche*), U. Teuber (*Rhythmiserungsfragen zum Kirchenlied im 16. Jh.*), H. Werthemann (*Zur Geschichte und Problematik des Passionsliedes*) und M. Jenny mit

einer kritischen Analyse der *Hymnologie als theologischer Disziplin*. Sein Referat zeigte die Möglichkeiten auf, die dieser „Wissenschaft zwischen den verschiedenen Disziplinen“ gegeben wären, würde sie theologisch, historisch und praktisch betrieben. Jennys Ausführungen gipfelten in der Forderung, ein hymnologisches Ordinariat einzurichten, da die Hymnologie nicht länger mehr in nur nebenberuflicher Forschung zu ihrem Recht gelangen sollte.

Aus Berichten von K. Ameln und M. Jenny war zu vernehmen, daß das in Bossey (1962) geplante bibliographische und editorische Unternehmen *Das deutsche Kirchenlied* in der Zwischenzeit beträchtliche Fortschritte gemacht habe. Es wurde angeregt, ein solches grundlegendes Hilfsmittel hymnologischer Forschung auch für das Kirchenlied Dänemarks, Polens, Schwedens und der Tschechoslowakei zu erarbeiten. Als Vertreter von RISM unterbreitete H. Heckmann den Vorschlag, diese Bibliographien im Rahmen der Erhebungen des Internationalen Quellenlexikons zu bewerkstelligen.

Die Schlußsitzung dieser Arbeitswoche, die trotz ihres reichhaltigen und straff geführten Vortrags- und Diskussionsprogramms noch genügend Zeit ließ zu anregenden privaten Gesprächen, einem Ausflug mit anschließendem Besuch eines Orgelkonzertes (Niels Henrik Nielsen) und einer gemeinsamen Fahrt nach Kopenhagen, bestätigte durch Wahl K. Ameln und U. Teuber in ihrem Amt als 1. und 2. Vorsitzenden und M. Jenny als Schriftführer. Die rege Lebendigkeit der Tagung führte zu dem Wunsch, die nächste Tagung entgegen dem festgelegten dreijährigen Turnus bereits in zwei Jahren stattfinden zu lassen. Sie soll als Weiterführung des in Fuglsang begonnenen Gesprächs das *Problem der Kontrafaktur* als Generalthema behandeln.

Nachmals zum Organum des Codex Calixtinus

VON WALTHER KRÜGER, BAD SCHWARTAU

Johann Schubert nimmt in seinem Aufsatz *Zum Organum des Codex Calixtinus* (Mf XVIII, 1965, S. 393 ff.) kritisch Stellung zu meinem Aufsatz mit gleichem Titel (Mf XVII, 1964, S. 225 ff.). Auf seine Ausführungen habe ich folgendes zu erwidern.

Schubert schreibt: „Man könnte den Eindruck gewinnen, daß die Organa des Codex Calixtinus Krüger nicht modern genug sind, und daß er in dieser Richtung etwas nachhelfen wollte. Es ist aber (?) eine nicht zu ändernde Tatsache, daß das Organum in diesem Kodex noch nicht die Qualität hat wie bei den Meistern der Notre-Dame-Epöche, sonst wäre das Lob, das der Anonymus IV an die Namen Leonin und Perotin knüpft, nicht zu verstehen. Selbst die Notre-Dame-Epöche verfügte noch nicht über die musikalischen Mittel, die Krüger seinen Interpretationen stillschweigend voraussetzt. Das Mittelalter kannte den Viervierteltakt nicht, und die Mensuralnotation wäre zwei Jahrhunderte nach der Entstehung des ‚Vox nostra resonet‘ noch nicht imstande gewesen, die rhythmischen Differenzierungen, die Krüger bei der Rhythmisierung des Duplums dieses Organums verwendet, wiederzugeben. Ebenso wenig, wie man auf die kritische Übertragung verzichten kann, kann man die Geschichte der Musik, das organische Wachsen dieser Kunst, verleugnen. Da die Epöche, der der Codex Calixtinus angehört, der Notre-Dame-Epöche unmittelbar vorausgeht, kann für die ältere Zeit nur eine Rhythmik in Frage kommen, aus der sich die der jüngeren organisch entwickeln konnte.“

Schubert trägt hier an die Mehrstimmigkeit des 12. Jahrhunderts die Prämisse einer „organischen Entwicklung“ vom Unvollkommenen zum Vollkommenen heran, die mit „strenger Wissenschaftlichkeit“ nichts zu tun hat, eine Tugend, auf die er andererseits so pocht und deren Besitz er mir abspricht. Mit dieser Prämisse wird an die empirischen Fakten

ein pseudobiologisches Denkschema herangetragen, das in anderen geistesgeschichtlichen Disziplinen, z. B. in der Kunstgeschichtsforschung, längst als antiquiert erkannt und aufgegeben worden ist. (Im übrigen ist die lapidare Aussage: „Das Mittelalter kannte den Viervierteltakt nicht“ unhaltbar und ist auch von anderen Organuminterpreten nicht akzeptiert worden!)

Da ich in meinem Aufsatz *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte* (Mf VIII, 1955, S. 129 ff.) die Unhaltbarkeit dieser Prämisse nachgewiesen habe, erübrigt es sich, hier nochmals auf das Thema im allgemeinen einzugehen. Wohl aber gilt es, den besonderen Fall, den Schubert im Auge hat, zu beleuchten: die Prämisse einer Entwicklung von den unvollkommenen Organa des Codex Calixtinus zu den vollkommenen der Notre-Dame-Epoche insbesondere hinsichtlich der Rhythmik und des „Fortschritts“ von der vormodalen zur modalen Notation. Zunächst zur Frage der Entstehungszeit der Organa des Codex Calixtinus. Daß die Organa nicht gleichzeitig, sondern innerhalb einer gewissen Zeitphase nacheinander in das nicht erhaltene Original des Kodex eingetragen worden sind, steht außer Frage. Higinio Anglès hat die — von mir geteilte — Überzeugung ausgesprochen, daß diese Zeitphase wesentlich vor der Mitte des 12. Jahrhunderts anzusetzen ist. J. B. Trend, *The Music of Spanish History to 1600*, Oxford 1926, S. 74, datiert diese Zeitphase mit 1120 bis 1125.

Das Lob des im späten 13. Jahrhundert schreibenden Anonymus IV gilt speziell den Organa Perotins, die er „schöner“ als die Leonins empfindet, und er preist insbesondere die Organa quadrupla Perotins, von denen „*Sederunt principes*“ im Jahr 1199 entstanden ist. Wie aus diesem Lob auf eine mindere Qualität der Organa des Codex Calixtinus geschlossen werden soll, ist schlechterdings unerfindlich!

Schubert stellt (unter Berufung auf Friedrich Ludwig) eine enge Verbindung des Calixtinus „mit der *Ile de France*, dem Entstehungsgebiet des *Notre-Dame-Stils*“ fest und behauptet, daß die Komponisten der in diesem Kodex enthaltenen Organa „dem *Stil der Ile de France* nacheiferten und ihn als verbindlich betrachteten. Das gilt dann auch für die rhythmische Gestaltung“.

Man kann nur etwas nacheifern, was schon vorhanden ist. Das heißt: Schuberts Aussage läuft auf die Behauptung hinaus, daß „der“ *Stil der Ile de France*, konkret gesprochen, die modale Rhythmik, bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts — wenn auch erst in „Vorstufen“ — ausgeprägt war. Schubert spricht denn auch davon, daß das System der Modi „nur das Ergebnis einer langen, konsequenten Entwicklung sein“ könne. Und weiter: „Die Musikforschung hat bisher viel zu wenig ihr Augenmerk auf eventuelle Vorstufen oder früheres Auftreten der modalen Praxis gelenkt.“

In meinem Kongreßreferat Bamberg 1953 über *Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepoche* habe ich die *Principalis* des *Benedicamus Domino*-Tropus „*Jubilemus, exultemus*“ der ältesten *St. Martial*-Handschrift Paris, Bibl. nat. lat. 1139 (1080 bis 1100) streng modal interpretiert und mich damit der Ansicht angeschlossen, daß die Modalrhythmik schon in der Mehrstimmigkeit dieser frühen Zeit Gültigkeit haben kann. Nichts aber berechtigt zu der Prämisse einer kontinuierlichen „Entwicklung“, einer unvermeidlichen ständigen Intensivierung der Modalrhythmik bis zu den Organa Perotins, in deren Zuge die Organa des Codex Calixtinus dann modal „fortgeschrittener“ sein müßten als die der ältesten *St. Martial*-Handschrift.

In seinen Interpretationen von Organa des Codex Calixtinus kommt Anglès durchaus zu einer weitgehenden Notenwertunterteilung der Organalstimmen und hält diese also nicht aus „entwicklungsgeschichtlichen Gründen“ für unmöglich. Zugleich aber äußert er die Ansicht, die Notation sei noch nicht fähig gewesen, diese Rhythmik „auszudrücken“.

Wie sich jede Zeit das ihrem Gestaltungswillen gemäße Instrumentarium schafft, so auch die ihr gemäße Notation. Die rhythmuslose Notation der Mehrstimmigkeit der

St. Martialepoche im allgemeinen und des Codex Calixtinus im besonderen beruht nicht auf Unvollkommenheit. Das Notationsbild hat nur die Funktion gleichsam einer Skizze, eines Entwurfs und soll sie haben. Die ein Organum Ausführenden hatten nicht die Aufgabe, im modernen Sinn der „Werktreue“ die jeweilige Komposition zum Erklingen zu bringen, sondern im Rahmen eines „usus“ immer wieder neue Lösungen der rhythmischen Gestaltung speziell der Organalstimme zu finden, bis zu einem gewissen Grad die Organa „neu zu komponieren“. Die Forschung kann mithin gar nicht „die“ ideale Interpretation ermitteln, sondern muß dasselbe tun, was die Ausführenden damals taten: das jeweilige Organum immer wieder neu „interpretieren“. Wenn also Schubert mir vorwirft, meine Interpretationen zweier Organa könnten „bestenfalls als Neukomposition bezeichnet werden“, mehr noch, ich hätte die rhythmischen Verhältnisse nicht „erforscht“, sondern „erraten“, so geht er von der Fiktion einer „streng wissenschaftlich“ zu erforschenden authentischen Gestalt der Rhythmik der Organalstimmen aus, die in Wirklichkeit gegenstandslos ist.

Schubert unterstellt, daß die Organa des Codex Calixtinus sehr viele Schreibfehler enthalten, die sich der Kopist vom Jahr 1173 „zuschulde gekommen lassen“ habe. Daß ein Kopist des 12. Jahrhunderts sein kostbares Pergament nicht in bedächtiger Sorgfalt, sondern höchst unkonzentriert-flüchtig beschrieben haben soll, ist eine durchaus unglaubwürdige Annahme. Sie entspringt der nun wirklich „modernisierenden“ Voraussetzung, daß der Schreiber des 12. wie der Mensch des 20. Jahrhunderts ständig unter Zeitmangel gelitten habe! Gewiß gilt auch für ihn das Wort, daß irren menschlich ist. Rasuren lassen im Codex Calixtinus wie auch in anderen Handschriften der St. Martialepoche jedoch erkennen, daß der Schreiber sein Geschriebenes auf die Richtigkeit überprüft und korrigiert hat. Nach Schubert wimmelt es aber geradezu in den Organa des Kodex von unkorrigierten Schreibfehlern!

Selbstverständlich ist mir nicht entgangen, daß sich für den letzten Vers von „*Vox nostra resonet*“ die „unmögliche Betonung“ „*Dicamús Domino*“ ergibt. Schubert schreibt: „Das gleiche Versehen hat sich schon der Schreiber des Kodex zuschulden kommen lassen. Auch er bemerkte nicht die von den vorangehenden Strophenabschlüssen abweichenden metrischen Verhältnisse in der letzten Strophe: er notierte über dem Abschlusßvers der letzten Strophe, also über dem männlichen Sechssilbler, die Neumen in der gleichen Anordnung wie über den Schlußversen der vorangehenden Strophen, die aber weibliche Fünfsilbler sind.“ Statt aber dem Schreiber ein „Nicht bemerken“ der sinnwidrigen Betonung zu unterstellen, muß geschlossen werden, daß er das Original getreu kopiert und daß der Komponist selbst die sinnvolle Textbetonung der musikalischen Strophenuniformität geopfert hat. Ich habe mich deshalb entschlossen, der Vorlage zu folgen.

Schubert stellt durch Auftaktbildung die „richtige“ Betonung her und schreibt weiter: „Auch die beiden ersten Verse der im ganzen aus drei Versen bestehenden Strophen sind auftaktige männliche Sechssilbler. Aus der Aufzeichnung des Duplums geht klar hervor, daß dem Strophenauftakt in der Melodiestimme ein langer Notenwert entsprechen muß (?): über der ersten Silbe des ersten Verses, über dem Textwort ‚vox‘, ist im Duplum ein sechstöniges Melisma notiert, das sich über den Zeitwert einer Longa verteilen muß (?). Gleichzeitig erfüllt das Melisma die Forderung der Organumpraxis, daß sich beide Stimmen aus dem Einklang entwickeln (?). Da der Auftakt am Anfang der Strophe in der Regel vermieden wurde (?), ist die Rückgliederung (?) des Auftakts in den Volltakt angebracht (?), so daß für die beiden Textsilben des Wortes ‚nostra‘ nur der Zeitwert einer Longa zur Verfügung steht.“ Ich gestehe, daß ich vor dieser intellektuellen Akrobatik kapituliere, weil ich den Denkprozeß der Unterscheidung von eigentlich vorhandenen, aber faktisch „vermiedenen“ und „rückgegliederten“ Auftakten nicht nachvollziehen kann.

Schubert schreibt weiter: „Über die Lautung einzelner Stellen, besonders der Schlußkadenz, kann man geteilter Meinung sein.“ Er läßt also meine „Lautung“ als Möglichkeit der

Interpretation gelten, rechtfertigt aber nicht seine eigene Interpretation und kann es auch gar nicht. Denn er ordnet nicht nur 14 Töne der Organalis vom handschriftlichen Befund abweichend Tönen der Principalis zu, sondern besorgt noch nicht einmal eine korrekte Umschrift: obgleich er selbst von einem sechstönigen „*Melisma*“ am Anfang der Organalis spricht, läßt er den 6. Ton (g) aus. In der zweiten Hälfte seines 6. und in der ersten Hälfte seines 7. Taktes schreibt er die sechs Noten g-f-e-d | e-d statt der faktisch vorhandenen drei Noten e-d-c.

Ich habe meine Ansicht dahin formuliert, daß der handschriftliche Befund für die Übertragung verbindlich ist, wenn sich nicht im Einzelfall eindeutig ein Schreibfehler nachweisen läßt. Das gilt u. a. für die Zuordnung der Töne der Organalis zu denen der Principalis, die nicht etwa mit der Tendenz verändert werden dürfe, um die nach dem handschriftlichen Befund sich ergebenden Dissonanzen zu vermeiden. Schuberts Feststellung „*Konsonanz- bzw. Dissonanzgrade, die sich aus dem handschriftlichen Befund ergeben, will er als Beweise nicht anerkennen*“ ist mithin sachlich unzutreffend.

Schubert schreibt weiter: „*Krüger verstößt gegen die wichtigste Forderung der mittelalterlichen Liedkunst, wenn er die Reimsilben, die den Hauptakzent des Verses tragen, auf leichte Takteile fallen läßt; Text und Weise müssen korrespondieren; darum muß dem Akzent der Reimsilbe ein schwerer Takteil entsprechen.*“ Er beruft sich dabei auf Fr. Gennrich. Gennrichs methodische Grundsätze in allen Ehren: aber ist Gennrich gleichsam der mit dem Unfehlbarkeitsdogma ausgestattete Papst der musikalischen Mittelalterforschung, und ist es nicht überheblich, denjenigen, der gegen diese Grundsätze „verstößt“, sozusagen mit dem Bannfluch der Ketzerei zu belegen?

Zur Frage der Rhythmisierung der Principalis schreibt Schubert: „*Der fünfte Modus ist besonders geeignet für die Art der Mehrstimmigkeit, wie sie in den vorliegenden Kompositionen praktiziert wird; die langen Notenwerte in der Unterstimme gestatten eine rhythmische Differenzierung in der Oberstimme.*“ Gemeint ist von Schubert, daß der 5. Modus es ermöglicht, die rhythmische Differenzierung in der Organalis im Rahmen der vermeintlichen Zulässigkeit zu halten, d. h. weitgehende Notenwertunterteilungen zu vermeiden.

Abgesehen von der Tatsache, daß Schubert in seiner Interpretation immerhin bis zu Triolenbildungen geht, ist nochmals als Maxime zu formulieren: in der Mehrstimmigkeit über rhythmische Texte hat sich die Organalis nach der Principalis zu richten. Die — instrumentale — Organalis hat die Aufgabe, die Principalis zu „schmücken“ (*organum ornare* in der Terminologie der Theoretiker) in analoger Weise, wie die kunstvolle Fassung einen Edelstein schmückt. Die Fassung des Edelsteins ist nicht Selbstzweck: kein Goldschmied wird „rücksichtslos“ eine Fassung herstellen und hinterher den Edelstein nach der Fassung beschlagen! Aus diesem Sachverhalt ergibt sich: die Principalis ist bei jeder Ausführung des Organum rhythmisch gleich, während der Spieler der Organalis die Principalis in jedem Fall anders „schmückt“!

Als einen weiteren Beweis für die Instrumentalbestimmung der Organalis (die schon durch die schnellen Tonfiguren gegeben ist) habe ich die ungewöhnliche Tonhöhe bezeichnet. Schubert schreibt dazu: „*Die Tonhöhe des Duplum ist keinesfalls ungewöhnlich. In den Notre-Dame-Organen steigen die Oberstimmen mitunter noch eine Terz höher. Deshalb an eine instrumentale Aufführung des Duplum zu denken, ist abwegig. Man wird die Qualitäten des geschulten mittelalterlichen Sängers nicht unterschätzen dürfen.*“ Der Hinweis auf die Notre-Dame-Organen hätte nur Beweiskraft, wenn dort die Vokalbestimmung gesichert wäre. Zu diesem Problem habe ich mich in meinem Kongreßreferat Hamburg 1956 über *Wort und Ton in den Notre-Dame-Organen* sowie in meiner Artikelserie *Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit* geäußert.

Zu meinem zweiten Beispiel „*Gratulantes celebremus festum*“: Nach Schubert handelt es sich nicht um Zehnsilbler, sondern um weibliche Neunsilbler, „*da die weibliche Endung*

des Reims keinen Silbenwert hat“. Wieso eine weibliche Endung als Silbe nicht mitzuzählen ist, erscheint mir unerfindlich. Im übrigen setzt Schubert in seiner rhythmischen Interpretation der ersten 8 Takte der Principalis die nach ihm nicht mitzuzählende Silbe „-tum“ auf den schweren Taktteil. Es ist doch eklatanter Unsinn, wenn er aus seiner eigenen Interpretation neun statt zehn Silben herausrechnet!

Im weiteren bleibe ich bei der Behauptung, daß dieses Organum als „durchkomponiert“ zu bezeichnen ist, trotz der vorhandenen melodischen Entsprechungen und Vereinheitlichungen.

Schubert hält es für angebracht, die Principalis im 1. Modus zu interpretieren. Dann ergeben sich aber weitgehende Notenwertunterteilungen in den ersten vier Takten der Organalis. Wieder huldigt Schubert dem Grundsatz, daß nicht sein kann, was nicht sein darf. Denn er schreibt: „Zieht man aber die Verteilung der größeren Tongruppen im Duplum in Betracht, so können den vier ersten Silben nur lange Notenwerte entsprechen.“ In Konsequenz dieser Prämisse interpretiert er die ersten vier Takte abweichend im 5. Modus. Das Ergebnis dieses Moduswechsels ist für die ersten 8 Takte nach Schubert ein „volkstümlich anmutender, aber (?) logisch empfundener Rhythmus“. Zugleich rechtfertigt Schubert diesen Moduswechsel durch den Hinweis auf ähnliche Rhythmen in Motettenenores, die aber doch einer ganz anderen Zeit- und Stilosphäre angehören!

Nach Schubert hat „offensichtlich eine spätere Hand die Notation geändert oder ergänzt . . . Auch deuten die vereinzelt und unerwartet auftretenden Intervallsprünge innerhalb der Distinktionen auf Verlagerungen (?) hin, die mit Hilfe der musikalischen Textkritik einzurichten (?) wären. Voraussetzung für die Einregulierung (?) ist die Aussonderung späterer Einträge anhand einer gut leserlichen Photographie oder des Originals“. Unter der Voraussetzung der Vokalbestimmung der Organalis müssen natürlich die wiederholten Septimensprünge abwärts „unerwartet“ erscheinen. Dies ist der Grund, warum Schubert die intrikaten Manipulationen und Eingriffe in den handschriftlichen Befund für nötig hält!

Der erste Ton der Principalis ist G. Nicht direkt unter ihm, sondern etwas nach links gerückt steht ein zusätzliches C. Durch diese vorgerückte Position erweist sich, daß der Grundton C nicht einen einmaligen Zusammenklang mit G bilden soll, sondern Bordunbedeutung hat. Die bisherigen Interpretationen ignorieren das C. Schubert dagegen argumentiert: „Der erste Ton muß C sein in Analogie zum Anfang der dritten Distinktion. Das in der Handschrift über dem C notierte G ist ein Schreibversehen, das durch Verwechslung des F-Schlüssels mit dem C-Schlüssel zustande kam. Der Schreiber hat sein Versehen sofort bemerkt und durch die richtige Schreibung korrigiert.“ Wenn aber wirklich ein Versehen des Schreibers vorläge, das dieser selbst bemerkt hätte, hätte er das G selbstverständlich entweder durch Rasur getilgt oder durchgestrichen! Im übrigen: wenn der Schreiber wirklich den F-Schlüssel irrtümlich als C-Schlüssel gelesen hätte, ergäbe die Note D und nicht C!

Bei dieser Gelegenheit weise ich darauf hin, daß nach dem handschriftlichen Befund auch für das Organum „Vox nostra resonet“ der Grundtonbordun gefordert wird, was aus dem Punctum vor der Trennungslinie zu schließen ist. Ich habe diesen Sachverhalt in meiner Interpretation noch nicht berücksichtigt. Bemerkenswert ist ferner, daß vor Beginn der Organalis viermal das Punctum g in der höheren Oktave gesetzt ist. Welche — instrumentale — Bedeutung diese viermaligen g-Neumen haben, bleibt eine offene Frage. Jedenfalls können sie nicht als „Schreibfehler“ wedisputiert werden!

Drei Forscher: Ewald Jammers (*Musik in Byzanz . . .*), Werner Bachmann (*Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*) und Hans Hickmann (*Das Portativ*) haben auf unterschiedlichen Wegen die außerordentliche Bedeutung der Bordunpraxis in der Musik u. a. des 12. Jahrhunderts erwiesen. Alles läßt darauf schließen, daß der Bordun eine ähnliche Bedeutung für die Musik des zentralen Mittelalters gehabt hat wie der Generalbaß für die Musik des Barock, so daß es berechtigt wäre, in Analogie zum Terminus „Generalbaßzeitalter“ von

einem „Bordunzeitalter“ zu sprechen. Es wäre Aufgabe der Forschung, alle Handschriften insbesondere des 12. Jahrhunderts daraufhin zu überprüfen, wie weit die Praxis, den Bordun entweder durch vorangesetztes Punctum (oder Doppelpunctum als Doppelbordun) oder durch besondere Formung des Initialbuchstabens zu fordern, verbreitet war. Daß überhaupt die Praxis sich auch aus anderen Handschriften erschließen läßt, habe ich in Einzelfällen belegt. Im übrigen habe ich aber auch noch weitere Argumente vorgebracht, die auf die Existenz der Bordunpraxis schließen lassen. Auf alle diese Argumente geht Schubert überhaupt nicht ein.

Solange man an der Prämisse festhält, daß sich die abendländische Mehrstimmigkeit aus rhythmisch wenig differenzierter vokaler Zweistimmigkeit „entwickelt“ habe und dann zur Drei-, Vierstimmigkeit usw. „fortgeschritten“ sei, ist das Tor zur Erkenntnis der Bordunpraxis und anderer Mehrklangbildungen versperrt. Die Erkenntnis von der Instrumentalbestimmung der Organalis ist nur der erste, aber entscheidende Schritt. Denn wenn etwa die Organalis von einem Streichinstrument gespielt wurde, so erweist sich die vermeintliche Zweistimmigkeit als Illusion: das „Organum“ ist ab ovo mehrklänglich durch das Mitklingen einer Bordunsaite oder gar mehrerer Bordunsaiten sowie durch Doppelgriffspiel. Bachmann hat in dieser Hinsicht hochbedeutsame Belege erschlossen.

Zu den Quint- und Quartklängen, die in den Organa des Codex Calixtinus vorkommen, schreibt Schubert: *„daß solche Erscheinungen auch in den Denkmälern der Trouvèrekunst auftreten. Sie haben eine ganz einfache Erklärung darin gefunden, daß der Notenschreiber sich im Schlüssel geirrt hat. Das wird oft durch Parallelüberlieferungen bestätigt. Meist handelt es sich um Quint- oder Quartintervalle, die am Anfang eines Liedes oder nach einem Schlüsselwechsel auftreten, weil der Schreiber F- und C-Schlüssel verwechselt hat. Niemand hat diese Erscheinungen bisher als Hinweis auf eine Bordun- oder gar mehrstimmige Praxis in der weltlichen Liedkunst des Mittelalters gewertet.“*

Der Hauptvorwurf, den Schubert mir alles in allem macht, ist dieser: ich „ersetze“ die für den „ernsthafte[n] Forscher“ allein in Frage kommende Übertragung durch die Interpretation und verzichtete damit um so mehr auf „wissenschaftliche Objektivität“, als ich „noch nicht einmal das bereits Erforschte als Ausgangspunkt“ für meine Interpretationen verwendete.

Der Vorwurf, ich ersetze die Übertragung durch Interpretation, ist gegenstandslos, denn unter „Übertragung“ ist lediglich die Umschrift der originalen in moderne Notation zu verstehen. Jeder Forscher, der sich mit einer solchen Umschrift nicht begnügen will, ergänzt sie durch Interpretation. „Alles bereits Erforschte“ ist faktisch alles bereits Interpretierte. Es ist eine unsinnige Forderung, daß ich für meine eigenen Interpretationen die anderer Forscher „verwenden“ müßte, so etwa die Interpretationen Bruno Stäbleins. Stäblein setzt über seine Umschrift von Organaausschnitten u. a. aus dem Codex Calixtinus seine modalrhythmischen Interpretationen, eine Trennung von Übertragung und Interpretation, die ihre Vor- und Nachteile hat. Seine modalen Interpretationen beruhen auf Prämissen, die man akzeptieren oder ablehnen kann. Auch Schubert unternimmt es ja, die Organumbeispiele in seiner Weise zu interpretieren, und wie es mit der angeblichen „strengen Wissenschaftlichkeit“ dieser Interpretationen bestellt ist, geht aus meinen Ausführungen hervor.

Anglès andererseits bemerkt zu seinen Interpretationen von Organa des Codex Calixtinus, es sei ihm vor allem darum zu tun gewesen, daß die Kompositionen „angenehm klingen“. Ich bin zwar bei meinen Interpretationen nicht von dieser Tendenz ausgegangen; wenn aber die tendenzlosen Interpretationen sich zugleich als „angenehm klingend“ herausstellen, ist das doch noch kein Grund, von „Modernisierung“ zu sprechen! (Den gleichen Vorwurf hat übrigens Peter Wagner gegenüber Friedrich Ludwigs Interpretationen von Organa bzw. Organaausschnitten aus dem Codex Calixtinus erhoben.)

Nach Schopenhauer pflegt die Fachwelt auf jedes von einem Forscher gestellte neue Problem in drei Stadien zu reagieren: zuerst werde es als lächerlich empfunden, dann bekämpft

und schließlich als selbstverständlich anerkannt. Nun ist das „Problem“ der instrumentalen Organumpraxis ja gar nicht neu. Denn es ist bereits von einer älteren Forschergeneration (vor allem Gastoué, Riemann und Schering) gestellt, dann aber durch die herrschende These von der rein vokalen Aufführungspraxis verdrängt worden. Es liegt hier ein ähnlicher Sachverhalt vor wie in der Kunstgeschichtsforschung: Hans Sedlmayr hat in seinem Buch *Die Entstehung der Kathedrale* darauf hingewiesen, daß bereits im früheren 19. Jahrhundert gemachte Erkenntnisse über die Bedeutung der Kathedrale später wieder „verdunkelt“, von falschen Ansichten verdrängt worden sind.

Ein neues Problem stellt dagegen die Erschließung der Bordunpraxis und von Mehrklängenbildungen aus dem handschriftlichen Befund dar. Und diese Erschließung ist mehr als ein „Problem“, nämlich der Nachweis eines objektiven Sachverhalts, also per definitionem eine Entdeckung, eine Aufdeckung von etwas, was vorher unbeachtet geblieben ist. Darauf mit dem Argument contra zu reagieren, niemand habe bisher diese Entdeckung gemacht, ist absurd.

Daß jedes „neue Problem“ zuerst bekämpft zu werden pflegt, ist eine geschichtliche Erfahrung, und vielleicht bedeutet diese anfängliche Bekämpfung auch eine notwendige Bewährungsprobe (und ist zugleich bei weitem der Methode des Totschweigens vorzuziehen . . .). Ob es allerdings unvermeidlich ist, daß diesem „zweiten Stadium“ Schopenhauers das erste vorangehen muß, ist eine andere Frage. Wie weit Schubert sich gegenüber dem von mir gestellten „neuen Problem“ schon im zweiten oder noch im ersten Stadium befindet, möge der Leser seines Artikels selbst entscheiden. Sätze wie: „Ein Vertrautsein mit der Musik des Mittelalters ist allemal unerlässlich“ und „Doch scheint sich Krüger mit der Metrik des Textes wenig befaßt zu haben“ verlassen jedenfalls die Ebene sachlicher Polemik.

Um die Bedeutung der instrumentalen Bordun- und Mehrklängenpraxis speziell im Codex Calixtinus noch mehr ins rechte Licht zu rücken, als es bereits in meinem Aufsatz geschehen ist, werde ich im übernächsten Heft der „Musikforschung“ eine Übertragung und Interpretation des besonders interessanten Organum „*Ad superni regis decus*“ vorlegen.

Thematische Verzeichnisse — Antonio Vivaldi

VON WALTER KÖLNEDER, KARLSRUHE

Unter diesem Titel führt Alfons Ott in MGG folgendes an: „*Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi*, hrsg. v. M. Rinaldi, Rom 1945, Editrice Cultura Moderna; *Antonio Vivaldi, indice tematico*, hrsg. v. Istituto Italiano Antoni (sic!) Vivaldi, Mailand 1955, Ric. (bisher ersch. *Indice tematico di 200 opere strumentali*, 1a Ser.: t. 1—200 elencati per tonalità).“

Daß hier die wissenschaftlich höchst bedenkliche Arbeit von Rinaldi erscheint und der grundlegende Katalog von Pincherle¹ nicht genannt wird, ist um so eigenartiger, als zur Frage der Katalogisierung Vivaldischer Werke eine ausführliche Darstellung vorliegt². Da diese anscheinend noch nicht zur Kenntnis genommen wurde, sei das Problem in neuester Sicht nochmals kurz dargestellt.

Nachdem Vivaldis Schaffen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts so gut wie unbekannt war und erst im Zuge der Bach-Renaissance allmählich das Interesse der Forschung gefunden hat, legte Wilhelm Altmann 1922 einen ersten Überblick vor³. Den 1926—1930 auf-

¹ Marc Pincherle, *Antonio Vivaldi et la Musique instrumentale*. (2. Teil) *Inventaire thématique*, Paris 1948.

² Walter Kolneder, *Zur Frage der Vivaldi-Kataloge*, AfMw XI, 1954, 323.

³ Wilhelm Altmann, *Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis*, AfMw IV, 1922, 262.

gefundenen und in der Nationalbibliothek Turin vereinigten Hauptbestand des Vivaldischen Werkes hat dann Olga Rudge, die um die Vivaldiforschung sehr verdiente Sekretärin der Accademia Musicale Chigiana in Siena, thematisch erfaßt⁴. Diese Arbeit sollte nur der Sichtung und praktischen Auswertung der beiden Turiner Sammlungen dienen und war in keiner Weise wissenschaftlich-methodisch angelegt. Die Folge, in der die Partituren seinerzeit im Besitze der Familie Durazzo in Bände gebunden worden waren, ist beibehalten, ein Versuch einer inneren Ordnung ist nicht unternommen. Der Katalog Rudge, mit gelegentlichen Irrtümern behaftet, ist aber auch heute noch unentbehrlich, weil er die Incipits aller Sätze enthält und auch die weltlichen und geistlichen Vokalwerke inbegriffen sind.

Für die nun folgenden drei Versuche war es bedauerlich, daß sie nicht irgendwie koordiniert oder in Arbeitsteilung unternommen wurden. Pincherle, dessen schon fast fertiggestellte Dissertation über Vivaldi im ersten Weltkrieg vernichtet wurde, hat seit Jahrzehnten an der katalogmäßigen Erfassung der Werke gearbeitet. Sein großes Vivaldi-Buch, dessen zweiten Teil der Katalog darstellt, war Ende 1944 druckfertig, lag aber bis 1948 beim Verlag, ehe es erscheinen konnte. Pincherle beschränkte sich auf die Instrumentalmusik, gliederte sie in Sonaten, Sinfonien und Konzerte und reihete die letzteren nach Tonarten, innerhalb derselben nach gedruckten Werken und den verschiedenen Lagerorten in alphabetischer Folge. Leider ist nur jeweils der erste Satz im Incipit gegeben. Über die praktische Durchsetzung von Pincherles Katalog heißt es in der angeführten Studie: „Soll nun endlich die Überfülle Vivaldischen Schaffens (darunter allein 221 Violinkonzerte!) einigermaßen überschaubar sein, so ist es Grunderfordernis, daß in Zukunft sowohl im Schrifttum wie auf Programmen und praktischen Ausgaben Pincherles Katalognummern angegeben werden, sofern nicht eine originale Opuszahl vorliegt“². Diese Anregung wurde damals auch mehreren Schallplattenfirmen direkt gegeben, und heute haben sich Pincherles Nummern fast ganz durchgesetzt.

Rinaldi hat seinen *Catalogo numerico* wohl in Unkenntnis von Pincherles Arbeiten begonnen, ihn dann vielleicht überhastet fertiggestellt, um sich die Priorität des Erscheinens zu sichern. Aber der Katalog war schon in der Anlage verfehlt: „Rinaldi hatte die unglückliche Idee, die Opuszahlen der gedruckten Werke weiterzuführen, wodurch der Eindruck einer chronologischen Werkfolge hervorgerufen wird. (Im Gegensatz zur Möglichkeit, die sich Köchel bei der Anlage seines Mozart-Verzeichnisses bot, kann bei Vivaldi nur ein ganz geringer Teil des Schaffens genau oder annähernd datiert werden.) Bei der Ordnung nach Opuszahlen — es sind jeweils Gruppen zusammengefaßt — ist Rinaldi aber so vorgegangen, daß z. B. op. 20 vier Konzerte umfaßt, Nr. 1 und 2 für Violine, Nr. 3 für Cello und Nr. 4 für Mandoline. Daß alle vier Werke im ersten Band der Turiner Sammlung stehen, ist kein innerer Grund für diese Reihung. Zudem scheint Rinaldi die Bestände nicht selbst gesehen, sondern nur nach Rudge gearbeitet zu haben, sonst hätten nicht Irrtümer wie die in der Fachwelt viel belächelten „Konzerte für 5 Trompeten“ vorkommen können. (Die Bezeichnung *str* (= *stromenti*) bei Rudge hat Rinaldi als *5 tr* gelesen!) Wie oberflächlich die Arbeit ist, geht daraus hervor, daß Identitäten nicht erkannt wurden und einige Werke somit doppelt aufscheinen (op. 9/5 = 62/19, op. 58/1 = 61/13, op. 36/17 = 67/7, op. 61/17 = 35/14, op. 23/1 = 61/20). Der Katalog ist außerdem nicht annähernd vollständig, fast $\frac{2}{3}$ der Dresdener Werke fehlen“².

In der deutschen Fassung des viersprachigen Vorworts entschuldigt Rinaldi einige andere Irrtümer, auf die er in einer Fußnote S. 17 hinweist: „ . . . aber das dramatische Jahr, das

⁴ Olga Rudge, *Catalogo tematico delle opere strumentali di Antonio Vivaldi esistenti nella Biblioteca Nazionale di Torino*. In *Antonio Vivaldi, Note e Documenti sulla vita e sulle opere*, Siena 1939. Dieselbe, *Opere vocali attribuite a Antonio Vivaldi nella R. Biblioteca Nazionale Torino (Raccolte Mauro Foà e Renzo Giordano)*. In *La Scuola Veneziana*, Siena 1941.

wir damals durchlebten, hinderte uns an der vollständigen Erreichung des beabsichtigten Programmes, wie es auch ein gründliches Fertigen der Druckbogen verhinderte. Der Krieg, durch den es dahin gekommen war, daß unser Vaterland tragisch in zwei Teile zertrennt wurde, hatte 1000 Schwierigkeiten geschaffen, und es war schon ein Wunder, wenn ein so umfangreiches, in Rom verfaßtes Werk in Mailand veröffentlicht werden konnte.“ Das ist alles sehr einleuchtend, ändert aber nichts am Ergebnis: Rinaldis Katalog ist für Wissenschaft und Praxis unbrauchbar. Meines Wissens hat sich nur Felix Schröder für einige Eulenburg-Taschenpartituren verleiten lassen, Rinaldis Nummern zu verwenden.

In Erkenntnis der grundlegenden Mängel des *Catalogo numerico* hat Antonio Fanna, der Gründer des Istituto Italiano Antonio Vivaldi, als er seine Gesamtausgabe begann, eine Art Hilfskatalogisierung vorgenommen, weil zu diesem Zeitpunkte der Katalog Pincherles noch nicht vorlag. Auch dieser Ordnungsversuch war in keiner Weise wissenschaftlich fundiert, er sollte nur die riesige Vivaldische Produktion zunächst im Verlag selbst, dann aber auch für Musikalienhändler und Käufer ordnen und überschaubar machen. Die Gruppen mit gleicher Besetzung sind unter römische Ziffern zusammengefaßt und die einzelnen Werke mit arabischen bezeichnet. „Leider hat Fanna für die arabische Signatur die ganz zufällige Folge der Veröffentlichung maßgeblich sein lassen und auch keinen Gesamtplan vorgelegt, so daß man nicht weiß, welche Nummern die in den nächsten Jahren erscheinenden Werke erhalten werden. Außerdem ergibt die Gleichheit mit den Opusbezeichnungen der gedruckten Werke neue Verwechslungsmöglichkeiten“². Zu allem Überfluß gibt es in dieser bei Ricordi erscheinenden Ausgabe auch noch eine fortlaufende Zählung, so daß z. B. für ein „C^{to}: in due cori P la S. S^{ma}: Assontione di M. V.“ folgende Nummern vorliegen:

Erstdruck G. F. Witvogel, Amsterdam	48
Dresden alte Signatur	Cx 1027
Dresden neue Signatur	2389
	<hr/>
	0/59
Turin Coll. Giordano op. sacre Vol. III	3
Rudge	281
Rinaldi	op. 54/3
Fanna	I/13
GA Ricordi	55
Pincherle	14

Übrigens hat Fanna seinen Firmenkatalog, der bis Nummer 200 reicht, bisher nicht weitergeführt. Wie er dem Verfasser dieser Zeilen mitteilte, soll erst bei Abschluß der GA ein vollständiger Katalog erscheinen, der dann zum Vergleich auch die Nummern des Pincherleverzeichnis bringen wird.

An einem neuen Katalog, der das Gesamtwerk umfassen und die Incipits aller Sätze geben soll, arbeitet zur Zeit Jean-Pierre Demoulin, der Initiator des „Cercle Vivaldi de Belgique“ in Brüssel. Es ist sehr zu hoffen, daß er nicht den Ehrgeiz hat, eine neue Numerierung für die Instrumentalmusik zu erfinden. Soll dieser neue Katalog imstande sein, der Wissenschaft und Praxis zu dienen, gibt es als einzige Möglichkeit nur das gleiche Verfahren, das die Bearbeiter des Köchel-Verzeichnisses angewandt haben, d. h. Pincherles Nummern müssen im Prinzip beibehalten werden.

Otts Angaben zu Vivaldi lassen vermuten, daß im Artikel *Thematische Verzeichnisse* auch noch andere Fehler stecken. Man sollte ihn vor Erscheinen eines Supplementbandes sorgfältig überprüfen; dies insbesondere im Hinblick auf die Bedeutung, die MGG als täglicher Arbeitsbehelf für den Musikwissenschaftler hat.

Abschließende Bemerkungen zum Textproblem in Beethovens Diabelli-Variationen

VON ALAN TYSON, LONDON

Es überrascht mich nicht, daß Dr. Kross in meinem Kommentar zur problematischen Stelle in Beethovens Diabelli-Variationen „eine gewisse Inkonsequenz“ zu sehen glaubt, denn er hat offensichtlich meine Darstellung nicht richtig verstanden.

Da es kaum angebracht wäre, das bereits Gesagte hier zu wiederholen, muß ich mich darauf beschränken, ihn sowie alle Leser auf meinen früheren Beitrag hinzuweisen (Mf XVIII, 1965, S. 46—48). Nur zwei Punkte sollen ausdrücklich klargestellt werden:

1. Kross schreibt (ibid., S. 185): „Skizzen in Einzelfragen als Beweismaterial heranzuziehen, scheint mir anders als Tyson keiner methodologischen Erörterung mehr zu bedürfen“. Dies ist, gelinde gesagt, eine allzu vereinfachende Feststellung und wird meinen Darlegungen (wie zweifellos auch den seinigen) keinesfalls gerecht. Was ich nämlich u. a. geschrieben hatte, war Folgendes (ibid., S. 48): „Obwohl Skizzen für die Entstehungsgeschichte einer bestimmten musikalischen Stelle wie für die Genesis und das Weiterleben eines Irrtums von größtem Wert sein können, so müssen wir uns doch davor hüten, sie überzuwerten, sobald es sich um die Frage nach einer endgültigen Version handelt“. Dies scheint mir beinahe eine Binsenwahrheit zu sein. Wie interessant und aufschlußreich auch immer Skizzen sein mögen, so darf sich ein Herausgeber nicht darüber hinwegsetzen, den effektiven Quellenwert derselben in jedem Falle genau zu bestimmen, was natürlich auch auf alle anderen Beweismittel, wie Eigenschriften (Ur- und Reinschriften), Abschriften, Erstausgaben usw. zutrifft.

2. Die große Schwierigkeit bei der Emendierung Moscheles-Kross bleibt das Problem des Taktes 24. Kross versucht auf Grund struktureller und harmonischer Elemente eine Erklärung dafür zu finden, warum Beethoven hier nicht eine ähnliche Überleitung wie in den Takten 7—8 zu schreiben brauchte. Ich verstehe seine Erklärung, finde sie aber weder überzeugend noch genügend. Der Sprung in die Baßregion vor der letzten Achtelnote im Takt 24 erscheint mir äußerst schroff. Demgegenüber ist meine Ansicht in der Stellungnahme von Johannes Brahms (vgl. Mf XVI, 1963, S. 269—270) zusammengefaßt, der vor Takt 21 einen Violinschlüssel einschob, im Takt 24 dann aber ein Fragezeichen anbringen mußte. Ich würde lediglich das Fragezeichen mit einem Korruptelzeichen vertauschen; denn meiner Ansicht nach stellt die Rückkehr zum Baßschlüssel ein Problem dar (wie bereits erörtert), von dessen Lösung Beethoven abgelenkt wurde.

Kross und ich stimmen darin überein, daß uns das Engelmann-Skizzenbuch keinen Aufschluß über die Frage der Überleitung in den Takten 7—8 geben kann, da es zur fraglichen Zeit noch nicht entstanden war; analogisch kann es kein Licht auf den Zusammenhang zwischen den beiden Abschnitten des zweiten Teils werfen. Trotzdem kann ich nicht umhin darauf hinzuweisen, daß in der Skizze die letzte Achtelnote der linken Hand im „Takt 24“ ein *e'* zu sein scheint, das durch einen etwas groben Balken mit dem vorangehenden *c'* verbunden ist. So hat auch, wie ich sehe, Paul Mies diese Stelle übertragen¹. Es ist kaum anzunehmen, daß Beethoven bei der Niederschrift hier *c'* [Baßschlüssel] G im Sinne hatte; das wäre ein viel schwerwiegender Fehler als das Auslassen eines Violinschlüssels vor Takt 21.

¹ Paul Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Bonn — München — Duisburg 1957, Notenbeispiel 51 (S. 70).

Ich gebe andererseits gerne zu, daß, was Beethoven im „Takt 24“ des Skizzenbuchs niederschrieb, weit von seinen endgültigen Absichten entfernt war. Es ist ja gerade ein Teil meines Arguments, daß Beethoven in gewissen Sinne den Takt nie vollendete.

Die Schriftleitung schließt die Diskussion im Rahmen der „Musikforschung“ mit diesem Beitrag ab.

Psychophysik und Musik

Bemerkungen zu Fritz Winckels „Phänomene des musikalischen Hörens“ *

VON VOLKER RAHLFS, HAMBURG

Wie schon in der älteren Vorlage versucht der Verfasser, „Phänomene des musikalischen Hörens“ mit Hilfe physikalischer und neurophysiologischer Fakten zu erklären. Wir wollen die Besprechung dieses Buches zum Anlaß nehmen, der Problematik seines Konzeptes nachzuspüren. Zwei Probleme stehen im Vordergrund: die Methodik der Psychophysik sowie die Erklärung musikalischer Phänomene von Physik und Physiologie her.

Wir dürfen davon ausgehen, daß die Psychophysik heute wieder einen wichtigen Platz innerhalb der psychologischen Forschung einnimmt. Ihre Grundannahmen haben sich jedoch im Vergleich zu der Epoche Fechners und Wundts wesentlich verändert. Ganz deutlich werden in der modernen Psychophysik zwei Bereiche unterschieden: eine physikalische Schicht, die aus den raumzeitlichen energetischen Mustern besteht (Reizstrukturen), und eine psychische Schicht, die das Erleben des empfindenden Subjektes repräsentiert. Zwischen den Variablen der physikalischen und denen der psychischen Schicht besteht im allgemeinen keine ein-eindeutige Beziehung (one-to-one correlation)¹, nicht einmal bei den scheinbar einfachen Hörphänomenen wie Tonhöhe oder Lautstärke. Diese Erkenntnis darf wenigstens seit den dreißiger Jahren als gesichert gelten². So ist der methodische Ansatz der Psychophysik heute komplex: Es werden die vielfältigen funktionalen Beziehungen zwischen psychischen und physikalischen Variablen ermittelt. In diesem Sinne ergibt sich z. B. die Lautstärke — soweit man heute weiß — nicht allein als Funktion der Intensität, sondern weiterhin der Frequenz, der Obertonstruktur, der Dauer³, schließlich auch der zeitlichen Strukturierung⁴ der Reize. Abgesehen davon, daß diese komplexen Beziehungen besonders für stark strukturierte Reize, zu denen die ‚musikalischen‘ gehören, bisher nur teilweise erfaßt sind, muß selbst bei einfachsten psychophysischen Versuchen zusätzlich mit sogenannten Beobachter-Variablen (observer variables) wie Erwartung, früheres Erleben

* Fritz Winckel: *Phänomene des musikalischen Hörens*. Berlin und Wunsiedel: Max Hesses Verlag 1960. 160 S. (Stimmen des XX. Jahrhunderts. 4). Es handelt sich um eine bearbeitete und erweiterte Neuauflage der frühen Schrift *Klangwelt unter der Lupe*, Berlin und Wunsiedel 1952 (Stimmen des XX. Jahrhunderts 1).

¹ Der Ausdruck „ein-eindeutige Beziehung“ ist in der Mathematik definiert: Gegeben sind zwei Bereiche von verschiedenen, aber wohlbestimmten Größen. Eine Größe des ersten Bereichs entspricht einer Größe des zweiten Bereichs. Diese Zuordnung gilt auch umgekehrt, so daß man genau die Ausgangsgröße zurückgewinnt. — In der Psychologie ist der Ausdruck „Größe“ als „Dimension“, „Attribut“, „Parameter“ usw. interpretiert.

² Vgl. hierzu u. a. H. Fletcher, *Loudness, pitch and the timbre of musical tones and their relation to the intensity, the frequency and overtone structure*, J. Acoust. Soc. Amer. 6 (1934) S. 59–69.

³ Vgl. hierzu H. Fletcher und W. A. Munson, *Loudness, its definition, measurement, and calculation*, J. Acoust. Soc. Amer. 5 (1933) S. 82–108; ferner H. Fletcher, *The pitch, loudness and quality of musical tones*, Am. J. Phys. 14 (1946) 215–225.

⁴ Vgl. H. P. Reinecke, *Über den doppelten Sinn des Lautheitsbegriffes beim musikalischen Hören*, Diss. Hamburg 1953 (masch.-schr.).

(Lernen), Motivation usw. gerechnet werden⁵. Es ist daher nicht zulässig, physikalische Reize (informationstheoretisch: „Signale“) mit Sinneseindrücken gleichzusetzen⁶.

Nach diesem Konzept aber verfährt Winckel: Frequenz wird der Tonhöhe gleichgesetzt (u. a. S. 10, 47, 48), Schalldruck der Lautstärke (z. B. S. 83, 101). Man könnte einwenden, daß es sich hier nur um terminologische Fragen handle, da die vorausgesetzten ein-eindeutigen Beziehungen wenigstens in erster Näherung stimmen. Indessen geht Winckel viel weiter: Nachdem er Frequenz mit Tonhöhe und Schalldruck mit Lautstärke identifiziert hat, vergleicht er das Gehör mit einem physikalischen Mechanismus, etwa mit einem „Visible Speech“-Spektrographen (S. 104). Bei jener von Potter-Steinberg⁷ und Gabor⁸ stammenden Modellvorstellung wird jedoch übersehen, daß weder die große Anzahl „subjektiver“ Phänomene wie Differenztöne, Schwebungen, Verdeckungseffekte noch die schon besprochenen Beobachter-Variablen, die im Psychischen verankert sind, im Visible-Speech-Spektrum zum Ausdruck kommen⁹. In seinem Sinne folgerichtig überträgt Winckel sodann physikalische Charakteristika des Frequenzanalysators, wie etwa die Küpfmüllersche Verknüpfung von Analysier-Zeit und -Frequenz, auf das Ohr (S. 47, S. 103). Andere Forscher, die sich mehr von empirischen Fakten leiten ließen, haben ermittelt, daß sich Winckels theoretischer Wert um den Faktor 10 von der Wirklichkeit entfernt: Statt zu $\Delta t : \Delta f = 1$ ergibt sich für das Gehör die Zeit-Frequenzverknüpfung $\Delta t : \Delta f = 1/10$.¹⁰ Aber auch nach dieser Korrektur ist der Vergleich mit einem Frequenzanalysator immer noch äußerst problematisch: Im Gegensatz zu dem physikalischen Analysator vermag das Gehör nämlich seine Arbeitsweise in Abhängigkeit von der Art der wahrgenommenen Reize zu ändern¹¹. Neuere Experimente mit der sogenannten Spitzenbescheidung (peak clipping) von Reizen haben überdies zeigen können, daß die Tätigkeit des Ohres nicht auf eine Zeit-Frequenz-Analyse beschränkt ist¹².

Aus derartigen theoretischen Postulaten leitet Winckel seine Deutung des Hörens, auch des speziell musikalischen Hörens ab: „Will man den . . . Phänomenen (des musikalischen Hörens) näher kommen, so muß man auf die natürlichen Quellen der Lauterzeugung zurückgehen und außerdem die physikalischen wie auch die physiologischen Wirkungen auf das Gehör und Gehirn studieren, um schließlich dann zu Aussagen über die Beeindruckungsfähigkeit der Musik zu gelangen“ (S. 9). Nach dieser These erschlossen sich die musikalischen Phänomene direkt aus einer exakten Beschreibung von Schallschwingungen und Nervenströmen. Daß Winckel tatsächlich an dieses Prinzip glaubt, beweist Kapitel III über Das Einsdwingverhalten des Klangs (S. 25–54). Hier zeigt sich wohl am deutlichsten die Fragwürdigkeit des Ansatzes. Wer die Winckelsche Verfahrensregel gutgeheißen hat, ist nämlich zugleich gezwungen, von einer Unbestimmtheit bei der Frequenzanalyse (nach der Küpfmüllerschen Beziehung) auf eine „Unbestimmtheit der Tonwahrnehmungen“ zurückzuschließen (S. 47). Das aber widerspricht jeder musikalischen und tonpsychologischen Erfahrung. Auch wer bisher annahm, in der Musik Töne bzw. Klänge zu hören, müßte sich in einem Irrtum befinden: Es kann sich in den meisten Fällen nur um Geräusche

⁵ Vgl. hierzu etwa E. Galanter, *Contemporary psychophysics*, in: *New directions in psychology*, hrsg. von R. Brown, E. Galanter, E. H. Hess, G. Mandler, New York 1952, S. 89–156.

⁶ Hierauf weist auch der englische Nachrichtentechniker C. Cherry mit Nachdruck hin: *On human communication*, New York 1957, vgl. besonders S. 123 ff. Deutsche Ausgabe unter dem Titel *Kommunikationsforschung — eine neue Wissenschaft*, o. O. 1963, Fischer Paperback Welt im Werden, Vgl. 169 ff.

⁷ R. K. Potter und J. C. Steinberg, *Towards the specification of speeds*, *J. Acoust. Soc. Amer.* 22 (1950) 807–820.

⁸ D. Gabor, *Theory of communication*, *J. Inst. Elec. Engrs.* 93, Teil III, London 1946, S. 429–457.

⁹ Vgl. hierzu auch C. Cherry, *Kommunikationsforschung — eine neue Wissenschaft*, S. 200.

¹⁰ Vgl. J. P. Fricke, *Die Innenstimmung der Naturtonreihe und der Klänge*, in: *Festschrift K. G. Fellerer*, Regensburg 1962, S. 161–177; *Anmerkung* 25, S. 176

¹¹ Vgl. C. Cherry, *Kommunikationsforschung*, S. 201.

¹² H. Mol, *Some notes on the vocoder problem*, *PTT-bedrijf* 7 (1956/57) 114–118; ferner W. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, Berlin—Göttingen—Heidelberg 1959 (Kommunikation und Kybernetik in Einzeldarstellung Bd. 1), S. 306.

handeln. Denn — so wird argumentiert — viele Töne der Musik sind durch gedämpfte oder wenigstens nicht unendlich lang andauernde Schwingungen verursacht; dies aber bedeutet nach Winkels Auslegung Verbreiterung des Frequenzspektrums (S. 114)¹³; ein derartiges Spektrum wiederum wird von den Akustikern als Geräusch definiert (S. 12, 15, 99).

So geht für Winkel schließlich die ganze Musik in physikalischen Schwingungen auf (S. 137): „In der Lautgebung entspricht niemals der schriftliche fixierte Notenwert einer genau definierten Schwingungsfrequenz, sondern vielmehr einem ‚Frequenzband‘ von Schwingungen, wobei der Notenwert lediglich die mittlere Tonhöhe angibt. Unsere Notenkopf-Symbolik ist von den wahren Verhältnissen in der Musik weit entfernt“. Hier liegt doch wohl eine fundamentale Verwechslung zwischen physikalischem Schallvorgang einerseits und psychischem Erleben andererseits vor¹⁴. Tatsächlich kommt das Notenbild der musikalischen Wahrnehmung ganz im Gegensatz zu Winkels Behauptung so nahe, daß man von einer ikonischen Schrift sprechen kann¹⁵. Die Abstraktion und Selektion, die sich in modernen Schriften — also auch der Notenschrift — äußert, zeigt eine bemerkenswerte Affinität zu den Abstraktions- und Selektionsprozessen, die in den letzten Jahrzehnten bei der Wahrnehmung nachgewiesen werden konnten¹⁶.

Diese Beispiele sollen genügen, um den Sachverhalt zu erhellen: Winkel geht von dem Weltbild der Physik aus und versucht von hier aus die Wahrnehmung, im besonderen die musikalische Wahrnehmung zu erschließen. Dieses Verfahren war noch im 19. Jahrhundert durchaus üblich. Heute ist man allgemein davon abgekommen, weil darin das sogenannte „Reiz-Rezeptor-Vorurteil“ steckt; in diesem Zusammenhang wird auch von „Physikalismus“ bzw. „Physiologismus“ gesprochen. Ein solcher Ansatz führt — da hierbei das Hören selbst als Kriterium ausgeschaltet ist — zwangsläufig zu fragwürdigen Thesen über die Wahrnehmung¹⁷.

Mit den Kapiteln über den *Zeitbegriff* (V) bzw. über *Die Bewertung des Klangs durch das Gehör* (VI) versucht der Verfasser, psychologische Fakten stärker als in der früheren Auflage zu berücksichtigen. Schon in ihrer Auswahl allerdings kommt Winkels Verhältnis zu psychologischen Problemen zum Ausdruck. Verdeckungseffekte, Reizleitung im Nervensystem, Adaptation des Gehörs, Zeitkonstante des Tonerkennungsvermögens, Unterschiedsschwellen spielen bei ihm eine große Rolle. Andere psychologische Themen wie etwa Skalierung (scaling) und Erkennen (recognition), die für die Erforschung der musikalischen Wahrnehmung sehr viel ergiebiger wären, werden entweder gar nicht behandelt oder es werden dazu nur die Veröffentlichungen der Nachrichtentechniker zitiert¹⁸.

Ausgesprochen liebevoll werden die sogenannten Wahrnehmungsflächen behandelt (S. 89, 103/104)¹⁹. Jedoch ist auch hier kein rechter Zusammenhang zur Musik zu entdecken; es sei denn, man wollte danach eine neue Musik konstruieren.

¹³ Es handelt sich hier um eine sehr eigenwillige Auslegung der Physik. Vgl. J. P. Fricke, *Die Innenstimmung der Naturtonreihe und der Klänge*, in: Festschrift K. G. Fellerer, S. 168.

¹⁴ Vgl. hierzu die Kritik von R. Francès an A. Moles (R. Francès, *La perception de la musique*, Paris 1958, S. 37; A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958, S. 123); entsprechend setzt sich Pfrogner mit Winkels These auseinander: H. Pfrogner, *Ton und Klang*, in: *Die vielspältige Musik und die allgemeine Musiklehre*, Kassel und Basel 1960 (Musikalische Zeitfragen Bd. 9), S. 97.

¹⁵ C. Morris, *Signs, language, and behavior*, New York 1946, S. 192.

¹⁶ Auf die Abstraktion in der musikalischen Wahrnehmung („tonale Abstraktion“) wies in letzter Zeit besonders der französische Musikpsychologe R. Francès hin; vgl. R. Francès, *La perception de la musique*, S. 23 ff.

¹⁷ Man betrachte etwa die gewagte Behauptung auf S. 27, „daß infolge der logarithmischen Stufen der Lautstärke-Empfindlichkeit die Sinuskurve in unserer Empfindung in einem logarithmischen Maßstab . . . ‚abgebildet‘ wird“. Für diesen postulierten Sachverhalt gibt es keine empirische Sicherung, weder durch neurophysiologische noch durch psychische Fakten. Es handelt sich folglich um reine Spekulation.

¹⁸ Behandelt werden lediglich die Skalierungsversuche von Feldtkeller und Zwicker. Nicht beachtet werden demgegenüber die maßgebenderen Arbeiten der amerikanischen Psychologen (S. S. Stevens, J. Volkman, E. B. Newman ufm.). R. Feldtkeller und E. Zwicker, *Das Ohr als Nachrichteneempfänger*, Stuttgart 1956.

¹⁹ Bei der Berechnung der „Rasterfeinheit“ werden die Interaktionseffekte der verschiedenen Dimensionen vernachlässigt. Man vergleiche hierzu etwa W. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informa-*

Die Frage nach der Gültigkeit des Weber-Fechnerschen Gesetzes (gemeint ist das Fechnersche Gesetz²⁰) beantwortet Winkel unterschiedlich. Einmal wird es als überholt hingestellt (S. 101; man vermißt einen Hinweis auf die entsprechende Literatur!). An anderen Stellen des Buches wird jedoch ganz selbstverständlich mit diesem Gesetz gearbeitet, so etwa im Zusammenhang mit der allgemeinen Wahrnehmung (z. B. S. 26, „Abbildung der Sinuskurve in der Empfindung“). Das Fechnersche Gesetz taucht sogar bei der Diskussion der Zeit auf (S. 71, implizit auch S. 75 oben), ohne daß der Verfasser auf frühere Arbeiten zu dieser Frage Bezug nähme. Es sei vermerkt, daß man das psychophysische Gesetz vor der Jahrhundertwende auch auf die Zeitwahrnehmung anzuwenden versuchte²¹, seine Gültigkeit in diesem Bereich jedoch nicht eindeutig nachgewiesen werden konnte²².

Am wenigsten ist mit dem Kapitel *Zeit* anzufangen. Fast wahllos werden Ergebnisse der älteren Experimentalpsychologie mit Gelegenheitsbeobachtungen vermischt. Die wenigen Äußerungen über Rhythmus und Metrum (keiner der Begriffe wird definiert) gehen an der Problematik dieser Begriffe vorbei: Für die Behauptung, „daß es nur auf den Rhythmus ankommt, nicht auf das Metrum“ (S. 71) müßten wohl zunächst einmal die verschiedenen Rhythmus-Metrum-Theorien diskutiert werden. Der Verfasser ignoriert schließlich sämtliche in den letzten beiden Jahrzehnten erschienenen psychologischen Arbeiten über die Zeitwahrnehmung. Hier sei nur auf die umfangreichen Forschungen der französischen Schule hingewiesen²³. Eine eigene Untersuchung von Winkel, welche über Schwankungen des Metrums Auskunft geben soll (S. 75), bietet wenig Ausgleich. Es werden lediglich starke zeitliche Schwankungen für ein Werk nachgewiesen, für das schon der Komponist $J = 58-69$ vorschreibt²⁴.

Der Abschnitt *Rhythmus* (S. 76-78) übergeht eigentlich alles, was bisher an Rhythmus-Theorien namentlich in der amerikanischen Psychologie vorliegt²⁵. Statt dessen scheint der Verfasser auch hier — wie in den übrigen Kapiteln — das Wesentliche in „Schwankungsbreiten“ zu erblicken.

Reichlich spekulativ erscheinen die Äußerungen über den Raumbegriff (Kap. IV). Von einem Zusammentreffen bestimmter Baustile mit bestimmten Musikstilen, einer zunächst zeitlichen Korrelation, wird kühn auf einen Verursachungsprozeß zurückgeschlossen (S. 60): „Umgekehrt kann man auch sagen, daß der Stil bzw. die Musikgattung sich auf Grund der vorhandenen Räumlichkeiten entwickelt hat. In den gewaltigen gotischen Domen aus Stein mit einem Innenraumvolumen bis 250 000 m³ war nur der homophone gregorianische Choral möglich, während in der Thomaskirche in Leipzig (18 000 m³) mit nur 1,7 sec Nachhallzeit im besetzten Zustand sich die polyphone Satzweise J. S. Bachs ausbilden konnte, und — noch extremer — in einem modernen ‚trockenen‘ Studio Atonalität und Zwölftonmusik am besten zur Geltung kommen.“ Die These, daß der gregorianische

tionstheorie, Berlin-Göttingen-Heidelberg, 1959, S. 226 f.; ferner I. Pollack, *The information of elementary auditory displays*, J. Acoust. Soc. Amer. 24 (1952) 745-749; Anmerkung S. 745. Die von Winkel angegebenen Werte sind rein theoretisch und teilweise um den Größenfaktor 100 zu hoch geschätzt (vgl. hierzu I. Pollack, a. a. O.).

²⁰ Die Amerikanischen Psychophysiker haben ausreichend dargelegt, daß es ein Webersches und ein Fechnersches Gesetz gibt und daß man nur, wenn bestimmte Voraussetzungen erfüllt sind, von einem Weber-Fechnerschen Gesetz sprechen darf. Vgl. etwa J. P. Guilford, *Psychometric methods*, New York-Toronto-London, 2. Aufl. 1954, S. 25.

²¹ S. Thorckelson, *Undersøgelse af Tidssansen*, Christiania.

²² E. Meumann, *Beiträge zur Psychologie des Zeitsinns*, Philos. Stud. Bd. 8 (1893) 431-509; Bd. 9 (1894) 264-306; Bd. 12 (1896) 127-254.

²³ Zur „Dauer“ etwa G. Jacono, *La perception de la durée*, J. Psychol., Paris, 53 (1956) 307-314; P. Fraisse, *Les structures rythmiques*, Anvers 1956 (Studia Psychologica). Zur musikalischen Zeit G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, 2. Bd., Paris 1949; P. Souvchinsky, *Zeit und Musik* (Musik der Zeit, Neue Folge, Heft 1), 1958.

²⁴ Man vermißt einen Hinweis auf die exakte Arbeit des Psychologen E. Schmidt zu diesem Problem (*Über den Aufbau rhythmischer Gestalten*, Neue Psychol. Stud. 14, 1939).

²⁵ Übersichtliche Darstellungen bei C. E. Seashore, *Psychology of music*, New York 1938; R. W. Lundin, *An objective psychology of music*, New York 1953.

Choral „nur in den gewaltigen gotischen Domen aus Stein . . . möglich“ war, müßte, um zu überzeugen, doch wohl etwas ausführlicher begründet werden als es hier geschieht. Ob dem Verfasser das gelingen wird?

Trotz des angegebenen Datenmaterials sind auch die Ergebnisse einer statistischen Umfrage (S. 63/64) und die daraus entwickelten Folgerungen (S. 66) ziemlich vage. Der Verfasser möchte „die akustisch besten internationalen Konzertsäle für große Symphoniekonzerte“ ermitteln. Man vermißt in dieser Untersuchung jedoch Angaben über die Art der statistischen Verarbeitung sowie die in der modernen Stichprobenstatistik üblichen Vertrauensgrenzen der errechneten Werte²⁶. Von der „statistischen Umfrage“ ausgehend folgert Winckel (S. 66): „Es ist kein Zufall, daß die Spitzenorchester der Welt — Berlin, Wien, Boston u. a. — sich an Orten entwickelt haben, die die besten Konzertsäle ihr eigen nennen.“ Diese Folgerung geht aus seinen Daten nicht zwingend hervor.

Große Schwierigkeiten für die Lektüre ergeben sich daraus, daß so gut wie keiner der Begriffe explizit definiert ist. Dies macht sich vor allem dann unangenehm bemerkbar, wenn sie in einem unüblichen Sinne benutzt werden; so z. B. „Empfindung“, „Wahrnehmung“, „Perzeption“, „Erwartung“ (im Zusammenhang mit der informationstheoretischen Strukturanalyse, S. 71), Begriffe der Zeit wie Metrum, Rhythmus, Tempo, schließlich auch der Begriff „Begriff“ selbst (S. 73 Mitte). Auch scheint uns, da sich das Werk laut Umschlag an „Musiker jeder Gattung“ wendet, das mathematische und informationstheoretische Vokabularium übermäßig stark vertreten. Die Gefahr eines Mißverstehens ist besonders dann gegeben, wenn sich die Fachterminologie wesentlich von umgangssprachlichen Gewohnheiten entfernt. So müßte man z. B. wissen, daß Winckel das Wiener-Shannon-Maß, welches eigentlich die statistische Seltenheit von Zeichen angibt²⁷, als Maß für „Information“ ansetzt. Erst dann begreift man, warum „serielle Musik“ und die Musik Weberns hohen Informationsgehalt aufweisen soll (S. 72, 143)²⁸.

Damit ist deutlich geworden, daß man zwar die in der übrigen Literatur erarbeiteten empirischen Tatsachen aus dem Werk Winckels übernehmen kann — zumal auf diesem besonderen Gebiet bisher nur wenig deutschsprachiges veröffentlicht wurde —, daß aber der Interpretation der Fakten durch den Verfasser oft mit einigen Vorbehalten zu begegnen ist.

²⁶ Diese Angaben fehlen auch in den entsprechenden Originalaufsätzen: F. Winckel, *Welches sind die besten Konzertsäle der Welt?* Der Monat 9 (1956/57) H. 101, S. 75—82; derselbe, *Raumakustische Kriterien hervorragender alter und neuer Konzertsäle*, Frequenz 12 (1958) 50—59.

²⁷ Vgl. hierzu C. Cherry, *Kommunikationsforschung — eine neue Wissenschaft*, S. 74. Cherry spricht an dieser Stelle (auch in der englischen Vorlage) unkorrekterweise von der „statistischen Seltenheit einer Zeichenquelle“. Es muß natürlich heißen: „statistische Seltenheit von Zeichen aus einer Zeichenquelle“. Das geht auch eindeutig aus seinen späteren Ausführungen (etwa S. 225) hervor.

²⁸ Die Schwierigkeiten dieser Definition werden offenbar, wenn man sich vor Augen hält, daß hiernach eine Buchstabenfolge in Zufallsfolge die größte Information mit sich führen würde. Die angelsächsischen Theoretiker vermeiden diese bedenkliche Lage, indem sie zwischen „syntaktischer“ und „semantischer“ Information unterscheiden. Vgl. hierzu C. Cherry, a. a. O., S. 74 und 254 ff.

DISSERTATIONEN

Reinhard Gerlach: Tonalität und tonale Konfiguration im *œuvre* von Richard Strauss. Analysen und Interpretationen zum Verständnis von tonalen Problemen und Formen in sinfonischen Werken und in der „Einleitung“ und ersten Szene des „Rosenkavalier“. Diss. phil. Zürich 1964.

Die Untersuchung geht davon aus, daß Tonalität einerseits eine gewisse Ordnung der Töne auf Grund einer historisch bedingten Erkenntnis des Ton-Materials heißt, andererseits aber auch die Materialisation einer Idee, auf die hin das Ton-Material ausgerichtet ist. Im Stil als in der Weise, wie sich das Individuum in der musikalischen Welt — als ein für sich bestehendes und als deren Teil — handelnd behauptet, sind Idee und Erkenntnis integriert. Reinheit des Stils, als deren Kriterium eine restlose Integration anzusehen wäre, ist in tonaler Komposition ein historisches Ereignis, das sich mit dem Namen Mozart verbunden hat. — Mozarts Werk war, seitdem Franz Strauss als Lehrer die eigene Mozartverehrung auf den Sohn Richard zu übertragen versucht hatte, für den jungen Komponisten vor Wagner von der größten Bedeutung. Als Strauss seine persönliche Kompositionsweise auszubilden begann, beruhte sie — wie im I. Teil der Arbeit gezeigt wird — auf der Verdichtung der unterschiedenen klassischen Kompositionselemente harmonischer Art, wobei die Tongeschlechter austauschbar und die als zwitterhafte „erweiterte Tonalitäten“ zu bezeichnenden harmonischen Formen von chromatischen Klangfeldern durchbrochen waren. — Von dieser spätromantischen Stufe ist — wie im II. Teil dargelegt wird — eine Phase des Experimentierens klar abgetrennt. Die chromatischen Klangfelder durch freie Anwendung kontrapunktischer Technik zu strukturieren, wurde nun von Strauss als Aufgabe aufgegriffen. Mit ihrer Bewältigung war eine weitere Stufe seiner Entwicklung erreicht. Nunmehr haben sich „erweiterte Tonalitäten“ zu komplementären „Teiltonalitäten“ eines Werkes vereint, das somit von innen heraus Familie mit sich selbst bildet: ein Ensemble. In diesem Zeitpunkt ist Strauss, der die Stimmigkeit seines Satzes anstrebte, ohne dabei die erreichte Mannigfaltigkeit in Tausch geben zu wollen, wieder in den Bannkreis Mozarts eingetreten. — Die Verschränkung der zwitterhaften Dur-moll-tonalen Formen zu „schwebender Bitonalität“ im Rahmen der Komposition wird zuletzt als Höhepunkt des Richard Strauss Erreichbaren im III. Teil der Arbeit an Hand des *Rosenkavalier* vergegenwärtigt; als Meisterschaft des harmonischen Satzes erscheint, daß das Ganze, klassische und romantische Klangwelt, Herkunft und Vollendung, symbolisch aus den Figuren der geschichteten bitonalen Opern-Musik widerönt.

Die Methode nimmt — in Übereinstimmung mit einer Bemerkung Schönbergs — ihren Ausgang von dem theoretischen Werkzeug der klassischen Harmonielehre, mit dem das Jugendwerk von Strauss begriffen werden kann. Neue Begriffe erwiesen sich jedoch als notwendig, wo es galt, die von Strauss weitergedachten Probleme der musikalischen Klassik zu erfassen. Ist das Werkzeug noch dasselbe, so blieb seine Verwendung doch neu zu durchdenken. Sie konnte in ein neues und zugleich ökonomisches System gebracht und sprachlich fixiert werden. Erst eine Interpretation fördert aber das Verständnis; sie geht darum stets der Analyse parallel und ist auf die Beschreibung und Deutung der strauss'schen harmonischen Form, seiner „Tonalität“ im oben entfalteten Doppelsinn, abgestellt. Dabei wurde besonders der Schlüsselposition gedacht, die Strauss für den Durchgang zur Neuen Musik sowohl wegen seines Sinns für die Relativität der Tonalität als auch wegen seines Bewußtseins von der Notwendigkeit, die Teile genau aufeinander zu beziehen und die Form als Ensemble von Komplementen, als Konfiguration zu konzipieren, innehat. Was Richard Strauss war, emanierter; sein Werk als ein Kontinuum gibt heute Kunde von jener „*wirklichen, energischen Person*“, die sich sein Freund und Berater Hugo von Hofmannsthal

die „ideale“ aus seiner Musik „herausdestillierte“, um ihr im gemeinsamen Werk nahe zu sein. Bis zur Anknüpfung solcher Beziehung leitet die vorliegende Untersuchung hin. Die Arbeit wird unter dem Titel *Don Juan und Rosenkavalier. Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss' 1966* innerhalb der Publikationsreihe der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft im Druck erscheinen.

Jürgen Seyfried: A. F. Hesse (1809—1863) als Orgelvirtuose und Orgelkomponist. Diss. phil. Saarbrücken 1965.

Die Arbeit behandelt Leben und Werk eines bedeutenden schlesischen Organisten des 19. Jahrhunderts. Von seinen Lehrern konnte Hesse noch etwas von der ursprünglichen Tradition des Vortrags Bachscher Werke aufnehmen, bereiste später als Orgelvirtuose fast ganz Westeuropa und erregte in führenden Musikzentren wie London, Brüssel, Paris und Prag durch die Art seines Bachspiels Aufsehen. Durch seinen bedeutendsten Schüler J. Lemmens aus Brüssel gab er die alte Tradition des Legatospiels, der Pedalbehandlung und vor allem der stimmigen Wiedergabe an die französischen Organisten wie Loret, Guilmannt und Widor weiter, die ihrerseits durch werkgetreue Wiedergabe und neue Ausgaben den Weg zur Bachschen und Vorbachschen Orgelmusik bahnten.

Zu seinem Erstaunen fand der junge Albert Schweitzer als Student bei seinem Pariser Lehrer Widor die gleiche Art des Bachspiels wieder, die er sich selbständig an den Silbermannorgeln im Elsass erarbeitet hatte. Insbesondere die Tatsache, daß Schweitzer immer wieder auf den schulbildenden Einfluß Hesses verweist, regte eine ausführliche Behandlung des bisher vergessenen Meisters an, den zeitgenössische Kritiker als Bach des 19. Jahrhunderts rühmten.

Nach einem einleitenden Überblick über die Orgelmusik und die bedeutenden Organistengenerationen der Nachbachzeit gibt die Arbeit zunächst eine Biographie von Hesse. Der Autor beschreibt insbesondere die Konzertreisen des Meisters und zeigt deren Bedeutung und schulbildenden Einfluß auf. Im 2. Teil der Arbeit wird das gesamte auffindbare Orgelwerk Hesses geordnet und beschrieben, insbesondere die beiden Gattungen Präludium und Fuge in Hesses Schaffen. Wenngleich Hesse in seinen Kompositionen im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die vornehmlich einen homophonen, melodiosen Stil verwandten, Elemente des imitativen Satzes einführt, sicher bedingt durch den prägenden Einfluß Bachscher Orgelmusik, zeigen andererseits seine Fugen Elemente homophonen, rein griffigen Satzes. Hier erweist sich Hesse als typischer Vertreter einer Spätzeit.

Im Anhang der Arbeit sind umfangreiche Quellenauszüge, ein vollständiges Verzeichnis der Orgelwerke Hesses (mit Standortangabe) und der Fugenthemen beigelegt.

Hans Schmitt: Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen. Diss. phil. Saarbrücken 1965.

Das Fehlen einer zusammenhängenden Darstellung der Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen war der Anlaß für die vorliegende Arbeit. Dabei wurde, um eine übersichtliche Entwicklungslinie zu gewinnen, nur Originalliteratur berücksichtigt; die zahlreichen Transkriptionen von Ouvertüren, Orchesterwerken und dergleichen hätten ein klares Bild des Satzes für zwei Klaviere nicht geben können.

Im ersten Kapitel werden die Anfänge in der Spielmusik des Barock, die Ausdruckssteigerung in der Frühklassik und das Wechselspiel im klassischen Sinne bei Mozart behandelt. Dann folgen eingehende Studien über die Vertiefung und Differenzierung des Klanglichen in der Romantik. Die wichtigsten Stufen dieser Entwicklung werden an den zweiklavierigen Werken Mendelssohns, Chopins, Schumanns und Brahms' aufgezeigt. Als Exkurs werden die satztechnischen Merkmale bei der Übertragung des Satzes für zwei Manuale des Bachschen Cembalos auf zwei Hammerflügel des ausgehenden 19. Jahrhunderts darge-

legt. Dafür bietet die Bearbeitung von Bachs Goldbergvariationen durch Joseph Rheinberger das charakteristischste Beispiel.

Das dritte Kapitel befaßt sich mit der Klangerweiterung des Klaviersatzes in der Spätromantik bei Max Reger und der Synthese von Klang und Form unter neuer Einbeziehung der Kontrapunktik bei Ferruccio Busoni. Abschließend erläutern zahlreiche Studienbeispiele den zweiklavierigen Satz im 20. Jahrhundert. Die neuen Wege der klanglichen und formalen Entwicklung zeigen die Werke Debussys, Bartóks, Strawinskys und Hindemiths sowie die Werke der Zwölfkrontechnik und seriellen Kompositionsmethode bei Fortner, Zimmermann und Boulez.

Der Anhang bringt erstmals eine alphabetische Übersicht der wichtigsten Originalkompositionen für zwei Klaviere zu vier Händen von (um) 1600 bis zur Gegenwart, für zwei Klaviere solo und für zwei Klaviere mit anderen Instrumenten bzw. Orchester. Damit ist ein nahezu vollständiger Überblick über die Werke für zwei Klaviere zu vier Händen erreicht.

Kurt Schmitt: Busoni als Pädagoge und Interpret, dargestellt an seiner Bearbeitung der Klavierwerke J. S. Bachs. Diss. phil. Saarbrücken 1965.

Die vorliegende Arbeit schildert einleitend Busoni als Künstler und Menschen. Bei aller künstlerischen Vielseitigkeit war es ihm ein Hauptanliegen, den Musiker, besonders aber den Klavierspieler, an Bach heranzuführen. Busoni stellt sich selbst mit seiner Bachausgabe das glänzendste Zeugnis als Pädagoge aus. Wie er Bach interpretierte, steht hier nicht im Mittelpunkt, denn daß sich hierin die Ansichten ändern, sagt Busoni selbst, nachdem er 25 Jahre an seiner Ausgabe gearbeitet hatte.

Busoni teilt seine Bachausgabe in „Lehrstücke“ und „Meisterstücke“ ein. Es wird gezeigt, wie er, von den kleinen Präludien über die zwei- und dreistimmigen Inventionen bis zu den vier Duetten hin, das Kompositorische und Klaviertechnische in gleichem Maße herausstellt, um dem Studierenden sowohl die künstlerische als auch die pädagogische Bedeutung der Stücke klar zu machen. Auch wird im weiteren versucht, Busonis Anmerkungen im Sinne einer möglichen Reihenfolge des Studiums der Stücke zu deuten. Die so gebildete Folge der Inventionen ist als eigener Vorschlag hinzugefügt.

Bei den „Meisterstücken“, einer Interpretationsausgabe, wendet sich Busoni mehr und mehr von spieltechnischen Hinweisen ab. Seine Ausgabe der *Chromatischen Fantasie* und des von ihm frei bearbeiteten Konzertes *d*-moll ist dem fertigen Spieler zugeordnet. Dabei löst Busoni die Frage über den Wert der Bearbeitung mit dem Hinweis auf Bach, der einer der „fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke“ war. Bei den *Goldbergvariationen* weicht Busoni von seiner Linie ab und wird angreifbar. Die Bestimmung für den Konzertvortrag veranlaßt ihn zur Änderung und Kürzung der Form. Allein sieben Kanons läßt Busoni weg. Der Nonen-Kanon etwa stört den „finalemäßig abrollenden“ Schluß. Das aber stimmt nicht; hier trägt Busoni ein Prinzip der Klassik in die Reihenform Bachs hinein. Einzelheiten von Busonis Interpretation, seine Spielanweisungen und Umgestaltungsvorschläge werden im Anschluß daran eingehend erörtert.

Den zweiten Höhepunkt der Beschäftigung Busonis mit Bach bilden die beiden Teile des *Wohltemperierten Klaviers*. Sie sind in Busonis Darstellung wesentlich verschieden voneinander. Der erste Teil wird zur Schule für den Pianisten: die Vielfalt der Klaviertechnik und rationelles Üben sind Busonis Hauptanliegen. Im zweiten Teil wendet sich Busoni vom rein Klavieristischen ab. Hier soll vor allem der Lernende in die Struktur der Stücke eingeführt werden. In diesem Zusammenhang spricht Busoni von der „ideellen Wichtigkeit“ der Polyphonie, die, „zur Unabhängigkeit gereift“, das Rüstzeug des modernen Komponisten sein muß, denn, so sagt Busoni, „wo man neue Ideen verlangt, da dürfen ungewöhnliche Formen nicht überraschen“. Damit weist er einen Weg in die Zukunft.

Pierre M. Tagmann: Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500—1630. Diss. phil. Bern 1965.

Trotz des verhängnisvollen „Sacco di Mantova“ des Jahres 1630 hat sich uns im Archivio Capitolare der bischöflichen Residenz Mantuas ein ausgiebiges Quellenmaterial zur Aufführungspraxis am Dom erhalten. Es bot den willkommenen Anlaß zu unseren Untersuchungen, die sich vom Beginn des Cinquecento bis in die Jahre des Erlöschens der direkten Linie des Hauses Gonzaga erstrecken.

Ist bisher der höfischen Aufführungspraxis — wenn auch nicht in zusammenfassender Weise — größte Aufmerksamkeit geschenkt worden, blieb der Domkapelle dieses Interesse versagt. Um so erstaunlicher ist diese Tatsache, als oberitalienische Domkapellen von weit geringerer musikhistorischer Bedeutung wie Aquileia, Bergamo, Concordia-Portogruaro, Novara, Trento, Treviso — um nur einige wenige zu nennen, nicht zu reden von Bologna, Brescia, Mailand, Modena, Padua oder gar Venedig — eingehende Monographien erhalten haben. Allerdings warten auch Florenz und Ferrara noch auf die zusammenfassende Betrachtung ihrer kirchlichen Musikpflege.

In unserer Arbeit tauchen Namen wie Jachet von Mantua, Giovanni Contino, Annibale Coma, Ruggiero Trofeo, Hippolito Baccusi, Lodovico Grossi da Viadana und Giovanni Stefano Nascimbeni auf, — Namen von Musikern, die fast ausschließlich am Dom tätig waren und in den vorhandenen Dokumenten des Hofes überhaupt nicht erwähnt werden. Die Musikpflege Mantuas erreichte also auch außerhalb der eigentlichen Hofosphäre ein sehr beachtliches Niveau.

Die Ergebnisse unserer Untersuchungen erlauben uns, die Fragen zu beantworten, wie weit die kirchlichen Instanzen auf musikalischem Gebiet mit der Entwicklung am Hofe Schritt halten konnten, — in welchem Ausmaß die fürstlichen Mäzene die kirchliche Musikpflege beeinflussten, ja beeinträchtigten.

Die ersten Kapitel gelten der Gründung der Hofkapelle (1510/11) und der Bestandaufnahme der nachweisbaren Musiker am Dom (Kapellmeister, Chorlehrer, Sänger, Organisten und Instrumentalisten); dazu treten die mit den Erneuerungen und dem Unterhalt der Domorgel beauftragten Künstler und Handwerker. Im weiteren werden das Verhältnis zwischen Kurie und Hof — während Jahrzehnten durch die Mittlerstellung Kardinal Ercole Gonzagas charakterisiert und bestimmt —, sowie aufführungspraktische Einzelfragen und die Honorierung der Dommusiker erörtert. Dem Orgelbau ist ein eigenes Kapitel eingeräumt: wenn von den alten Domorgeln auch nichts erhalten ist, werden die Orgelbaunachrichten doch besonders den Sachverständigen diesseits der Alpen ansprechen, zumal sich Beziehungen zum alemannischen Raume ermitteln ließen.

Aus den vorhandenen Dokumenten läßt sich für die Musikpflege am Mantuaner Dom folgende Entwicklung feststellen:

Bis zum Gründungsjahr der Hofkapelle (1510/11) besitzt der Dom S. Pietro seine eigene Schola beruflich ausgebildeter Sänger; zwischen 1511 und 1565 widmen sich Hof und Dom gemeinsam dem Vortrag mehrstimmiger Sakralmusik. Der Ausbau des Chorlehreramtes am Dom bewirkt eine stete Qualitätssteigerung des Klerikerchores, der mehr und mehr zum alleinigen Träger der kirchlichen Vokalpolyphonie aufrückt. Instrumentale Beteiligung ist wahrscheinlich, aber nicht nachweisbar. Die Errichtung eines hofeigenen kirchlichen Sängerkollegiums anfangs der sechziger Jahre bedeutet für den Dom nicht mehr Einschränkung der eigenen Musikpraxis, sondern führt zur markanten Ausprägung des vom Hof übernommenen neuen Stils durch Baccusi und Viadana. Auch an der Kirche vollzieht sich der Übergang zur geringstimmigen Konzertierpraxis im Sinne der „seconda pratica“.

Die Arbeit wird als Band 14 der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft erscheinen.

Im Jahre 1965 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Hamburg, Heidelberg, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Nachtrag 1964

Frankfurt a. M. Otto Rüb: Die chorischen Organisationen (Gesangsvereine) der Bürgerlichen Mittel- und Unterschicht im Raum Frankfurt a. Main von 1800 bis zur Gegenwart.

1965

Berlin. Humboldt-Universität. Ernst Veit: Der westdeutsche Schlagerkult um 1960. Eine soziologische, ästhetische und experimentellmusikakustische Studie.

Erlangen. Günther Weiß: Die Introitus-Tropen der südfranzösischen Handschriften.

Frankfurt a. M. Gottfried Küntzel: Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch (1688—1758). — Eckhard Neubauer: Musiker am Hof der frühen 'Abbasiden (Orientalistische Dissertation).

Freiburg i. Br. Fritz Reckow: Der Musiktraktat des Anonymus 4.

Göttingen. Wilburn Newcomb: Studien zur englischen Lautenpraxis im elisabethanischen Zeitalter. — Anke Riedel-Martiny: Die Oratorien Joseph Haydns. Ein Beitrag zum Problem der Textvertonung. — Dankmar Venus: Vergleichende Untersuchungen zur melischen Struktur der Singstimmen in den Liedern von A. Schönberg, A. Berg, A. Webern und P. Hindemith.

Greifswald. Herbert Zimpel: Der A-capella-Satz in den deutschen Schulliederbüchern von der Novemberrevolution 1918 bis 1963.

Halle. Siegfried Flügel: Die Entwicklung des Arbeitergesanges im Raum Halle, Weißenfels und Zeit zwischen 1890 und 1933. — Günter Pohlenz: Die Bedeutung der Musik im Kinderhörspiel für die Musikerziehung.

Innsbruck. Helmut Zehetmair: Johann Michael Haydns Kammermusikwerke à quattro und à cinque.

Köln: Hugo Berger: Untersuchungen zu den Psalm differenzen. — P. Hermann-Josef Burbach: Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin. — Werner Pütz: Studien zum Streichquartettsschaffen von Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern. — Jürgen Wetschky: Die Kanontechnik in der Instrumentalmusik von Johannes Brahms.

Leipzig. Fritz Hennenberg: Das Kantatenschaffen Gottfried Heinrich Stölzels. — Herbert Heyde: Trompete und Trompetenblasen im europäischen Mittelalter.

Mainz. Paul Schreher: Die musische Bildung in der Konzeption von Georg Götsch. — Lutz Trimpert: Die Quatuors concertants des Giuseppe Cambini. — Friedhelm Zwickler: Frater Marianus Königspurger OSB (1708—1769). Ein Beitrag zur süddeutschen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts.

München. Franz Wirth: Untersuchungen zur Entstehung der deutschen praktischen Harmonielehre.

Münster. Ursula Götze: Johann Friedrich Klöffler (1725—1790).

Rostock. Karl Heller: Die deutsche Vivaldi-Überlieferung. Untersuchungen über die in deutschen Bibliotheken handschriftlich überlieferten Konzerte und Sinfonien Antonio Vivaldis.

Tübingen. Wolfgang Witzenmann: Domenico Mazzocchi (1592—1665). Dokumente und Interpretationen.

Wien. Rudolf Flotzinger: Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster mit musikgeschichtlicher Auswertung der Handschriften L 64 und L 81 sowie thematischem Katalog des Gesamtbestandes. — Walter Graf: Josef Gabler und die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung in Österreich. Mit Beiträgen zum geistlichen Volkslied der Diözese St. Pölten im 19. Jahrhundert. — Waltraute Kramer: Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677—1711. — Herbert Müller: Studien zu Regers Personalstil an Hand seiner Violin-Klavier-Sonaten. — Herbert Tobischek: Die Pauke. Ihre spiel- und bautechnische Entwicklung in der Neuzeit. — Susanna Vendrey: Die Orgelwerke von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Würzburg. Louis Helmut Debes: Die musikalischen Werke von Claudio Merulo (1533 bis 1604). Quellennachweis und thematischer Katalog.

BESPRECHUNGEN

Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag, hrsg. von Horst Heussner. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter-Verlag 1964. 464 S.

Am 20. 12. 1964 vollendete Hans Engel, Ordinarius für Musikwissenschaft in Marburg, das 70. Lebensjahr. Namhafte Kollegen, Freunde und Schüler widmeten ihm aus diesem Anlaß eine vom Herausgeber und Verlag sorgsam betreute Festschrift mit einer stattlichen Bibliographie des Jubilars, die von der anregenden Breite und Fülle seiner Arbeiten Zeugnis ablegt, sowie 34 inhaltsreichen Beiträgen, für deren aufzählende Besprechung sich hier eine Gliederung nach Sachgebieten empfiehlt.

Analysen und Werkbetrachtungen von Instrumentalmusik eröffnet A. A. Abert, indem sie auf Grund quellenkundlicher und stilistischer Untersuchungen der Lambacher Sinfonie W. A. Mozarts an der Echtheit seiner Autorschaft zweifelt (KV Anh. 221 = 45a) und die Möglichkeit einer Namensvertauschung mit Vater Leopold in Betracht zieht. Beethovens *Diabelli-Variationen* (op. 120) bestehen nach K. Geiringers anregenden Studien „*eigentlich aus 32 Variationen mit Epilog*“, die sich (z. T. aber sehr konstruktiv) in 8 Gruppen von je 4 Variationen spiegelbildlich „*im Sinne der Werke Bachs*“ um Nr. XVI und XVII als Zentrum lagern. In Form eines Revisionsberichtes bespricht A. Orel Beethovens autographe Partitur des Scherzos des Streichquartetts *Es-dur* op. 127, während L. Nowak gegen den alten Vorwurf der Formlosigkeit Bruckners beispielhaft zeigen kann, wie es diesem im ersten Satz seines Streichquartetts in *F* mit 4 (!) exponierten Themengruppen gelang, „*das Widerspiel von formalen und rhythmischen Kräften zu meistern*“. Auf der Basis ihrer Marburger Dissertationen handeln K. Tittel erschöpfend von den verschiedenen Arten der Choralbearbeitungen für Orgel von Joh. L. Krebs und R. Fuhrmann nur kurz von der Klavier-Kammermusik des Mannheimer Kleinmeisters Peter Richter, und anschaulich informiert uns I. Heussner über die Bedeutung des barförmigen Gestaltungsprinzips im Schaffen von Ignaz Moscheles.

Analytische Untersuchungen zur Vokalmusik stammen von Marius Schneider, der die Maquamkomposition einfacher Form am Beispiel eines heute noch in Ostafrika praktizierten Gesanges darstellt, und von Br. Stäblein, der die Sequenzmelodie *Concordia* und ihren geschichtlichen Hintergrund (um 840—880) in der Reihenfolge ihrer wesentlichsten Textierungen erhellt, während H. Humann eine wichtige Handschrift (381) der Stiftsbibliothek St. Gallen in das letzte Viertel des 10. Jhs. (um 980) datiert und G. Sievers zwei zeitgenössische Vertonungen des Ezzoliedes eingehend vergleicht, eine Motette von W. Burkhard (1927) mit dem Oratorium *Ezzolied* von Joh. Nep. David (1958).

Neuartige Ergebnisse zur Geschichte der Oper und Operaufführungen im 17./18. Jh. liefern Fr. W. Riedel und H. Chr. Wolff; ersterer stellt uns mit dem jüngst aufgefundenen Textbuch einer Favola pastorale *Endimione* und ihrem Aufführungsbericht (1676) A. Poglietti nunmehr auch als Opernkomponisten vor; letzterer berichtet und ergänzt das allzu einseitige Bild von der Barockoper nach Prunkaufführungen höfischer Feste, indem er anhand zeitgenössischer Quellen den bislang unterschätzten Anteil des nicht-höfischen, bürgerlichen Publikums an repräsentativen Aufführungen in Wien, Rom, Paris, Prag, Dresden und anderen Residenzstädten des 17./18. Jhs. untersucht und danach „*eine veränderte Einschätzung mancher Züge der Libretti wie der Musik der barocken Oper*“ postuliert. Als Beitrag zur Gluck-Interpretation sammelt und prüft L. Finscher unterschiedliche Zeugnisse über Ausdruck und Wirkung der Arie „*Che farò senza Euridice?*“, um sich für psychologisch-differenzierte „*Ausdruckspolyphonie*“ in der dramatischen Szene zu entscheiden, während K. Laux C. M. v. Webers Eintreten für eine deutsche Oper bereits mit Opernkritiken der Münchner Zeit (1811) belegen kann.

Biographische Beiträge liefern E. Schenk mit der Erstveröffentlichung von Auszügen aus 27 Briefen des Schweriner Hofkapellmeisters Joh. W. Hertel, K. H. Köhler mit aufschlußreichen Gedanken zur geplanten Veröffentlichung von (etwa 100!) Konversationsheften Beethovens, deren Inhalt

unser Beethovenbild um charakteristische Züge bereichern wird, H. Heussner mit der detaillierten Zeichnung eines sozialgeschichtlichen Porträts des Kasseler Hofkapellmeisters L. Spohr, dessen menschlicher und künstlerischer Entwicklung und Verdienste, O. E. Deutsch mit Tagebucheintragungen aus Köchels Jugendtagen und W. F. Kümmerl mit Kollegheften des Historikers H. v. Sybel, aus denen beispielhaft hervorgeht, welche musikgeschichtlichen Einsichten und Anregungen Berliner Hörer aus den Vorlesungen S. W. Dehns (1838) gewannen. Weitere spezielle Beiträge stammen von H. Lomnitzer mit kritischen Anmerkungen zu neueren Neidhart-Übertragungen, F. Ghisi (*Alcune Canzoni a Ballo del primo Cinquecento* in Ergänzung seiner Studie *L'aria di maggio* [1954]), H. Hüschen, der reiches biographisches und bibliographisches Material zu 32 hessischen Gesangbuchdruckern des 16./17. Jhs. vorlegt, P. Nettel mit dem Vorabdruck einiger Texte aus dem volkstümlichen Wiener Liederbuch des Paters Knechtl (1686), H. Federhofer, der Beziehungen zwischen M. Scacchis *Cribrum musicum* (1643) und der Kompositionslehre von Chr. Bernhard aufdeckt und nachdrücklich für die Neuartigkeit der Figurenlehre Bernhards eintritt, H. Radke stellt und verneint mit Bachs g-moll-Suite (BWV 995) die Frage: *War Joh. Seb. Bach Lautenspieler?* J. Schmidt-Görg veröffentlicht einen ehrenden Wappenbrief für den kurfürstlich-trierischen Konzertmeister J. G. Lang (1775) als Beitrag zur Musiksoziologie, an deren „Zuständigkeitsgrenzen“ die Ausführungen H. J. Mosers erinnern möchten.

Ästhetische Probleme behandelt R. Steglich, indem er Aussprüche Bachs über sich und die Ziele seines Schaffens, Urteile der Mit- und Nachwelt sammelt, um Bachs Ansehen zu Lebzeiten und hernach zu erhellen und die von ihm erstrebte „Gemütsergötzung“ in Hörerurteilen bestätigt zu finden. K. Ph. Bernet Kempers geht den vielschichtigen Einflüssen romantischer Dichter und Ideen in der Musik des 19. Jhs. nach, ihren poetischen Vorstellungen vom Wesen der Instrumentalmusik, der Verwandtschaft der Künste und dem innigen Wort-Ton-Verhältnis, wie es K. G. Fellerer an Max Bruchs Vertonung der *Stechentrostlieder* von Paul Heyse belegt. E. Valentin erinnert

an einige sozialkritische Theorien Th. Hagens (1823–1871), H. Ramge bietet sehr persönliche Briefurteile Regers über Komponisten seiner Zeit, und W. Vetter handelt vom Verhältnis kunstgeschichtlicher Begriffe und Theorien H. Wölfflins zur musikalischen Stilforschung.

Ein Register im Anhang erleichtert den Umgang mit der inhaltsreichen Festschrift, deren Verbreitung über den speziell interessierten Leserkreis hinaus wünschenswert erscheint, da mehrere Beiträge, deren Thematik und Ergebnisse hier nur anzudeuten waren, in der Darstellung und Lösung der aufgeworfenen Fragen methodisch mustergültig angelegt sind und mehrere Autoren auch im Sinne des verehrten Jubilars sozialgeschichtliche und soziologische Aspekte gewinnbringend in die Untersuchungen einbeziehen.

Günter Fleischhauer, Halle

Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes II. Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag überreicht von den Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, hrsg. von Herbert Drux, Klaus Wolfgang Niemöller und Walter Thoene. Köln: Arno Volk-Verlag 1962. 307 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 52).

Zum 60. Geburtstage Karl Gustav Fellerers überreichten Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ihrem langjährigen spiritus rector und Vorsitzenden eine Festschrift, deren 20 Beiträge dem Themenkreis ihres landschaftlichen Arbeitsgebietes entstammen. Drei größere Aufsätze verdienen an erster Stelle genannt zu werden. In einer wertvollen, neue Erkenntnisse bringenden Quellenstudie überprüft G. Pietzsch die ausführliche Beschreibung der Jülich'schen Hochzeit von 1585 auf ihre Aussagekraft zur Geschichte der höfischen Musikpflege am Niederrhein. H. Unverricht bemüht sich erfolgreich um die Klärung der komplizierten Vorgänge beim Druck von Haydns Londoner Sinfonien (Original-, Nachdruck und Bearbeitungen) durch die Verleger Salomon und Simrock und geht dabei auch auf verlagsrechtliche Fragen jener Zeit ein. W. Kolneder behandelt Beethovens Righini-Variationen und glaubt mit ziemlicher Sicherheit feststellen zu können, daß das Werk „so, wie wir es kennen,

die Arbeit des 20jährigen Beethovens" ist. Seiner Meinung nach hat es also der Meister in späterer Zeit nicht noch einmal bearbeitet. Bei der Analyse der verschiedenen Druckausgaben stellt der Verfasser eine Reihe von Hypothesen auf, die sich aufgrund neuerer, noch unveröffentlichter Forschungen über die Beethovenschen Frühdrucke der rheinischen Verleger von W. Matthäus, Wetzlar (dem der Rezensent für die folgenden, bereitwilligst zur Verfügung gestellten Angaben zu Dank verpflichtet ist), kaum halten lassen dürften. Kolneder glaubt nicht an die Existenz eines Urdruckes durch Götz in Mannheim, sondern hält Zulehners Publikation für die erste und die Wiener Ausgabe von Traeg für die zweite. Die zwei Verlagsnummern des Bonner Zulehner-Exemplars interpretiert Kolneder folgendermaßen: die auf allen Seiten mitgestochene „VN 90“ (= Verlagsnummer 90) könnte von den Stichplatten des Verlegers Götz stammen, die Zulehner vermutlich erworben und erstmalig ausgedruckt hat, in der handschriftlich eingefügten „Nr. 9“ des Titelblattes (tatsächlich handschriftlich, nicht nur wahrscheinlich, wie mir das Bonner Beethovenarchiv bestätigt) sieht er dagegen die eigene Verlagsnummer von Zulehner.

Hierzu ist folgendes zu bemerken:

1. Im Frankfurter *Ristrello* werden am 22. 7. 1791 (wiederholt am 30. 8. 91) unter Beethovens Namen „24 Var. sur l'ariette venni amore p. Clv.“ für 1 fl. angezeigt. Es kann sich nur um die Ausgabe von Götz handeln.

2. Der Verlag Götz verwendete 1791 Plattennummern über 200 (ca. 230). Die PN 90 kann deshalb nicht bei Zulehners Druck von angeblich Götzschen Platten herühren; überhaupt sind Übernahmen von Götz durch Zulehner nicht bekannt. PN 90 ist vielmehr die Plattennummer des Druckes von Zulehner, der um 1806 anzusetzen ist (also nach Traeg in Wien).

3. Die „Nr. 9“ auf dem Titelblatt Zulehners bezeichnet die Nummer der Variationenreihe, von denen der Verleger 13 verschiedene ediert und z. T. 1806/07 dem Verleger Werkmeister in Kommission übergeben hat. Die Platten kamen nach 1808 an Zulehner zurück. Beethovens Righini-Variationen wurden von dieser Zeit an bei Zulehner mit der Plattennummer 390 gekennzeichnet.

Nach dem augenblicklichen Stand der Forschung ergibt sich also folgende Verleger-Reihenfolge: Götz 1791 (Exemplar verschollen) — Traeg 1802 (offensichtlich unveränderter Nachstich der Götzschen Ausgabe; der Preis von 1 fl. müßte bei einer einschneidenden Bearbeitung wesentlich höher liegen) — Cappel 1804 — Zulehner 1806 usw. Kolneders Grundthese, daß Beethoven die Righini-Variationen um 1800 nicht mehr bearbeitet hat, wird von den neuen bibliographischen Ergebnissen nicht angetastet. Das erstaunliche Phänomen des frühreifen Stils des 20jährigen Komponisten bleibt bestehen.

Aus dem vielschichtigen Inhalt der Festschrift seien einige mehrfach behandelte Themenkreise hervorgehoben. Zwei Untersuchungen beschäftigen sich mit Mitgliedern der kurkölnischen Hofkapelle des 17. Jahrhunderts: K. Weiler ermittelte wertvolle biographische Details aus den Rechnungsbüchern der Landrentmeisterei, während J. Quintin über die belgische Musikerfamilie Le Radde berichtet. W. Arlt entwirft anhand zahlreicher Dokumente ein anschauliches Bild von dem Wiederaufbau der Kölner Domkapelle in den Jahren 1825/26. Nicht weniger als vier Aufsätze behandeln Orgelthemen. H. Klotz zeigt die Einheit von Brabant und des Rheinlandes als Orgellandschaft in der Zeit der Renaissance und des Frühbarocks. M. A. Vente wertet wichtiges dokumentarisches Material über den Ratinger Orgelbauer Thomas Houben (um 1730) aus, während V. Reuter den rheinischen Orgelbau um 1850 beleuchtet. K. Dreimüller porträtiert schließlich Straubes seinerzeit hochberühmte Sauer-Orgel in Wesel.

Von den Studien und Miszellen sind E. Klusens ergebnisreiche Untersuchung über gregorianisches Melodiengut im rheinischen Volkslied und G. Borks Aufsatz über die mehrstimmigen lateinischen Magnificat-Kompositionen in der Kirchenordnung von Pfalz-Zweibrücken (Neuburg) von 1570 zu nennen. Weitere kleine Beiträge, deren ausführliche Behandlung der zur Verfügung stehende Raum leider an dieser Stelle nicht gestattet, stammen aus der Feder von U. Bäcker, G. Göller, R. Haase, S. Kross, H. Lemacher, P. Mies, F. Oberborbeck und R. Sietz. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht und Helmut Hücke. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1961. 237 S.

Von Josquin des Prez wird in der Festschrift, die Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag gewidmet wurde, kaum gesprochen. Dennoch ist in manchen Beiträgen die Verbindung zu Büchern und Abhandlungen Osthoffs spürbar: sei es, daß von Niederländern und deutschen Liedern oder von Mozart und Strauss die Rede ist.

W. Stauder zeigt, daß die vorderasiatische Langhalslaute ein Instrument der „Bergvölker“, der Hethiter, Churritter und Kassiten war, die um die Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. in das Zweistromland einfielen. — J. Smits van Waesberghe vergleicht die heute gebräuchlichen Fassungen von „*In dulci júbilo*“, die deutsche und die stark abweichende niederländische, mit Quellen aus dem 15. Jahrhundert; es zeigt sich, daß die niederländische Version aus dem Discantus, der Kontrapunktstimme eines vierstimmigen Satzes, und die deutsche aus einer Verschränkung der beiden Stimmen hervorgegangen ist. — W. Gerstenberg veröffentlicht einen bisher unbekanntem vierstimmigen Kanon von Senfl über einen Vergil-Text. — L. Hoffmann-Erbrecht erörtert *Datierungsprobleme bei Kompositionen in deutschen Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts*. Er unterscheidet „Kompositions-, Schreiber-, Aufführungs-, Widmungs-, Begegnungs-, Text- und Umarbeitungsdaten“ (49). Chronologische Eintragungen seien im allgemeinen als Schreiber-, nicht-chronologische als Kompositionsdaten aufzufassen. (Allerdings dürfte die Möglichkeit, daß ein Schreiber Daten verschiedener Bedeutung aus seinen Vorlagen übernahm, nicht gänzlich auszuschließen sein.) — W. Kirsch untersucht *Die Verbindung von Magnificat und Weihnachtsliedern im 16. Jahrhundert*. Er verzeichnet die Quellen, darunter manche bisher unbekanntem, und analysiert die Texte; die Beschreibung der Musik ist auf Andeutungen beschränkt. — E. T. Ferand erschließt Giovanni Bassanos *Motetti, Madrigali, et Canzoni Francese (1591)*, eine Sammlung von Diminutionsbeispielen. Das Werk galt seit 1945 als verschollen; doch entdeckte Ferand eine Abschrift Chrysanders in der Hamburger Staats- und Universi-

tätsbibliothek. — E. Schenk wertet Archivalien zur *Lebens- und Familiengeschichte von Lambert de Sayve* aus. Zwischen zahllosen Fakten, die manchmal ins Entlegene führen, ist ein Hinweis auf die Bedeutung der Tatsache versteckt, daß nach Lamberts Tod ein Organist, Christoph Strauß, „dem Kantor die Kapelleitung abnimmt, der für die Monodie wichtigste Fachvertreter im Kapellverband dem aus der Vokalmusiküberlieferung herkommenden Sänger“ (107).

— A. Adrio analysiert Tobias Michaels *Musicalische Seelenlust (1634/37)* unter dem Gesichtspunkt des Editionsverfahrens. Die Methode mancher deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts, die Vokal- und Instrumentalstimmen geistlicher Konzerte in wenige Stimmbücher zusammenzufassen, verwickelt heutige Herausgeber der Werke in einige Schwierigkeiten. — K. G. Fellerer beschreibt die italienische Chorallehre im 17. und 18. Jahrhundert als Zeugnis äußerster Entfremdung vom ursprünglichen Choral. Auffällig ist das Hervortreten der Franziskaner. — H. Hücke ergänzt und korrigiert Di Giacomos Geschichte der neapolitanischen Konservatorien durch Studien in den Akten des Konservatoriums dei Poveri di Gesù Cristo. Es entsteht ein gerade in seiner Nüchternheit reizvolles Bild des Lehrbetriebs. — K. Ph. Bernet-Kempers versucht die Behauptung E. und P. Badura-Skodas, daß Hemiolen bei Mozart selten seien, zu widerlegen, faßt allerdings den Begriff der Hemiole ungewöhnlich weit. — W. Schmieder verzeichnet 57 unveröffentlichte Briefe und Karten von Richard Strauss in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main und teilt 15 Briefe mit. — H. Chr. Wolff skizziert am Beispiel eines Vergleichs von Palestrina und Schönberg die Grundzüge einer Typologie, die „Schönheit“ und „Ausdruck“ als Gegenbegriffe erscheinen läßt. (Die ästhetische Kategorie, unter der Palestrinas Musik im frühen 19. Jahrhundert betrachtet wurde, war allerdings nicht „Schönheit“, wie Wolff meint, sondern „Erhabenheit“.) — W. Osthoff macht es wahrscheinlich, daß eine anonyme deutsche Übersetzung von Monteverdis *Combattimento* aus dem 17. Jahrhundert, die 1960 bekannt wurde, von Schütz stammt.

Carl Dahlhaus, Kiel

Gemeinde Gottes in dieser Welt. Festgabe für Friedrich-Wilhelm Krummacker zum sechzigsten Geburtstag. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1961). 345 S.

In der vornehmlich theologische Beiträge enthaltenden Festschrift für den Greifswalder Bischof interessieren in unserem Zusammenhang vor allem drei Aufsätze.

Hellmuth Heyden berichtet über die *Geschichte der ältesten pommerschen Agende*, die 1542 unter dem weniger trefflichen Titel „Kirchenordnung“ (*Karcken Ordening / Wo sich die Parner vnuud Selen-sorger inn vorreikinge der Sacrament und ouinge der Certimonien holden scholen im Land to Pammern. M. D. XLII*) erschienen ist und als eine der ersten und selbständigen Agenden der Reformationszeit überhaupt die noch unzureichenden agendari-schen Weisungen der pommerschen Kirchenordnung Bugenhagens von 1535 ersetzt. Ein bemerkenswertes Unternehmen angesichts der damals vorherrschenden Unterschätzung äußerer Formen. Insbesondere das Fehlen von Lektionsverzeichnissen, Kollekten und Notenmaterial in Bugenhagens Kirchenordnung dürfte aber der eigentliche Anlaß zur Ausarbeitung einer Agende gewesen sein, die ganz Pommern „in Cere-monialibus“ zu einigen suchte.

Heyden macht wahrscheinlich, daß dieses weder Verfasser noch Drucker und Druckort verzeichnende Werk nach Prüfung durch Bugenhagen bei Georg Rhau in Wittenberg gedruckt worden ist. Für Rhau spreche u. a. der umfangreiche Notendruck dieser Agende, die in nur noch wenigen Exemplaren erhalten sei. Als Fundorte werden genannt die Kirchenbüchereien zu Alten-treptow und zu Barth. Das *Handbuch der deutschen ev. KM*, Bd. I/1, stützt sich demgegenüber auf das nicht komplette Exemplar der BB, in dem der Schluß fehlt. Neudruck des 19. Kapitel umfassenden Werkes, das zunächst eine Gottesdienstordnung (ge-sondert für die Städte, „dar me Scholen hefft“, und für die Dörfer), sodann An-weisungen für die kirchlichen Amtshand-lungen, eine reichliche Auswahl der Kollek-ten und ein ebenso reichhaltiges Noten-material bietet und durch ein Perikopen-register vervollständigt wird, bei: A. Rich-ter, *Die Kirchenordnungen des 16. Jh.*, 1846 (jedoch unter Auslassung der aus Luthers Taufbüchlein von 1523 bzw. 1526 und Trau-

büchlein von 1529 sowie der aus der Säch-sischen Kirchenordnung von 1539 entlehnten Stellen, ebenso der Kollekten, Periko-pen und auch musikalischen Beilagen), ferner bei: E. Sehling, *Die ev. Kirchenord-nungen des XVI. Jh.*, Bd. 4, 1911 (wieder-um unter Auslassung mehrerer Teile, vor allem der Kollekten und Lektionen, des Perikopenverzeichnisses und ebenfalls der Notenbeilage). Die Agende ist unter hym-nologischem Aspekt gewürdigt worden von G. Mohnike, *Hymnologische Forschungen* I, Stralsund 1831, und Franck, *Das Ev. Kirchenlied*, in: *Balt. Stud. AF* 28, S. 88—92. Eine neuerliche hymnologische Unter-suchung dürfte angezeigt sein. Denn die pommersche Agende von 1542 empfiehlt besondere Aufmerksamkeit bei der Aus-wahl passender Lieder und nimmt des öfteren Bezug auf bedeutende Gesang-bücher. Zwar herrscht in dieser Agende durchaus noch das Lateinische vor, doch wird der Versuch unternommen, an die Stelle lateinischer Bestandteile deutsche zu setzen, wobei selbst dem in den Latein-schulen examinierten Knabenchor deutsche Gesänge vorgeschlagen werden. Die Agende nennt ca. 30 deutsche Kirchenlieder, dar-unter 21 von Luther, die ins Niederdeut-sche übertragen worden sind. Der Verfasser konstatiert dabei insonderheit, daß Luthers „*Ein feste Burg*“, „*Vom Himmel hoch*“ und „*Erhalt uns, Herr*“ keine Auf-nahme gefunden haben.

Oskar Söhngens eindringliche Studie über *Die Musikauffassung des jungen Luther* will zeigen, daß das, was als Luthers spezielle Theologie der Musik angesehen werden müsse, in die Jahre nach seiner eigentlichen reformatorischen Erkenntnis fällt, während die davon abweichenden, „bisweilen nur anders akzentuierten Äußerungen“ einer früheren Epoche seiner Entwicklung ange-hören, jedenfalls in die strenge Systematik der Musiktheologie Luthers „nicht ganz hineinpassen“. Der Verfasser konstatiert, daß wesentliche Gedanken des jungen Luther über die Musik um die Wende der zwanziger Jahre abbrechen und aufgegeben werden, so vor allem sein Versuch einer psychologischen Nutzbarmachung der Musik für den Glauben und den Gottesdienst, und daß dafür neue Anschauungen und Über-zeugungen in den Vordergrund treten, die für Luthers spätere Theologie konstitutiv werden. Begreift die Theologie des reifen

Luther die Musik komplex als himmlischen Ursprungs, als „Hör-Wunder“, so ist die Musikanschauung des jungen Luther — ähnlich der Calvins — hinsichtlich der Brauchbarkeit der Musik für den Glauben und den Gottesdienst noch pragmatisch orientiert; die anfangs auf die geistlichen Gesänge eingeeengte Musik wird als „*andachtspsychologisches Hilfsmittel*“ verstanden. — Die Liebe zur Musik sei aber von jeher eine Leitlinie in Luthers Leben gewesen, die Klammer aller seiner Äußerungen über die Musik, — man wird jedoch auch annehmen müssen, der unausweichliche Konflikt für den Theologen Luther. Denn der „*Dienstcharakter*“ nun nicht mehr nur der Kirchenmusik, sondern aller Musik bleibt gleichfalls eine Konstante in Luthers Musikauffassung, was letztlich bedeutet: für den rechten Gottesdienst ist die Musik entbehrlich. — Jeder Versuch einer Würdigung der Musikauffassung Luthers stößt auf den übermächtigen Theologen. Nur, „*wo der junge Luther psychologisch redet, da redet der reife Luther theologisch von der Musik*“. Das sei, meint Söhngen, mehr als eine andere façon de parler: eine andere Schau und andere Schicht der Musik selbst.

Der einzige musikwissenschaftliche Beitrag dieser Festschrift, Friedhelm Krummachers Studie *Zur Quellenlage von Matthias Weckmanns geistlichen Vokalwerken*, nimmt sich aus wie eine komprimierte und obendrein durch zahlreiche Fußnoten gestützte „Anmerkung“. Tatsächlich handelt es sich aber um die erste fundierte Quellenuntersuchung der Werke Weckmanns. Insofern ist der Verfasser einer unzulässigen Kürze zu bezichtigen, zumal das Wichtigste oft in den Anmerkungen steht. Die Lektüre erschwert ferner, daß der Text nicht ganz bereinigt erscheint; wir übergehen einige ungenaue Angaben stillschweigend.

Zunächst sei der einleitende Abschnitt über den Werk- und Quellenbestand erläutert. Zugrunde gelegt wird hier das betreffende Werkverzeichnis in G. Ilgners Weckmann-Monographie (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6, S. 177 f.), umfassend die Werke Nr. 1–10 (der bisher für verbindlich gehaltene Bestand der erhaltenen Vokalwerke M. Weckmanns), dem für die weiteren Darlegungen aber anzufügen sind: Nr. 11 „*Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion*“, Nr. 12 „*Wo wollen*

wir einkehren“, Nr. 13 „*Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen*“ (Fragment) sowie — unter dem Namen Jakob Weckmanns überliefert — Nr. 14 „*Ein Tag in deinen Vorhöfen*“ und Nr. 15 „*Herr, warum trittst du von ferne*“.

M. Seiffert verzeichnete 1896 in ADB XLI neun (unter Einbeziehung von Nr. 14–15 elf) Vokalwerke M. Weckmanns (Nr. 1, 4–9, 11, 13) als handschriftlich überliefert in Uppsala (in *Vm. t. hs.* 79 und 81, Sammlung Düben), Berlin (BB *Mus. ms.* 30293 [frühere Signatur: 22220], Sammlung Bokemeyer) und Freiberg i. S. (vgl. O. Kade, Beilage zu *MfM* 1888, S. 26). Die Uppsalaer Tabulaturen enthalten Nr. 1 und 4–7, ferner Nr. 12; die Berliner Partitur bietet Nr. 8–9, 11 und 14–15; die Freiburger Quelle überliefert das Fragment Nr. 13 (bisher unveröffentlicht). — Für Seifferts Ausgabe der Werke Nr. 1, 4–9 und 11 in DDT VI (1901) stand schließlich noch eine (inzwischen vernichtete) Dresdner Hs. (Sächsische Landesbibliothek 1//D/49 [frühere Signatur: *Mus. Part. A 570*]) zur Verfügung, die die bereits aus Berlin bekannten Stücke mitteilt und von Seiffert als Vorlage der Berliner Quelle ausgegeben wurde.

R. Buchmayer erweiterte 1903 den Werkbestand durch eine bis dahin unbekanntes Lüneburger Hs. (Ratsbücherei KN 207,6), umfassend die Werke Nr. 1–3 und 10. Nr. 1 war bereits bekannt aus Uppsala und in DDT VI veröffentlicht, Seiffert edierte es erneut aufgrund der Lüneburger Partitur in *Organum* I/18; Nr. 2 und 3 erschienen erstmals in *Organum* I/1 und I/17. — Schließlich wären zu nennen die nicht erhaltenen 14 geistlichen Vokalwerke M. Weckmanns aus dem ehemaligen Bestand des Lüneburger Michaelis-Archivs (vgl. *SIMG* IX, S. 620).

Krummacher wendet sich sodann der Echtheitsfrage von Nr. 11 zu. Dieses Werk ist in DDT VI und in der Ausgabe K. Straubes bei B&H (letztere jedoch nach DDT VI) unter dem Namen Matthias Weckmanns veröffentlicht worden; es erschien noch einmal in *Organum* I/2, doch nunmehr unter dem Namen Jakob Weckmanns. (Demzufolge fehlt dieser Titel in Ilgners Werkverzeichnis.) Seifferts Begründung in *Organum* I/2: „*Die Hs. Quellen [in BB und Dresden] nennen übereinstimmend Jakob Weckmann, des Matthias Sohn,*

als Autor.“ Gleichwohl habe er in DDT VI dies Werk dem Vater zugeschrieben, weil damals nichts über die musikalischen Qualitäten des Sohnes bekannt gewesen sei. (Übrigens klagt Krummacher mit Recht über die Unzulänglichkeit der Ausgabe des Werkes sowohl in DDT VI als auch in Organum I/2.) — Nichtsdestoweniger findet sich das Werk nach wie vor in dem von H. J. Moser betreuten Neudruck von DDT VI (1957), wo in der Anmerkung 2 des Vorwortes die von Seiffert in Organum I/2 ausgesprochene Behauptung ungeprüft wiederholt wird (vgl. auch Mf XVI, S. 182). Im neuen Riemann-Lexikon wird zu Nr. 11 (mit inkorrektem Titel) gleichfalls behauptet: „die aber nicht von Matthias Weckmann, sondern von dessen Sohn Jacob ist.“

Seiffert ging vorschnell davon aus, daß die Berliner Hs. eine Kopie der Dresdner darstellt. Krummacher weist demgegenüber überzeugend nach, daß ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis besteht; die Berliner Hs. ist zweifelsfrei zeitgenössischen Ursprungs — wie ihre Zugehörigkeit zur Sammlung Bokemeyer, ja zu deren älteren, bereits im letzten Jahrzehnt des 17. Jhs. am Hof zu Gottorf unter dem Kapellmeister Georg Österreich geschriebenen Beständen bezeugt —, während es sich bei der Dresdner Hs. um eine Abschrift des 19. Jhs. handelt, die wohl erst zwischen 1873 und 1896 entstanden ist. Und entgegen Seifferts Behauptung: „Die Hs. Quellen nennen übereinstimmend Jakob Weckmann . . . als Autor“ mußte Krummacher feststellen, daß die Berliner Hs., also die primäre Quelle, bei Nr. 11 lediglich den späteren Rotstiftzusatz Weckmann aufweist. Der Stilbefund dieses Werkes spreche aber ganz entschieden für Matthias Weckmann. Also ist ein Verzeichnis der Vokalwerke Matthias Weckmanns die Nr. 11 zuzuordnen.

Nach Seiffert sind die Überschriften in der Berliner Hs. meist erst nachträglich zugefügt worden, bei zwei Werken (Nr. 14 und 15) ist Jakob Weckmann als Autor angegeben. Letztere wurden im ADB-Verzeichnis dennoch ohne besondere Kennzeichnung unter den Werken Matthias Weckmanns mitaufgeführt, in DDT VI hingegen wieder ganz außer Betracht gelassen. Krummacher stellt fest, daß wie bei Nr. 11 (siehe oben) auch bei Nr. 14–15 die Autorangaben erst nachträglich, vermutlich von Georg Österreich hinzugesetzt worden sind.

Darüber hinaus ließen Vor- und Nachname dieser beiden Autorangaben sogar einen verschiedenen Schriftduktus erkennen.

Zu Nr. 14 existiert übrigens eine weitere, in der Weckmann-Literatur bisher ungenannte Quelle, eine Abschrift Gustaf Dübens in Uppsala (*Vm. i hs. 85:53*, Tabulatur) mit der unklaren Autorangabe S. Weckmann. Krummachers Vermutung, dies bedeute möglicherweise „Sohn Weckmann“, geht ziemlich weit. Man konstatiert: „Quellenmäßig sind wir . . . auf die Zuschreibung an Jakob Weckmann angewiesen“, zumal die beiden in der Berliner Hs. unter Jakob Weckmanns Namen überlieferten Stücke den gesicherten Werken Matthias Weckmanns „nicht sehr nahe“ stehen.

Von den in Uppsala erhaltenen Quellen trägt Krummacher gegenüber Seiffert und Ilgner ferner nach:

1. Ein (durchgestrichenes) Fragment (die ersten 23 Takte) von Nr. 7 (Tabulatur 81, Bl. 59^v–60^r), das grundsätzlich mit der vollständigen Uppsalaer Quelle (Tabulatur 79:80) übereinstimmt. (Keine weitere Erläuterung.)

2. Ein bisher nicht ausgewerteter Uppsalaer Stimmensatz zu Nr. 5 (*Vm. i hs. 42:21*), Pendant zur bereits bekannten Uppsalaer Tabulatur 79:72. Übrigens nennen weder Tabulatur noch Stimmen den Autor des Werkes. Einziger Beleg für die Autorschaft M. Weckmanns bleibt weiterhin nur die Angabe seines Namens im (nachträglich geschriebenen) Register zu Band 79. Nach Krummacher könne man aber diese Komposition noch nicht einmal besonders charakteristisch für Matthias Weckmann nennen, „ohne daß dies Gründe wären, das Stück Matthias Weckmann abzuscribe“.

3. Dem in Uppsala *Vm. i hs. 81:13* überlieferten, mit J. R. signierten und daraufhin von M. Seiffert in Organum I/13 unter J. Rosenmüllers Namen veröffentlichten Tobiasdialog stellt Krummacher eine Quelle des Lüneburger Michaelis-Inventars gegenüber (vgl. SIMG IX, S. 620, Nr. 127), die Matthias Weckmann als Autor dieses Werkes angibt (Nr. 12 unseres Werkverzeichnisses). Krummacher erläutert, inwiefern die Bedeutung der Angabe J. R. in der Uppsalaer Hs. zweifelhaft erscheint; er hält demgegenüber die Autorangabe in der Lüneburger

Quelle für eindeutig, „und dies um so mehr in Übereinstimmung mit dem Stillbefund“. Den Werken Matthias Weckmanns wird man daher auch die Nr. 12 vorerst zuordnen müssen.

Krummacher untersucht sodann eingehender die z. T. autographe, 1663 entstandene Hs. KN 207, 6 der Lüneburger Ratsbücherei, in der die Weckmann-Werke Nr. 1—3 und 10 enthalten sind. Das 1. Stück aus KN 207, 6 (= Nr. 1) ist in der Uppsalaer Tabulatur 79:109 und im Lüneburger Michaelis-Inventar Nr. 995 Christoph Bernhard zugeschrieben, aber bereits von M. Seiffert in DDT VI (Quelle: Uppsala) aus gewissen Gründen unter Matthias Weckmanns Namen veröffentlicht worden; Seiffert edierte es erneut in Organum I/18 aufgrund der Hs. KN 207, 6, die eindeutig Matthias Weckmann als Autor ausweist. — Das 2. und 4. Stück aus KN 207, 6 (= Nr. 2 und 3) bieten Seifferts Neudrucke in Organum I/17 und I/1.

Das 3. Stück aus KN 207, 6 (= Nr. 10, bisher unveröffentlicht) wird von Ilgner als nicht mehr rekonstruierbar beiseite gelassen, da Weckmann es nicht nur völlig durchgestrichen, sondern die Textworte mit anderen Buchstaben übermalt und absichtlich falsche Noten hineingesetzt habe. Demzufolge wird dieses Werk auch in F. Welters *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg* (Lippstadt 1950), S. 320 mit folgender Bemerkung abgetan: „S. 52—60 [von KN 207, 6] eine durchgestrichene Kompos. v. Weckmann?“ Demgegenüber stellt Krummacher fest: „Der Versuch einer Rekonstruktion ergibt die Unhaltbarkeit dieser Behauptungen. Sämtliche Noten sind (mit wenigen Ausnahmen) lesbar . . . Unterlegt man die Worte aus Ps. 73, V. 25—26 den wenigen, streng beibehaltenen Motiven, so ist auch das Textierungsproblem lösbar. Das Ergebnis deckt sich mit den unter der ‚Übermalung‘ erkennbaren Textresten. Nur in den beiden letzten Takten, wo größere Melismen vorliegen und keine Textreste lesbar sind, ist man zu freier Textierung genötigt.“ Schwer lesbar sei allerdings die Bezifferung.

Der autographe Teil der Hs. KN 207, 6 einschließlich des 3. Stückes (= Nr. 10) ist mit dunkelbrauner Tinte geschrieben; hellbraune Tinte zeigen demgegenüber die Durchstreichungen und „Übermalungen“ von Nr. 10, ferner die (vermutlich von einem Kopisten geschriebenen) ersten 7 Bll. der

Hs. sowie das Titelblatt, das bezeichnenderweise die Nr. 10 nicht aufführt, also wohl erst nach der Durchstreichung von Nr. 10 angelegt worden ist. Die Durchstreichung von Nr. 10 und die Anlage des Titels (Inhaltsverzeichnisses) scheinen also in einem ursächlichen Zusammenhang zu stehen. Die Durchstreichung von Nr. 10 dürfte demnach kaum von Weckmann selbst stammen.

Dietrich Kilian, Göttingen

Musik und Geschichte. Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag. Köln: Arno Volk Verlag (1963). 206 S.

Mit dem Titel ihrer Festgabe *Musik und Geschichte* bekennen sich die Schüler des Gefeierten zu dem Grundgedanken im wissenschaftlichen Werk ihres Lehrers. Themen und Erörterungen zeigen, daß die Arbeit des Forschers Leo Schrade planvoll, doch zwanglos — so fehlt z. B. das Thema Neue Musik — aufgegriffen worden ist. Die Autoren wollen ihre Zugehörigkeit zu ein und derselben Schule aber nicht in diesem engen Sinne verstanden wissen, sondern in jenem weiteren, daß sich jeder dem vorbildlichen wissenschaftlichen Ethos des Lehrers verpflichtet weiß. Unterscheidet sich die Festschrift von anderen schon darin, daß sich nur Schüler zu Wort melden, so scheint auch der größere Umfang der Beiträge von vornherein den Gedanken an eine Sammlung von *Miszellanea* auszuschließen.

W. G. Waite (*Two Musical Poems of the Middle Ages*) geht der Frage nach, wo die Methode, musiktheoretisches Wissen in poetischer Form weiterzugeben, ihren Ursprung hat. Mit Hilfe zweier versifizierter Traktate aus der *Biblioteca Vaticana* — Ms. Capponi 206, fol. 3—15 und Ms. Pal. lat. 1346, fol. 2—3v — eruiert Waite den Traditionszusammenhang für einige bekannte „Merkverse“. Für das erste Poem, das offensichtlich der Ausbildung von Chorknaben dienen sollte, macht er wahrscheinlich, daß es im Anschluß an die wegweisende versifizierte Grammatik, das *Doctrinale*, entstand, wenn nicht gar von dessen Autor, dem Pädagogen Alexander de Villa Dei, stammt. — Sylvia W. Kenney behandelt in ihrem Aufsatz *Ely Cathedral and the „Contenance Angloise“* drei Fragenkomplexe, die von einer Fülle beiläufiger Informationen umgeben sind: zum ersten die Musikpflege an der Kathedrale von Ely als

Beispiel für die enge Verbundenheit von volkstümlicher und geistlicher Musikübung; zum andern Walter Fries Leben und Wirken in Ely und auf dem Kontinent sowie seinen an den Carols orientierten Stil. Zum dritten definiert die Autorin die *Contenance Angloise* als eine Mischung von „skill“ und „naïveté“, deren Popularität und ästhetische Fablichkeit ihren Grund in jener eigentümlich englischen Kirchenmusikpraxis habe.

H. J. Marx beschreibt den *Tabulatur-Codex des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach* (Basel, Univ.-Bibl. F. IX. 22), eine Handschrift, die bisher mit dem Namen Hans Kotter verknüpft wurde. Kotter aber, der Schüler Hofhaimers in Torgau gewesen war, und zwei weitere Schreiber handelten nur im Auftrage Amerbachs, als sie die Tabaturen aufzeichneten. So erschließt erst die Darstellung von Amerbachs Studiengang und musikalischer Bildung wesentliche Züge der Quelle und weist sie als Dokument des neuen, humanistischen Musikverständnisses aus. — Ein weiteres Dokument dieser Musikanschauung stellt A. Seay vor: *The Liber Musices of Florentius de Faxolis* (Mailand, Bibl. Trivulziana, Ms. 2146). Er schließt aus der Dedikation an Kardinal Ascanio Maria Sforza, daß der Traktat auf dessen Geheiß verfaßt wurde; das Motiv zu diesem ungewöhnlichen Auftrag sei in dem Wunsche Ascanios zu sehen, sich von Fall zu Fall so weit zu orientieren, daß er in Gesellschaft ein wenig über Musik mitreden konnte. Die alphabetische Anordnung der Hauptpunkte (am Schluß der Dedikation) und die auffällig kurz gehaltenen Kapitel des dritten Buches scheinen diese Hypothese zu stützen.

Zur Deutung der Barockoper: „*Il Trionfo dell'Amicizia e dell'Amore*“, Wien 1711 betitelt W. Arlt seinen Beitrag, in dem er ein als durchschnittlich angenommenes Werk einer Analyse unterzieht, um zu Erkenntnissen der Barockoper schlechthin vorzudringen. Ausführlich demonstriert er die typische Anlage des Librettos, das allenthalben Guarinis *Pastor fido* durchschimmern läßt, der Rezitative und der Arien-Strukturen. Gleichsam einleitend bietet er eine Biographie von Librettist und Komponist: von Francesco Ballarini und Francesco Conti. — Um Durchschnittliches, Typisches geht es auch in dem Aufsatz R. G. Paulys: *Johann Ernst Eberlin's Concerted Liturgical Music*. Ausgehend von Mozarts und seiner Zeitgenossen Vor-

stellung von „*einem guten kirchen-styl*“ berichtet Pauly über die liturgischen Gattungen, erläutert die Quellenlage und breitet kurz beschreibend Eberlins Oeuvre an liturgischer Musik aus. (Vesperpsalmen und Litaneien sind dabei unter die „*Masses*“ geraten!) Die abschließenden, summarischen Betrachtungen über stilistische Züge machen deutlich, daß das Werk Eberlins vor allem im Hinblick auf Mozart ein besonderes Studium wert ist.

„*Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, . . . Sie ist die romantischste aller Künste, — fast möchte man sagen, allein rein romantisch.*“ Dieser, hier nur angedeutete Ausspruch E. T. A. Hoffmanns (Rezension von Beethovens 5. Sinfonie, AMZ XII/1810, 631) liegt dem Beitrag E. Lichtenhahns: . . . über das *Romantische in der Musik* zugrunde. Das Urteil über die Instrumentalmusik der Klassiker sei um 1800, als sich musikalisch Gebildete um Klarheit über Wesen und Ziel der Musik bemühten, einmal vom Nachwirken der Affektenlehre, zum andern, bei richtigem Empfinden, von zu geringen sachlichen Kenntnissen behindert und getrübt worden (Quantz, Forkel, Rochlitz, Spazier, Heinse). E. T. A. Hoffmann dagegen vereine in sich die notwendigen Qualitäten für ein fundiertes Urteil. Sein Begriff des Romantischen, d. i. seine Musikanschauung, habe das spätere Musikverständnis entscheidend geformt und werde „*jedem Versuch, die musikalische Romantik zu fassen, zu Hilfe kommen*“.

Angesichts der hier vorgelegten Arbeiten, die beredtes Zeugnis ablegen für die strenge und doch glückliche Hand des Erziehers Leo Schrade, kann man nur bedauern, daß es ihm nicht vergönnt war, über sein sechzigstes Lebensjahr hinaus als Forscher und Lehrer zum Wohle der Wissenschaft zu wirken.

Martin Just, Würzburg

Deutsches Dante-Jahrbuch. 41./42. Band. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Dante-Gesellschaft von Alfred Noyer-Weidner. Weimar: Hermann Böhlau Nachf. 1964.

Der neue Herausgeber, Nachfolger des hochverdienten Friedrich Schneider, dessen Gedenken das 40. Jahrbuch gewidmet war, ist bemüht, Vertreter verschiedener Diszipli-

nen und Methoden in dem vorliegenden Band, der zwei Jahrgänge in sich schließt, zu Worte kommen zu lassen. Das ist ihm in hervorragender Weise gelungen. Der Musikwissenschaftler freut sich, daß Reinhold Hammersteins ausgezeichnete Vortrag über die Musik in Dantes' *Divina Commedia* (Jahrestagung Bayreuth 1963) in erweiterter Form abgedruckt ist. Das Dante-Kapitel in seinem Buch *Die Musik der Engel* (Bern-München 1962) bildet wohl die Grundlage. Aber der Vortrag enthält darüber hinaus viel Neues, so vor allem die Abgrenzung von Dantes „*divina cantilena*“ gegen die „*musica coelestis*“ seines französischen Zeitgenossen Jacobus von Lüttich und den Hinweis auf die neue musikalische Welt, die sich im Zusammenhang mit dem *dolce stil nuovo* um Dante und nach ihm in italienischen Trecento entfaltet. Eine organische Ergänzung dazu bietet Rudolf Bähns anschließender Vortrag über *Dantes Verhältnis zur Musik*, der auch Hermann Zenck's wagemutigen Vortrag (im Dante-Jahrbuch 8, 1935) noch einmal ehrend nennt.

Von den weiteren Aufsätzen, die ich nicht im Einzelnen anführe, obwohl sie sämtlich eingehenden Studiums wert sind, nenne ich einzig den großen Einleitungsaufsatz von Hans Ludwig Scheel, *Die volkssprachlich-lyrische Tradition in Dantes Divina Commedia*. In sehr behutsamer Weise untersucht der Verfasser, ob und wie italienische und provençalische Einflüsse die sprachliche Gestalt von Dantes Epos mitgeprägt haben. Die überraschende und einleuchtende Folgerung: der Dichter Dante selbst, der Verfasser von italienischen Kanzonetten, Sonetten und Balladen, stellt die Verbindung von der *Divina Commedia* zur volkssprachlichen Lyrik her. Die Bonagiunta-Episode, sprachlich richtig gedeutet, gibt die Bestätigung. Der antwortende Bonagiunta nennt den „*dolce stil nuovo ch'i odo*“, d. h. „den ich jetzt höre, jetzt in den Worten, die Ihr, Dante, mir hier und jetzt saget“. In anderer, nicht minder fruchtbarer Weise erörtert Rudolf Palgen Dantes Verhältnis zur epischen Tradition des Mittelalters. Hier erscheint mir die überzeugende Deutung des Entscheidungsverses über die Krönung mit Siegeskranz und Mitra durch Vergil besonders wichtig. Das Jahrbuch schließt mit einem Nachruf Hans Rheinfelders auf den verdienten Dante-Forscher August Vezin († 1963)

und einem sehr erwünschten Literatur-Bericht des Herausgebers.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Journal of the International Folk Music Council. Vol. XVI. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd. 1964. VIII, 176 S.

Die 16. Jahrestagung des Internationalen Volksmusikrates fand im Rahmen der Konferenz *East and West in Music* in Jerusalem statt. Im vorliegenden Band — wie üblich ein Kongreßbericht — werden aus diesem Grund auch zahlreiche Referate abgedruckt, die Fragen der Volksmusikforschung nicht berühren. Dagegen ist prinzipiell nichts einzuwenden. Da jedoch für die achtunddreißig Aufsätze, meist Kurzfassungen oder Zusammenfassungen von Vorlesungen, nur einhundert Seiten zur Verfügung standen, hätte die Redaktion bei der Platzverteilung wohl den Titel des Jahrbuches berücksichtigen sollen. Auf der einen Seite wird Felix Hoerburgers (Regensburg) für die volksmusikalische Grundlagenforschung bedeutendes Referat über Vorformen der Polyphonie auf dem Balkan, *Haphazard Assembly as a Pre-Musical Form of Polyphony*, auf eine halbe Seite zusammengestrichen; ähnlich ergeht es den Beiträgen von Edith Gerson-Kiwi (Jerusalem), *The Bourdon of the East — its Regional and Universal Trends*, von Avigdor Herzog (ebda.), *Transcription and Transnotation in Ethnomusicology*, von Mihai Pop (Bukarest), *Continuity and Change in Traditional Folklore*, von Balint Sarosi (Budapest), *Les chemins de la culture instrumentale en Hongrie*, von Hugh Tracey (Johannesburg), *Wood Music of the Chopti*. Auf der anderen Seite sucht man vergeblich nach fachlichen Anknüpfungspunkten für die Aufnahme der Reden von Luigi Dallapiccola (Florenz), *Musique et Humanité*, von Alain Daniélou (Paris), *Valeurs éthiques et spirituelles en musique*, von Peter Crossly-Holland (London), *Preservation and Renewal of Traditional Music*, von Milton Babbitt (New York), *The Synthesis, Perception and Specification of Musical Time*, von Myron Schaeffer (Toronto), *An Extension of Tone-Row Techniques through Electronic Pitch Control*. Aus den zuletzt genannten Titeln wird deutlich, daß mehrere Referenten die im Tagungsthema gegebenen Anregungen: Bewahrung und Er-

neuerung in Volks- und traditioneller Musik, Polyphonie in Volks- und Kunstmusik, Wege und Möglichkeiten der Tonerzeugung in Kunst- und Volksmusik und damit verknüpfte nationale Fragen, nur einseitig genutzt haben.

Von den angedeuteten Bedenken werden folgende Aufsätze nicht berührt: Higinio Anglès (Rom) zeigt Beziehungen zwischen spanischem Volksgesang und Gregorianik auf und ergänzt damit die von Bruno Maerker (Jb. für Volksliedforschung VII, 1941) begonnenen und heute in erster Linie von der ungarischen Schule, Rajeczky, Szabolcsi, Falvy, weitergeführten Forschungen. Hanoch Avenary (Tel Aviv) handelt über *The Hasidic Nigun — Ethos and Melos of a Folk Liturgy* („*Hasidism, the last of the Jewish mystical movements, created a characteristic wordless vocal melody which is called in Hebrew nigun*“, S. 60). A. Urijah Boskovich (ebda.) versucht Wurzeln der zeitgenössischen israelitischen Musik im Volksgesang aufzudecken. Ernst Emsheimer (Stockholm) betont in seinen Bemerkungen zur Polyphonie im europäischen Volksgesang mit Recht, daß bezügliche Forschungen erst begonnen hätten und daß eine Gesamtschau derzeit noch nicht möglich sei, übersieht aber Walter Wioras Aufsatz zum Thema in der Max Schneider-Festschrift 1955. J. H. Kwabena Nketia (Ghana) stellt traditionelle und gegenwärtige Strömungen, regionale und „universale“ Züge in der Musik Afrikas einander gegenüber. Spyridon Peristeris (Athen) macht auf *Chansons polyphoniques de l'Epire du nord* aufmerksam. Klaus Wachsmann (Los Angeles) führt die Verbreitung bestimmter afrikanischer Harfentypen auf Stammeswanderungen zurück.

Der reiche und ausführliche Besprechungs- teil, ein Drittel des Bandes, läßt zum Unterschied vom englisch-französischen Aufsatz- teil auch die deutsche Sprache zu Wort kommen. Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Langenscheidts Fachwörterbuch Musik. Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch. Von Horst Leuchtmann und Philippine Schick. Berlin und München: Langenscheidts Verlag 1964. 359 S.

„Das vorliegende Wörterbuch befaßt sich mit der Fachsprache auf den Gebieten der

Musiktheorie, der Musikpraxis und der Musikgeschichte und ist für den Fachmann, den Musikliebhaber wie für den Übersetzer gedacht.“ Mit dieser Bemerkung, die das Vorwort einleitet, sind Zweck und Ziel des Buches hinreichend beschrieben. Daß mit einem solchen Fachwörterbuch wirklich einmal die vielzitierte Lücke ausgefüllt wird, weiß jeder, der sich — von Jahr zu Jahr mehr — mit der anwachsenden angelsächsischen Literatur über Musik und Musikgeschichte befassen muß.

Bei der Vorbereitung zu diesem Band im üblichen Taschenwörterbuch-Format ist offenbar ein beträchtlicher Teil der speziellen Fachliteratur ebenso wie die Hilfe von Spezialisten herangezogen worden, um so auch wirklich alle Gebiete des Musikalischen zu erfassen. Ob das auf den ersten Anhub gelingen konnte, kann nur die Benützung über eine längere Zeit hinweg lehren. Der erste Eindruck, der sich aus einer Menge von Stichproben ergibt, läßt allerdings auf lexikalische Hilfe in allen denkbaren Sparten der musikalischen Fachsprache hoffen. Das mag eine kleine Blütenlese andeuten. Unter dem Buchstaben A findet man in der deutsch-englischen Abteilung: *Abgesang, Abhebestangenwinkel, Abklinggerät, abschlagen, absetzen, Achtelnote, Adamsapfel, Akkolade, Akkord, Aktvorhang, Atemstütze, Aufgabe, Auflagedruck, ausgeziert, Ausstattungsstücke, Ave Maria, automatische Kleb- presse* und vieles andere mehr. Schon diese kleine Auswahl zeigt, worauf es den Verfassern ankam: nämlich darauf, möglichst viele Wörter zu bringen, die bei der Lektüre eines fremdsprachigen (deutschen oder englischen) Textes auftauchen können; sie nehmen es in Kauf, daß dazu eine große Zahl von Wörtern gehört, die nicht eigentlich „Musik- Wörter“ sind, wie der *Druckfehler*, das *Fernsehen*, das *Mikrofilmlesegerät*, die *Tragödie* und sogar die *Autohupe!* Dieses recht extensive Auswahlprinzip ist also nichts weniger als akademisch; aber es ist unendlich praktisch, wenn man bedenkt, daß der übersetzende Musiker, Musikhistoriker oder Bibliothekar hier so gut wie alles beisammen hat, was ihm auch nur im weitesten Zusammen- hang mit der Musik begegnen kann.

Mit großer Sorgfalt sind die Unterschiede zwischen dem Englischen und dem Amerikanischen ausgearbeitet, denen bekanntlich (?)

schon mancher Leser und Übersetzer aufgesessen ist. Für solche Wörter, denen das entsprechende Wort in der anderen Sprache fehlt, sind kurze Erklärungen abgedruckt. So zum Beispiel: „*Neutöner in designation for 'modern composers' since Wagner.*“ Oder: „*tolling (bell) engl. Praxis, nach dem Geläute aller Glocken einer Disposition die höchste oder tiefste Glocke eine kurze Zeit allein nachläuten zu lassen.*“

Ebenso sorgfältig sind da, wo es nötig ist, die zeitlichen oder sachlichen Bezüge der Wörter angedeutet. Z. B.: „*glee (18th c.) . . .*“, d. h.: dies Wort gehört in den Bereich des 18. Jahrhunderts. Oder: „*Achtfuß in org . . .*“, d. h.: dies Wort gehört in den Bereich der Orgel (übrigens aber auch in den des Cembalos).

Fachwörter aus dem Bereich des Instrumentenbaus sind an Hand von Zeichnungen verdeutlicht.

Alles in allem: der Waschzettel hat sicher Recht, wenn er prophezeit, daß dies Buch bald ein „*unentbehrliches Nachschlagewerk*“ ist. (Man ist nunmehr besonders begierig auf das „Polyglotte Wörterbuch“, das die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken und die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft seit einiger Zeit vorbereiten. Es soll siebenschprachig sein, und Horst Leuchtmann hat einen gewichtigen Anteil an seinem Zustandekommen.)

Am Schluß des Buches findet man ein *Verzeichnis authentischer und volkstümlicher Werkbezeichnungen*. Wenn es nicht überhaupt entbehrlich ist, dann würde es durch gründliche Erweiterung und Überarbeitung sehr gewinnen. Die *Teufelstriller-Sonate* ist von Tartini, nicht von Paganini; die *Händelsche Fire Music* muß eigentlich *Fireworks Music* heißen, mit den *Fontänen der Villa d'Este* von Respighi sind vermutlich die *Jeux d'eau à la villa d'Este* von Liszt gemeint (oder vielleicht die *Pini di Villa Borghese* von Respighi?), die sogenannte *Spatzenmesse* ist nicht von Haydn, sondern von Mozart, und bei *Meeresstille und glückliche Fahrt* denkt man doch ganz gewiß auch an Mendelssohn und nicht nur an die Kantate von Beethoven. Doch dabei handelt es sich glücklicherweise nur um einen Anhang, der die Brauchbarkeit des Wörterbuches überhaupt nicht beeinträchtigt.

Harald Heckmann, Kassel

Jan L. Broeckx: *Methode van de Muziekgeschiedenis met een inleiding door Prof. Dr. Fl. Van der Mueren*. Antwerpen: Uitgeverij Metropolis 1959. 368 S.

Dieses ausgezeichnete Buch verfolgt, wie den Begleitworten Floris Van der Muerens zu entnehmen ist, den zwar notwendigen, aber fast zu bescheidenen Zweck, den bisher auf fremdsprachige Literatur angewiesenen Studierenden in Belgien und den Niederlanden eine im heimischen Idiom geschriebene Einführung in das Studium der Musikgeschichte bzw. der Musikwissenschaft zu geben. Eine Übersetzung in eine der Welt Sprachen wäre dringend erwünscht; gerade in den angelsächsischen Ländern dürfte diese Einführung mit ihren praktikablen Vorschlägen für die konkrete wissenschaftliche Arbeit und ihrer umfänglichen, geschickt gegliederten Bibliographie großes Echo finden. (Meines Wissens ist sie dort noch nicht einmal besprochen worden.)

Der Verfasser legt, im Gegensatz zu Heinrich Husmann, dessen 1958 erschienene *Einführung in die Musikwissenschaft* er nicht mehr verwerten konnte, das Schwergewicht auf die *Geschichte* der Musik, wie schon der Titel seines Buches besagt. Während er die Vergleichende Musikwissenschaft, die, wie er mit Recht betont (S. 31), besser als Musikethnologie oder Ethnomuskologie zu bezeichnen wäre, als ergänzende Hilfswissenschaft der Musikhistorie definiert (S. 81), erkennt er die zur Systematischen Musikwissenschaft gehörenden Fächer Akustik und Tonphysiologie aufgrund ihres objektiv-naturwissenschaftlichen Charakters als selbständige und grundlegende Teilgebiete an (S. 82 und 28 f.). Anderen Fächern der Systematischen Musikwissenschaft jedoch erkennt er lediglich einen zeitgebunden-normativen Charakter zu (S. 28 f.), so der Musiktheorie mit ihren Unterabteilungen Allgemeine Musiklehre, Formenlehre, Kompositionslehre, Gesangs- und Instrumentaltechnik. Entsprechend sind auch sie ihm nur Hilfswissenschaften der Musikgeschichte (S. 79).

Das Buch ist in drei große Teile gegliedert. Der erste Teil beschäftigt sich mit allgemeinen Grundsätzen. Er erläutert die Begriffe Musikgeschichte, Methode der Musikgeschichte, Musikwissenschaft und stellt das Verhältnis der Musikgeschichte einerseits zur Musikwissenschaft überhaupt, andererseits

zu den übrigen historischen Fächern sowie zur Geschichtsphilosophie bzw. zur Philosophie der Musik dar. Willkommen ist eine Übersicht der bisherigen Definitionen der Begriffe Musikgeschichte und Musikwissenschaft, — wir finden dort auch Johannes Wolfs überraschend lapidare und treffende Kennzeichnung wieder: „*Der Begriff Musikwissenschaft umschließt das Wissen von allem, was sich auf den Ton bezieht*“ (S. 34). Willkommen ist ferner ein Überblick über die wichtigsten Systematisierungsversuche der Musikwissenschaft seit Forkel (S. 35 ff.). Ein ausführliches Kapitel über die Geschichte der Musikgeschichtsschreibung und ihrer Methoden und der Entwicklung der Musikwissenschaft beschließt den ersten Teil.

Der zweite Teil geht streng induktiv vor. Von der praktischen musikhistorischen Arbeit ausgehend erläutert er Schritt für Schritt die Methodik und Problematik historischer Betätigung. Ein Exkurs über den Einsatz der Hilfswissenschaften ist dem ersten Abschnitt, der der Arbeitsvorbereitung gewidmet ist, angefügt. Der zweite Abschnitt behandelt den „*Kernpunkt musikhistorischer wie überhaupt historischer Arbeit*“ (S. 67), das Quellenstudium (S. 83 ff.). Ausführlich geht der Verfasser auf die Probleme der Heuristik, Quellenkritik und Hermeneutik, insbesondere auf die Probleme der Stilkritik ein. Der dritte Abschnitt gilt dem Ziel der vorangegangenen Bemühungen, der musikhistorischen Synthese, d. h. dem Einordnen der untersuchten musikhistorischen Fakten und Geschehnisse in den musik- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang.

Während der zweite Teil — in dieser Ausführlichkeit zum ersten Male — allgemeine methodologische Probleme der historischen Forschung zur praktischen Anwendung auf das Fach Musikgeschichte bringt, ergänzt der dritte Teil diese Ausführungen durch eine eingehende Erörterung der wichtigsten, spezifisch musikhistorischen termini technici. Er behandelt die historischen Notenschriften und Tonsysteme, die Terminologien der Melodie- und Harmonielehre, der historischen Musikgattungen und Formen sowie der Musikinstrumentenkunde.

Allen Abschnitten sind ausführliche bibliographische Angaben beigelegt. Ein Appendix mit praktischen Auskünften über Musiklexika, -bibliographien und -zeitschriften (nach Ländern geordnet) sowie Quellenaus-

gaben, dem noch eine Übersicht über die Musikbibliotheken, Museen und musikgeschichtlichen Vereinigungen der einzelnen Länder sowie ein umfangreiches Sach- und Personenregister folgt, beschließt das gediegene, im außerniederländischen Sprachgebiet offensichtlich noch viel zu wenig beachtete Werk. Ursula Aarburg, Frankfurt a. M.

Marius Schneider: Die Natur des Lobgesangs. Basel: Bärenreiter-Verlag 1964. 21 S. (Basilienses de musica orationes, Heft 2.)

Die vorliegende Studie verlangt, daß man ihren — mit dem Tode Leo Schrades hoffentlich nicht erloschenen — Reihentitel ernst nimmt: oratio de musica. Indem sie philologisch-kritische Interpretation indischer Schöpfungsmythen in einem dem nichtspezialisierten Leser nicht nachprüfbar Ausmaß in spekulative Musikbetrachtung einmünden läßt, wird sie zu einem encomion musices im Sinne der alten Musikdenker, deren Geist der Verfasser in eindrucksvoller Weise verpflichtet ist.

Die Substanz der Urwelt ist der Klang; die Dynamik des Klanges ist Lob. Was am Anfang aller Dinge aufklingt, ist ein Lobgesang. Dieser Gesang gilt als das erste Opfer. In der Shatapatha Brāhmana heißt es: „Alles, was die Götter tun, tun sie durch Gesang. Der Gesang ist das Opfer.“ Kern des schöpferischen Individuums und seiner Schöpferkraft ist die akustische Ursubstanz, deren Lobeskraft die Dinge zur Erkenntnis bringt. Durch den Lobgesang schafft der Schöpfergott nach vedischer Tradition die Urgewässer. Diese sind die klingenden und rauschenden Rhythmen der Zeit. Diese Vorstellung hat sich bis in die Musiktheorie des Mittelalters erhalten, z. B. in der Erklärung der Musik als einer „*scientia aquttica*“ (Petrus frater) oder einer „*scientia quasi iuxta aquam inventa*“ (Tunstede). Ein spezielles Moment des Lobgesangs ist das Eigenlob; diese verbreitete Eigenschaft der Götter dient der Erhaltung ihrer eigenen Kangleiber. (Einen ähnlichen Gedanken findet man in den Psalmen: Gott lobt sich selbst in seiner Schöpfung. Psalm 8, 19, 104.)

Der Lobgesang der Urzeit ist im Kultus ständig gegenwärtig. Für das indische Ritual bedeutet Lobsingens so viel wie im richtigen Seinszustand leben. Lobsingens bedeutet, die

eigene innerste Natur in Einklang mit dem Schöpfungswort zu bringen, aus dem alle Kreaturen hervorgegangen sind.

Martin Geck, Kiel

István Halmos: *A zene Kérsemjénben*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1959. S. 119.

Der Autor hat es sich zum Ziel gesetzt, in monographischer Form das musikalische Leben eines einzelnen Dorfes zu beschreiben. Der methodische Ansatz ist, seit die Bewegung Bartók-Kodály zur Erforschung der altungarischen Bauernmusik die Grundlagen für eine allgemeine Volksliedforschung gelegt hat, in zahlreichen Einzelstudien weiterverfolgt worden. Nach wie vor ist diese Art Forschung sehr lebendig.

Der Autor geht auf die Genesis der Lieder in der Dorfgemeinschaft ein, wobei es sehr schwer zu bestimmen ist, wo der Ursprung der einzelnen Liedmelodien gelegen ist bzw. ob sie im Dorf selbst entstanden sind. Das Repertoire des Dorfliedes wird bereichert durch Kontakte mit der Außenwelt, so etwa Militäraufenthalt, Arbeitsplatz außerhalb des Dorfes usw. Auch diese Kontakte spiegeln sich in der Charakteristik und Struktur der Liedpflege wieder. Die Träger der Liedkultur, die Liedschöpfer finden wir oft im Dorfe selbst, Hirten und Zigeuner sind oft diejenigen, die die Tradition weiterführen. Einen gewaltigen Einfluß üben Kino und Radio aus. Die dritte Gruppe aber ist nach Meinung des Autors die Dorfjugend, die bei verschiedensten Anlässen selbst noch schöpferisch auftritt. Wann singt man nun? Hier gibt es keine feste Regeln — es wird eben gesungen, wenn man die Lust dazu verspürt. Wir können nur zwei Gruppen unterscheiden: wenn einzelne singen oder wenn in Gemeinschaft gesungen wird.

Halmos stellt etwa 800 Melodien als Grundrepertoire fest, mit weiteren 300 Varianten, zusammen rund 1100 Melodien. Der ursprüngliche Charakter dieses Melodie-schatzes ist durch Jahrhunderte bis in die jüngste Zeit erhalten geblieben. Das ganze Repertoire des Dorfes teilt der Autor in 15 Gruppen ein, wobei er die Tendenz verfolgt, von den alten Bauermelodien Verbindungen zur städtischen Liedform zu finden, wobei sich natürlich auch Überschneidungen ergeben.

Dann führt der Verfasser eine Stilanalyse durch, die die Texte ebenso umfaßt wie die Weisen. Er gibt einen interessanten Einblick in das musikalische Leben des Dorfes, wobei die einzelnen Gruppen, die die Dorfgemeinschaft repräsentieren, das Repertoire in musikalischer Hinsicht befruchten. Schließlich bringt der Verfasser Lebensbeschreibungen seiner Dorfsänger, um auch dadurch die Schöpfer und Träger des musikalischen Lebens auf dem Dorfe zu kennzeichnen.

Eine emsige Kleinarbeit: aber eine feste Grundlage zu einer großen synthetischen Darstellung.

Franz Zagiba, Wien

Eberhard Schmidt: *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden*. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz. Göttingen und Berlin: Vandenhoeck & Ruprecht und Evangelische Verlagsanstalt 1961. 216 S.

Die vorliegende Arbeit, die bereits im Jahre 1956 von der Theologischen Fakultät der Universität Halle-Wittenberg als Dissertation angenommen worden ist, stellt die gottesdienstlichen Verhältnisse unter der bedeutenden Reihe der Dresdner Hofkapellmeister von J. Walter bis H. Schütz in allen Einzelheiten dar. In gesonderten, ausführlichen Kapiteln werden *Das Kirchenjahr und der Wechsel der liturgischen Stücke im Dresdner Hofgottesdienst, Der liturgische Ablauf des Gottesdienstes und die verschiedenen Gottesdienststypen in der Schloßkirche zu Dresden* (und dies im Wandel vom 16. zum 17. Jahrhundert) wie auch die Dresdner Gesangbuchtradition, um für den Musikhistoriker nur das zunächst Wichtigste zu nennen, behandelt. Dabei hat der Verfasser umfangreiches handschriftliches Quellenmaterial, das die Handschriftenabteilung der sächsischen Landesbibliothek und das sächsische Landeshauptarchiv zu Dresden aufbewahren, ausgewertet, wodurch jeder, der sich mit der Materie befaßt, eine Fülle von neuen Einzelheiten erfährt. Als beliebiges Beispiel seien die tabellarisch zusammengestellten Introitustexte nach Keuchen-thal (1573), einer handschriftlichen kur-sächsischen Kirchenordnung von 1581 und den Introitusvertonungen von Rogier Michael von 1599 genannt. Schmidts Arbeit ist unentbehrlich für jeden, der Spezialforschungen

auf dem Gebiete der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik betreibt.

Darüber hinaus hat sie nun freilich noch eine besondere Bedeutung. Der Verfasser grenzt sich betont gegen die Art der Darstellung ab, wie sie in dem bekannten Werk von Paul Graff *Die Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands* (Band 1, Göttingen 2/1937, Band 2 ebenda 1939) angewandt ist und die er mit Recht als „*positivistische Methode*“ bezeichnet. Er will demgegenüber, unbeschadet einer „*peinlichen Katalogisierung aller liturgischen Einzelstücke*“ eine bewußt theologische Arbeit liefern. Es bedeutet dies nach seinen eigenen Worten: „*Weil Liturgie in strenger Beziehung steht zu dem, der liturgisch verehrt wird, ist sie dem Zugriff des existentiell unbeteiligten Forschers entzogen*“ (37). Wo liegt das Kriterium für die rechte gottesdienstliche Ordnung? Schmidt antwortet: „*Die für den Ablauf des Gottesdienstes bestimmte Ordnung ist dann sachgemäß, wenn sie in Dienstbereitschaft die Struktur des in Wort und Sakrament bezeugten Heilsgeschehens schattenhaft nachzuzeichnen sucht, die gdl. Ordnung ist jedoch unsachgemäß, wenn sie aus dem Dienst am Worte heraustritt und Eigengesetzlichkeit für sich beansprucht*“ (38). Und: „*Wir haben demnach die Ordnung des luth. Gd. in Dresden im 16. und 17. Jhd. danach zu beurteilen, ob die Gem. in der Wahrung, Erweiterung und Veränderung der reform. liturg. Tradition den Gd. unter dem Gesichtspunkt der biblischen Rechtfertigungsbotschaft gefeiert hat oder nicht*“ (ebenda). Den Musikhistoriker geht die von E. Schmidt angewandte „*theologische Methode liturgischer Forschung*“ deshalb unmittelbar an, weil auch die beiden letzten und für ihn wichtigsten Kapitel des Buches, die die liturgischen Ämter des Dresdner Hofgottesdienstes, zu denen Kantorei, Hofkapellmeister und Organist gehören, und „*die musikalische Gestalt des Dresdner Hofgottesdienstes*“ betreffen, danach behandelt sind. Daß der Verfasser auch von Musik etwas versteht und künstlerische Urteilsfähigkeit besitzt (er ist Schüler Helmut Walchas, A-Kirchenmusiker und war eine zeitlang Kantor in Frankfurt a. M., bevor er ein Pfarramt in Halle a. S. übernahm), erhöht nur die Ernsthaftigkeit seiner Arbeit, zumal eben der theologische und nicht der

ästhetische Maßstab für ihn der letztlich entscheidende, d. h. historisch bedeutsamere, ist.

Selbstverständlich fällt von hier aus auf die wichtigste Gestalt des behandelten Zeitabschnitts, nämlich auf Heinrich Schütz, ein eigentümliches Licht. Damit vor allem wird sich der Musikhistoriker auseinanderzusetzen haben. Schmidt trifft die schwerwiegende Feststellung, daß „*das Amtsverständnis des alternden Heinrich Schütz nicht immer als vorbildlich angesehen werden kann*“ (172). Dieses Urteil ergibt sich für ihn aus der Tatsache, daß Schütz — in seinen späteren Jahren jedenfalls — nicht gewillt war, auch die Aufgaben des cantor choralis zu besorgen, ja überhaupt nur die gottesdienstliche Kirchenmusik durch „*allezeit persönliche gegenwärt*“ zu leiten (173). Im 16. Jahrhundert lag selbstverständlich die gesamte Kirchenmusik in einer Hand. „*Das Amt des Hofkapellmeisters im Dresdner Gottesdienst des 17. Jahrhunderts wurde nach Schützens Urteil nicht so sehr liturgisch, als vielmehr künstlerisch beurteilt*“ (173), und „*das ursprünglich im Gottesdienst eingerichtete Amt des Dresdner Kapellmeisters ist sowohl im kirchlichen wie auch im weltlichen Bereich völlig von dem künstlerisch-höfischen Ausdruckswillen okkupiert worden*“ (174 f.).

Im letzten Kapitel erfahren diese Urteile noch weitere Begründungen durch Hinweise auf Schützens verhältnismäßig geringe De-tempore-Bindung, auf die relativ nebensächliche Bedeutung des evangelischen Kirchenlieds in seinem Schaffen und vor allem auf die Verselbständigung der Kirchenmusik im gottesdienstlichen Verlauf. Schmidt redet bei Schützens und seiner Nachfolger Tätigkeit von „*kirchenmusikalischen Einlagen*“ und von einem „*eingeschalteten Konzertprogramm*“ im Gottesdienst (198, 202 f.).

Es mag verständlich sein, daß sich eine solche Sicht der Entwicklung ergibt, wenn man die gottesdienstlichen Verhältnisse der Reformationszeit als für alle Zukunft verbindlich ansieht, weil hier die Kunst dem Gottesdienst ohne Tendenzen zur Verabsolutierung eingeordnet erscheint. Jedoch, wäre diese Sicht richtig, wäre ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen kirchenhistorisch-liturgischem und musikhistorisch-ästhetischem Urteil die Folge. Der Rezensent — selbst Theologe — fragt jedoch: Ist ein solches Geschichtsverständnis, wie es bei

Schmidt zum Ausdruck kommt, theologisch gerechtfertigt? Muß nicht jede historische Epoche unmittelbar auf ihren geschichtlichen Sinn hin befragt werden, und könnte dieser nicht als Korrektiv und Antithese zu einem vorangegangenen Zeitabschnitt erwachsen? Zum einzelnen:

1. Man wird Schützens Haltung zu seinen kirchenmusikalischen Aufgaben in seinem Alter ebensowenig grundsätzlich bewerten dürfen, wie dies für Bach in dessen Leipziger Zeit angängig ist. Wenn jemand sich zugunsten ihm besonders gemäßer Vorhaben (z. B. dem Komponieren) sträubt, Aufgaben zu übernehmen, die ebenso gut eine andere, jüngere Kraft erfüllen kann, so ist dies nur natürlich und berechtigt im vorliegenden Falle zu keinen Schlüssen auf ein getrübtcs grundsätzliches Verhältnis zum Gottesdienst als solchem.

2. Es beruht auf einem Mißverständnis, wenn Schmidt die Kirchenmusik im Anschluß an das Evangelium und die Predigt, die im Dresdner Hofgottesdienst wie anderswo im 17. Jahrhundert sich ergab, als konzertante Einlage bezeichnet; denn dies war nichts anderes als die Weiterentwicklung der motettischen Evangelienprüche innerhalb der Lesungen im Zeitalter des geistlichen Konzerts. Wer aber wollte die gottesdienstliche Bedeutung der Schützens geistlichen Konzerte geringer veranschlagen als die — doch oft genug recht trockenen — Evangelienmotetten von Raselius, Franck, Vulpius usw.?

3. Wenn Schmidt im Hinblick auf Schütz und sein Zeitalter von einem „*Auspruch der konzertanten Kirchenmusik, selber Interpretin des Wortes und des Gottesdienstes zu sein*“ (209) spricht, dann ist dies natürlich im Sinne einer Anmaßung und eines Übergriifs in ein fremdes Amt (nämlich das des Predigers) gemeint. Aber gerade hier zeigt sich am verhängnisvollsten die Anwendung von Schmidts Methode, denn Aufgabe des Historikers ist es doch, auf jeden Fall die Eigentümlichkeit von Schützens Schaffen zu erforschen und zu erkennen und sie nicht mit einem falschen Maßstab zu messen. Erfahren wir nicht bei Schütz, daß Musik wirklich das Wort zu interpretieren vermag? Nur wer mit vorgefaßter theologischer Meinung an sein Werk herangeht, kann dies in Abrede stellen und den Auftrag der Kirchenmusik auf „*das doxologische Bekenntnis der feiernden Gemeinde*“ (209) beschränken.

War nicht zudem die protestantische Kirche um 1600 und danach in der Gefahr orthodoxer Erstarrung und haben ihr nicht zu ihrem Segen mancherlei Gegenströmungen im 17. Jahrhundert, darunter nicht zuletzt die Kirchenmusik, neues Leben, Innerlichkeit und Wärme zugeführt, und ist von daher nicht die kirchenmusikalische Entfaltung in jener Epoche auch theologisch unbedingt positiv zu bewerten?

Es erschien dem Rezensenten wichtig, vor allem die erörterten grundsätzlichen Fragen, die die Beschäftigung mit Schmidts Buch aufwirft, zur Sprache zu bringen. Es muß demzufolge auf die Behandlung von Einzelheiten, seien es Mitteilungen von neuen Erkenntnissen oder auch gewisse Richtigstellungen, verzichtet werden. Daß es sich bei dem vorliegenden Buch trotz des Gesagten (oder gerade darum) um ein ungemein anregendes und für den Forscher unentbehrliches Buch handelt, sei abschließend noch einmal ausdrücklich hervorgehoben.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

Edward A. Lippman: *Musical Thought in Ancient Greece*. New York — London: Columbia University Press 1964. 215 S.

Dieses Werk bildet den Anfang einer erst geplanten Reihe zur Geschichte der Philosophie der Musik und Ästhetik. In vier umfangreichen Kapiteln werden (I) die Bedeutungen des Wortes Harmonie im Griechischen, (II) die Theorien der musikalischen Ethoslehre, (III) die Philosophie und Ästhetik der Musik dargestellt und schließlich (IV) die Ansichten der Schüler des Aristoteles, der Peripatetiker, als Abschluß der antiken Musiktheorie gesondert herausgehoben.

Das Buch gibt im großen ganzen den heutigen Stand der Kenntnisse, wobei sich der Autor auf eine sehr umfangreiche Bibliographie (über 22 Seiten) stützt. Leider vermißt man fast jeden Hinweis darauf, wie Lippman die moderne Sekundärliteratur verwendet. Nirgends nimmt er kritisch Stellung zu den doch äußerst umstrittenen Fragen, welche z. B. die alten Pythagoreer betreffen. Wenn eine Bibliographie aber mehr sein soll als ein Ausweis über die Lektüre von Rezensionen, muß doch deutlich Stellung genommen werden zu so gegensätzlichen Werken wie E. Franks *Plato und die sogenannten Pythagoreer* und F. M. Cornfords *Principi-*

um *Sapientiae*, um nur zwei Werke der Bibliographie herauszugreifen.

Persönliche Forschung scheint mir nur im Kapitel *Peripatetiker* vorzuliegen, in dem der Autor sehr schön die Opposition des Aristoxenos und Theophrast zu quantitativen, numerischen Musiktheorie der Pythagoreer darlegt, wie sie in dem Euklid zugeschriebenen Traktat der *Sectio Canonis* zu fassen ist. Er enthält die Sätze des Pythagoreers Archytas und ist nur unter das Werk Euklids geraten, weil er methodisch mit den Elementen verwandt ist: (156) „Dieser kurze euklidische Traktat enthält so den ersten uns erhaltenen Bericht über das vollständige System pythagoreischer Harmonielehre; es behandelt den Ton als Wirkung der Zahl...“.

Sehr schön wird auch der musikalische Empirismus des Aristoxenos dargestellt (150/1), der gegen die Pythagoreer auftritt (145), deren mathematische Harmonielehre er als gänzlich irrelevant für Musik hält.

Sicher ist es aber eine historisch falsche Perspektive, zu glauben (103), daß Zahlenmystik, Zahlenspielereien und Astrologie erst in den Zeiten der Neupythagoreer bedeutsam geworden seien. Solche Auffassungen stehen vielmehr schon ganz am Beginn der pythagoreischen Mathemata und begleiten sie zu allen Zeiten, um freilich bei den Neupythagoreern das Übergewicht zu bekommen. Lippmann scheint das Buch W. Burkers, *Weisheit und Wissenschaft*, das sich mit diesen Fragen auseinandersetzt, nicht zu kennen.

Lippmanns Werk ist aber eine gut lesbare, freilich gegensätzliche Auffassungen harmonisierende Darstellung der Wirkung der Musik und des Musischen auf das philosophische Schrifttum der Griechen. Zum Glück kommen die griechischen Autoren häufig in englischer Übersetzung zu Wort oder es werden ganze Werke ausführlich paraphrasiert, so daß auch der Leser, welcher sich nicht für die modernen Kontroversen interessiert, doch weitgehend authentische Quellen und Zeugnisse bekommt.

Hermann Koller, Obersteinmaur/Schweiz

Ernst Apfel: Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach. München: Eidos-Verlag 1964, 112 S.

Die Grundlage des vorliegenden Buches bilden mehrere Aufsätze Ernst Apfels, die

in den vergangenen Jahren in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind. Der Verfasser hat sie teilweise überarbeitet und zu einem Abriß der Satztechnik von der ars antiqua bis zu Bach zusammengefügt, wobei freilich das Schwergewicht der Darstellung auf der Zeit vom 13. bis zum 15. Jahrhundert liegt, während die spätere Entwicklung nur in ihren Grundlinien aufgezeigt wird.

Ausgangspunkt der Arbeit ist die aus dem Studium der Musiktheoretiker gewonnene Überzeugung, daß der zweistimmige Satz die Grundlage aller Komposition bis weit ins 15. Jahrhundert hinein darstellt und das Verhältnis der dritten und vierten Stimme zu diesem „Gerüstsatz“ signifikant ist für den Unterschied zwischen der englischen und der kontinentalen Satztechnik. In der französischen Musik wurde nämlich bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ein völlig selbständiger zweistimmiger Satz durch einen zuletzt hinzugefügten Kontratenor in der Weise dreistimmig erweitert, daß auch dort, wo der Kontratenor die tiefste Stimme war, zwischen den Gerüststimmen keines der im zweistimmigen Satz dissonierenden Intervalle (Quart, verminderte Quint) vorkommen durfte. Dagegen betrachteten die Engländer stets die jeweils tiefste Stimme als Trägerin des Klanges, weshalb bei ihnen der Kontratenor dort, wo er als Tiefstimme fungierte, Quart und verminderte Quinten der Oberstimmen „zu decken“ vermochte. Diese „Würde“ erhielt der Kontratenor auf dem Kontinent erst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts unter englischem Einfluß. Die weitere Entwicklung führte dann zu einer Verfeinerung der englischen Satztechnik, verbunden mit einer gewissen Annäherung an die französische, woraus schließlich die klassische Vokalpolyphonie Palestrinas entstand, in der sich oft noch eine „Prävalenz von Tenor und Cantus“ zeigt. Um die Wende des 16. und 17. Jahrhundert verschwand schließlich die Vorherrschaft des Tenors vor dem Baß, der nun gemeinsam mit dem Diskant das Gerüst des Satzes bildete.

Dieses hier naturgemäß nur in sehr groben Umrissen darzustellende Bild der satztechnischen Entwicklung sucht der Verfasser mit gründlichen Analysen zu stützen. Grundlegend für seine Methode ist eine Anschauung vom Verhältnis der Musiktheorie zur gleichzeitigen Praxis, die beide als völlig übereinstimmend begriff. Er hat in seinem

Kasseler Kongreßreferat zu begründen versucht, daß „das absolut in ihnen (den Theoretikern) nicht Gesagte auch für die betreffenden Kompositionen nicht wichtig ist, mag es auch in diesen enthalten sein“ (Kongreßbericht, S. 356). Diese Anschauung ist jedoch deshalb anfechtbar, weil sie das Spannungsfeld ignoriert, das zwischen der Theorie und der sie ständig überholenden lebendigen Musik immer besteht. Sie verbaut den Weg zum Verständnis keimhafter Neuansätze, die stets lange mehr oder weniger latent vorhanden sind, ehe die Theorie sie registriert.

Apfels Arbeit zeigt deutlich die Beschränkungen, denen eine allein auf den Theoretikern aufbauende Darstellung unterworfen bleiben muß. Gewiß ist ihr Ausgangspunkt diskutabel und bis zu einem gewissen Grade auch fruchtbar: auf dieser Basis allein läßt sich jedoch keine Geschichte der musikalischen Satztechnik schreiben, die all die vielfältigen Wandlungen erfaßt, denen das Komponieren in den fünf Jahrhunderten von der ars antiqua bis zu Bach unterworfen war. Wichtige Fragen wie die nach dem Spannungsverhältnis der Stimmen zueinander, nach dem Aufkommen übergreifender tonaler Ordnungen im Nacheinander der Klänge und ähnliche bleiben hier völlig unerörtert; nirgends wird auch nur der Versuch gemacht, den geistigen Kräften nachzuspüren, die satztechnische Veränderungen erst bewirken.

Besonders dort erweist sich die methodische Basis als zu eng, wo aus den Beobachtungen Folgerungen für geschichtliche Zusammenhänge gezogen werden. So nötigt z. B. die Tatsache, daß zahlreiche Motetten der kontinentalen ars nova im Sinne der Apfelschen Voraussetzungen nach englischer Satztechnik gearbeitet sind, zu der Annahme eines englischen Einflusses auf das Festland um etwa 1300. Dies allein aus satztechnischen Erörterungen der oben beschriebenen Art zu folgern, erscheint jedoch allzu kühn. Könnten diese „englischen“ ars-nova-Motetten nicht vielmehr beweisen, daß des Verfassers Grundthese wenn nicht falsch, so doch für die Erklärung der geschichtlichen Wirklichkeit zu eng ist? Ein tiefergehender Einfluß der in ihrem Gesamthabitus verhältnismäßig unentwickelten englischen Motettenkunst dieser Zeit auf die subtile französische ist jedenfalls schon deshalb wenig wahrscheinlich, weil sich die Meister der ars nova bewußt und nachdrücklich von der als

veraltet empfundenen Kunst der Vergangenheit distanzieren, die jedoch, wie der Verfasser selbst darlegt, in England in ungebrochener Tradition noch das ganze 14. Jahrhundert hindurch lebendig blieb.

Auch an vielen anderen Stellen der Arbeit zeigt sich die Tendenz, die Bedeutung der englischen Musik außerordentlich zu betonen, während die für die Entwicklung gleichfalls sehr wichtige italienische Musik wohl deshalb völlig unbeachtet bleibt, weil sie wegen der vorherrschenden Zweistimmigkeit der Methode des Verfassers keinen Ansatzpunkt bietet.

Vielleicht der problematischste Abschnitt des Buches ist dem französischen Kantilenensatz des 14. und 15. Jahrhunderts gewidmet. Niemand wird bezweifeln, daß viele der Chansons Machauts „erweiterte Blöße“ und auch ohne Kontratenor musikalisch sinnvoll sind. Sehr fraglich aber ist es, ob dies wirklich, wie Apfel meint, für die Chanson grundsätzlich bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts gilt. Das von ihm häufig in Anspruch genommene „philologische Argument“ für die „Hinzufügungstechnik“, die Überlieferung mancher Sätze ohne Kontratenor, versagt jedenfalls bald nach Machauts Tode; schon in der französischen Spätzeit sind ohne Kontratenor überlieferte Chansons nur noch sehr selten. Weshalb diese gerade für die Geschichte der Satztechnik sehr wichtige Epoche in Apfels Darstellung übergangen wird, ist nicht einzusehen. Schon in ihr dürfte sich die Umprägung des Kontratenors zu einer für den Satz unentbehrlichen Stimme vollzogen haben. Es ist in diesem Zusammenhang höchst aufschlußreich, daß sich in Chansons der französischen Spätzeit mehrfach Kadenzen nachweisen lassen, in denen der Kontratenor den eigentlich dem Cantus vorbehaltenen Leittonschritt bringt (vgl. z. B. in W. Apels *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge/Mass. 1950: Jacob de Senleches, „Je me merveil“, T. 5/6; Galiot, „En atendant souffrir“, T. 17/18), eine Erscheinung, die Apfel erst für sehr viel später ansetzt, deren symptomatische Bedeutung für das Erstarren des Kontratenors er jedoch anerkennt. Seine Besprechungen der Chansons von Dufay schließlich sind Musterbeispiele dafür, wie durch die Beschränkung auf die Betrachtungsweise der zeitgenössischen Theorie gerade das Wegweisende dieser

Werke, ihre neuartige Klangordnung, unerkannt bleiben muß.

So liegt der unbestreitbare Wert dieses Buches vor allem in vielen treffenden und aufschlußreichen Beobachtungen und Analysen. Die Gesamtschau der satztechnischen Entwicklung, die es zu geben versucht, wird sicher noch zu diskutieren sein. Zweifellos aber wird die Auseinandersetzung mit Apfels Arbeit die musikalische Mediävistik einige Schritte voranbringen.

Wolfgang Marggraf, Meiningen

Ernst Apfel: Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach, Teil II, mit Grundlinien der Entwicklung bis zur Neuzeit. München: Wilhelm Fink Verlag 1965. 76 S.

Der zweite Teil von Ernst Apfels Beiträgen zu einer Geschichte der Satztechnik ist eher die Skizze zu einem Buch als das Buch selbst; die Wendung „Zu untersuchen wäre . . .“ kehrt mehrfach und beinahe ostinat wieder. Zwar mag die Vorstellung, eine umfassende Geschichte der Satztechnik schreiben zu sollen, in manchen Augenblicken bedrückend erscheinen; ein Entwurf ist jedoch ein Versprechen.

Die ausgedehnte Einleitung (9–24) enthält Ergänzungen und Nachträge zu einigen Abschnitten des ersten Teils der Beiträge und kann zugleich als Einführung in Apfels Methode der satztechnischen Analyse gelesen werden (zur Terminologie vgl. auch S. 56). Die Diskussion mit M. L. Martinez über Machauts Ballade 32 ist ein wenig verwirrend. Apfel verkennt zwar nicht, daß der Contratenor mehrfach Quartan zwischen Tenor und Cantus stützt, läßt aber die Folgerung, daß der Satz „von Anfang an dreistimmig konzipiert zu sein“ scheine (Martinez), nicht gelten. Denn auch der Contratenor bilde manchmal über oder unter dem Tenor „ungedekte Quartan“ (11). Das Argument impliziert jedoch, daß „ungedekte Quartan“ über die Entstehung eines Satzes nichts besagen; um die Regel, daß Machauts Balladen auf einem Cantus-Tenor-Gerüst beruhen, vor einer Ausnahme zu bewahren, gibt Apfel eine der Voraussetzungen preis, auf denen seine Begründung der Regel beruhte.

Im Hauptteil des Buches beschreibt Apfel Merkmale des „Wandels um 1600“ (25 ff.), der „Satztechnik Monteverdis“ (39 ff.) und des

„polyphonen Prinzips in der Musik nach 1600“ (48 ff.). Die Satztechnik der „nuova musica“ des 17. Jahrhunderts sei zu einem großen Teil aus dem „neuen, hohen Rang der Instrumentalmusik gegenüber der vokalen“ zu erklären (25). Apfel faßt Ergebnisse der Untersuchungen von H. R. Zöbeley über das Buxheimer Orgelbuch, von St. Kunze über die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis und von H. Haack über den Generalbaßsatz Viadanas zusammen und analysiert selbst Messen und Madrigale von Monteverdi. Bei der Beschreibung des Satzes a tre (34) wären L. Schrades Monteverdi-Buch und die Wiener Dissertation von O. Tomek zu berücksichtigen. Die Parallele zwischen „Arten des Generalbasses“ und Stufen der „Übertragung vokalpolyphoner Gattungen auf Instrumente“ (31) wirkt etwas gewaltsam. Einleuchtend ist die pointierte Unterscheidung zwischen „Formen“ und „Techniken“ (37f.). Die Behauptung, daß die „konstitutive Einheit“ des Tonsystems bis zum 16. Jahrhundert das Hexachord und erst seit dem 17. die Oktave sei (58), verzerrt eine Akzentverschiebung zur Alternative. (Die Tonbuchstaben setzen die Oktavgliederung voraus.)

Den Abschluß des Buches bilden Exzerpte aus Felix Salzers *Strukturellem Hören*, einer Popularisierung der Theorie Heinrich Schenkers. Apfel erkennt zwar die Differenz zwischen seiner eigenen Methode und dem Verfahren Salzers bzw. Schenkers (49), zweifelt aber nicht an der Möglichkeit eines prinzipiellen Einverständnisses (56; zu berücksichtigen wäre H. Federhofers Beitrag zur Festschrift für Heinrich Bessler). Ein Versuch, die Problematik des gesuchten Ausgleichs zu zeigen, würde — da die Theorien nicht nur aufeinander, sondern auch auf Notentexte bezogen werden müßten — ins Unabsehbare führen.

Carl Dahlhaus, Kiel

Paul Winter: Der mehrhörige Stil. Frankfurt — London — New York: C. F. Peters 1964. 114 S.

Eine umfassende Untersuchung des Stils mehrhöriger Werke von den frühesten Zeugnissen doppelchörigen figuralen Psalmvortrags bis zu den Vokalkonzerten des 17. Jahrhunderts wäre ebenso notwendig wie lohnend. Der viel strapazierte Begriff der „venezianischen Mehrhörigkeit“ kann zu Recht schließlich nur auf einen Bruchteil der Werke angewendet werden, denen das Prin-

zip der *variatio per choras* zugrunde liegt. Hier zu unterscheiden, an Hand detaillierter Nachweise die stilistischen Charakteristika etwa der einschlägigen Kompositionen Lassos, Giovanni Gabriellis oder Praetorius' — um nur einige der exponiertesten Vertreter dieser Gattung zu nennen — zu beschreiben und andererseits die bereits vorliegenden Einzelstudien d'Alessis, Hertzmanns, Zencks, Denis Arnolds u. a. zusammenzufassen, wäre verdienstlich.

Solche vergleichenden Stiluntersuchungen wird man freilich in der vorliegenden Arbeit nicht finden — obwohl ihr Titel sie eigentlich hätte nahelegen sollen. Statt dessen gibt der Verfasser zunächst einen summarischen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der mehrhörigen Kompositionsweise und behandelt anschließend Fragen der Aufführungspraxis. Der historische Abriss steckt voller Ungenauigkeiten und Simplifizierungen. Zwei Beispiele von vielen: Das doppelhörige *Magnificat*, das der Verfasser als Beleg für Willaerts Spezzato-Technik anführt (S. 11), wurde schon 1949 von Zenck (MF II, S. 97) — abgesehen davon, daß er die Autorschaft Willaerts anzweifelte — als unzutreffendes Beispiel für die Kompositionsweise der *Salmi spezzati* bezeichnet, weil es nicht die strenge Vergliederung aufweist, die für diese typisch ist. Im gleichen Zusammenhang wird Zarlino einmal mehr als Urheber jener Legende bezeichnet, die Willaert zum „Erfinder“ der Mehrchörigkeit stempelte, obwohl spätestens seit d'Alessis Aufsatz (JAMS 1952) geklärt ist, daß nicht Zarlino, sondern seine späteren Interpreten für diese Behauptung verantwortlich zu machen sind. Man wundert sich über solche und ähnliche Ungenauigkeiten um so mehr, als Zencks und d'Alessis Arbeiten im Literaturverzeichnis erscheinen und in anderem Zusammenhang teilweise ausführlich zitiert werden.

Während sich das Kapitel über die Geschichte der Mehrchörigkeit durchweg auf bekannte Fakten stützt, ist der Verfasser im Abschnitt über die Aufführungspraxis teilweise zu den Quellen vorgedrungen. Allerdings erfährt man auch hier kaum Neues (die Vorreden zu Viadanas und Giacobbis Vesperpsalmen sind u. a. in meiner Praetorius-Arbeit, die dem Verfasser unbekannt geblieben ist, ausführlich mitgeteilt und besprochen; die in Winters Buch faksimilierte

Viadana-Vorrede ist in ebenderselben Form auch in MGG VII, Tafel 65 zu finden). Für die Praxis dürften die etwas wahllos zusammengetragenen Aufführungshinweise von nur geringem Nutzen sein.

Leider sind auch in diesem Kapitel manche Mißverständnisse unterlaufen. Hier soll nur ein Wort zu einer Fehlinterpretation gesagt werden, die im Zusammenhang mit Fragen der Aufführungspraxis mehrhöriger Werke recht häufig begegnet. Sie betrifft die Bedeutung des Terminus *Capella* in einer Reihe italienischer Quellen, besonders in den Werken Giovanni Gabriellis. „Dies bedeutete zunächst rein vokale Besetzung“, schreibt Winter (S. 57). Diese ziemlich verbreitete Interpretation, in der *Capella* und späterer *a-capella*-Begriff durcheinandergehen, stützt sich zumeist auf Praetorius' Erklärung im *Syntagma* III, 133. Dort ist aber nirgendwo von rein vokaler Besetzung die Rede — im Gegenteil, Praetorius gibt Hinweise, wie man auch in der *Capella* die Stimmen durch Instrumente ausführen könne. Denn auch bei den Italienern bezeichnet *Capella* nichts anderes als die vokal-instrumentale Mehrfachbesetzung des 16. Jahrhunderts. Viadana z. B. rechnet für die *Capella* — „*il nervo e fondamento della buona Musica*“ — mit ca. 30 Sängern und Instrumentalisten (Vorrede der Psalmen von 1612).

Ein Anhang bringt, neben Angaben von Stimmumfängen einer Auswahl mehrchöriger Kompositionen, deren Zweck und Absicht dunkel bleibt, u. a. auch eine nützliche Bibliographie mehrchöriger Werke in Oberitalien von 1550—1650.

Arno Forchert, Berlin

Charles Sanford Terry: *Bach's Orchestra*. Reprint. London: Oxford University Press 1958. XIX, 250 S.

Gute Bücher veralten nicht. Trotz der vielen neueren instrumentenkundlichen Publikationen, trotz der chronologischen und quellenkundlichen Ergebnisse der Neuen Bach-Ausgabe hat dieses Werk des englischen Bachforschers, das 1932 erschienen ist, seinen Wert behalten, so daß man es in unveränderter Form in einem Neudruck vorlegen konnte.

Sein Wert beruht weniger in Erwägungen über das komplexe Gebilde des Bachschen Orchesters, der zeitüblichen und der per-

sönlichen Instrumentationstechnik, als vielmehr auf der systematischen Untersuchung der Bachschen Instrumente im Hinblick auf ihr Vorkommen und ihre Eigenart. Dafür wird in zahlreichen Tabellen ein umfangreiches statistisches Material bereitgestellt, das nicht nur den Instrumentenkundler interessiert. Allerdings ist dieses Material, soweit es Bach betrifft, nicht aus den originalen Bachschen Hss. selbst, sondern aus der alten Bach-Ausgabe geschöpft. Damit sind zahlreiche sachliche, vor allem auch die statistischen Angaben nur von fraglichem Wert und müssen im Einzelfall nachgeprüft werden. Grundlegend bleiben jedoch die allgemeinen instrumentenkundlichen Angaben, vor allem wo es um die Identifizierung heute ungebrauchlicher Instrumente, wie etwa des „Corno da caccia“, der „Bach-Trompete“, der „Viola pomposa“ geht. Terry hat für alle diese Fragen umfangreiches historisches Material zusammengetragen, wobei er sich auf die hochentwickelte englische Instrumentenkunde, besonders auf die Mitarbeit Canon Galpins stützen konnte.

Da das Werk frei von dogmatischen Tendenzen ist, wird man es mit Erfolg gerade überall dort heranziehen, wo es bestimmte liebgewonnene oder auch allzu kühne Anschauungen zu überprüfen gilt. Wir möchten hier nur auf den vor einigen Jahren neu entbrannten Streit um Bau und Spielweise der Trompete Gottfried Reiches hinweisen. Auch die Frage, ob die Continuo-Partien bei der Bachschen Kirchenmusik grundsätzlich nur mit der Orgel, nicht auch, oder noch dazu, mit dem Cembalo ausgeführt worden sind, ist bis heute ungeklärt. Sie lediglich aus dem vorhandenen originalen Stimmenmaterial — wie Schering es in seiner Studie über *Bachs Leipziger Kirchenmusik* versucht hat — entscheiden zu wollen, geht nicht an. Denn Bach leitete die Aufführungen an Hand der Partitur, und es liegt nahe, daß er dies nicht immer nur mit der Notenrolle in der Hand den Takt angehend, sondern öfters auch vom Cembalo aus tat; von jenem Instrument aus, mit dem er notfalls Harmonie und Rhythmus wieder ins rechte Gleis bringen konnte. Dies ließe sich auch leicht mit der bekannten Schilderung in Gesners Quintilian-Kommentar in Übereinstimmung bringen. — Zu solchen und anderen Überlegungen gibt das schöne Buch Terrys willkommenen Anlaß.

Georg von Dadelsen, Hamburg

Luigi Cherubini nel II centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1962. 218 S. („Historiae musicae cultores“. Biblioteca. XIX.)

Diese Sammlung von 8 Beiträgen, mit einem Vorwort von Antonio Veretti, bildet einen wertvollen Beitrag zur Biographie und zur Werkkenntnis des großen Florentiner Meisters, der — wie einst Lulli — einer der bedeutendsten französischen Opernkomponisten geworden ist. Mit seiner Jugendzeit und dem musikalischen Leben in Florenz befaßt sich Mario Fabbri. Dies musikalische Leben war nicht so bedeutungslos, wie bisher öfters in Unkenntnis gesagt wurde. Aus der „Gazetta Toscana“ weist der Verfasser vielmehr nach, daß schon von 1766 an Lord Cowper, der von 1758 bis zu seinem Tode 1789 sich in Florenz niedergelassen hatte, nicht als Vertreter des englischen Hofes, vielleicht als Beobachter am Hofe des Großherzogs Leopold, Opern und Konzerte veranstaltet hat. Als erstes Werk kam die Farse *Il Baron di Torreforte* von N. Piccinni zur Aufführung es folgten Opern von T. Traetta sowie *Messias* und *Alexanderfest* von Händel. 1766 spielte nochmals öffentlich der 77-jährige Fr. M. Veracini, der zwei Jahre später starb.

Cherubini begann mit sechs Jahren bei seinem Vater Bartolomeo Cherubini sein musikalisches Studium, der maestro al cembalo am Teatro di Via Pergola und ein geschätzter Gesangsmeister war. Danach lernte Cherubini Komposition bei Bartolomeo Felici (dessen Geburtsjahr 1695 der Verfasser feststellte) und seinem Sohn Alessandro. Dieser, nicht der Vater, ist Komponist von zwei in Venedig aufgeführten Opern. Bartolomeo hat nur Kirchenmusik geschrieben. Die beiden nannten ihre Musikschule „Scuola dei due Felici“ (1767—1773). Der 1742 geborene Sohn verstarb vor dem Vater 1772, der Vater verschied 1775. Cherubini war beider Schüler von 1769—1775. Cherubini begann 1773 seinen Katalog der eigenen Werke mit einer Messe, der bald weitere folgten. Ein Intermezzo und ein Comonimento drammatico *La Felicità pubblica* für ein Kleriker-Collegium waren die ersten musikdramatischen Werke. Auch in diesen Jahren war das Florentiner Musikleben beachtenswert. 1769 konzertierte der Tartinischüler P.

Nardini, das folgende Jahr kamen Leopold und W. A. Mozart nach Florenz, wo Mozarts Freund Thomas Linley ein Violinkonzert spielte. Opern von Sacchini, Gluck, Gazzaniga, Anfossi, Händels *Acis und Galathea*, Hasses *S. Elena al Calvario*, weitere Oratorien von Mysliweczek, Traetta, Opern von Paisiello, Piccini u. v. a. kamen zur Aufführung. Nach dem Tode Felicis lernte Cherubini weiter bei Pietro Bizzarri und Giuseppe Castrucci (1776–1778).

G. M. Rutini, der berühmteste der Florentiner Musiker der Zeit, war nicht beliebt, auch nicht bei Vater Bartolomeo Cherubini, der seinen elfjährigen Sohn nicht zu ihm, sondern zu den genannten Meistern in die Lehre gab. Der Knabe komponierte fleißig, Kirchenmusik, ein Oratorium, er ließ sich auch als perfekter Orgelspieler hören. Von größter Bedeutung war die Begegnung mit Giuseppe Sarti, der 1777 nach Florenz kam, wo er 1777–1781 neun Opern zur Aufführung brachte. (Ihre Daten gibt der Verfasser S. 35.) Der Vater Bartolomeo hatte in ihm endlich den erwünschten Lehrer für seinen Sohn Luigi gefunden. Sarti hat Luigi einer glänzend bestandenen Prüfung unterzogen, bevor er ihn als Schüler annahm. Der Vater konnte nun vom Hofe eine Unterstützung für den genialen Sohn beantragen, die gewährt wurde. Cherubini ging für ein Jahr nach Bologna, wo sein neuer Meister seinen Wohnsitz hatte. Mit Sarti, der 1779 Domkapellmeister in Mailand wurde, zog Cherubini nach dort. Nochmals weilte Cherubini drei Jahre in seiner Heimatstadt, nun gefeiert, so in einem Konzert, veranstaltet von den *Accademici Armonici*, einer der zahlreichen Akademien, die das Florentiner Musikleben gefördert haben. Für das Theater Pergola und das neue Theater in Livorno erhielt Cherubini Opernaufträge. 1782 ging in der Pergola seine Oper *L'Armida abbandonata* in Szene. Neue Aufträge für das Theater Pergola folgten. 1783 erschienen auch die 6 *Sonate per cimbalo*. Nach Opernerfolgen in Venedig (*Lo sponso di tre, marito di nessuno*), in Florenz und Mantua beschloß Cherubini, sein Glück außerhalb Italiens zu suchen. Mit einem Empfehlungsschreiben des Lord Cowper an den Herzog von Queensbury dürfte er 1784 im Herbst nach London aufgebrochen sein. Wertvoll sind insbesondere auch die lokalgeschichtlichen Hinweise dieser Studie.

Gino Roncaglia steuert einen Beitrag über Cherubinis Opern bei, Mario Rinaldi untersucht die symphonische, die Kammer- und Gelegenheitsmusik Cherubinis, Luciano Alberti läßt sich über Zeit und Art der kirchenmusikalischen Arbeiten des Meisters vernehmen, Adelino Damerini betrachtet kritisch die Kritik an Cherubinis Werken: man müsse sich von Gemeinplätzen des Gluckstiles und der Vorromantik frei machen, um die wahren Werte des Meisters zu erkennen, durch ein eingehendes Studium seiner Opern und möglichst häufiges Hören seiner Musik. Über Cherubinis Beziehungen zu den großen Persönlichkeiten seiner Zeit berichtet Alberto Viviani, von Florenz an über London und Paris, und sein Verhältnis zu Napoleon, der ihn ablehnte. Des Verfassers Bemerkungen (S. 120) über Richard Wagner und König Ludwig von Bayern sind oberflächlich und unrichtig. Es kann nicht behauptet werden, daß der König die Genialität des von ihm protegierten Meisters weder verstand noch fühlte und in Wagner nur „die Fleischwerdung des germanischen Mythos erblickte“. Auch verwechselt der Verfasser die Namen: Berg heißt das Schloß, nicht der See, der immer noch der Starnberger See ist; der Arzt, der mit dem König den Tod fand, heißt nicht Gradden, sondern Gudden.

Dankenswert ist der „Versuch“ eines Kataloges der Werke Cherubinis, wie die Verfasser Fr. Lesure und Cl. Sartori ihren Beitrag bescheiden nennen. In der Liste der benützten Bibliotheken ist wohl die Deutsche Staatsbibliothek Berlin, nicht aber die demnach nicht besuchte Westdeutsche Bibliothek in Marburg mit ihren Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek, aufgezählt. Rezensent konnte deren Cherubini-Bestände leider nicht mehr einsehen, da die Musikabteilung dieser Bibliothek über Nacht (ohne daß die Direktion es der Mühe wert hielt, die ständigen Benutzer von diesem Vorhaben zu benachrichtigen) nach Berlin transportiert worden ist.

In der kritischen Bibliographie von Mariangela Dona fehlt eine der wenigen wertvollen Studien über Cherubini: Arnold Schmitz, *Cherubinis Einfluß auf Beethovens Ouvertüren*, Neues Beethoven-Jahrbuch II, 1925, S. 104. Es fehlen ferner: Virginia G. Haft, *L. Cherubini, Symphonist*, Diss. Co-

lumbia University New York 1961; Margery J. Stone Selden, *The French Operas of L. Cherubini*, Diss. Yale University 1951. Auch der umfangreiche Artikel *Cherubini* von Roger Cotte in MGG 2, 1952, Sp. 1170—1180, hätte Erwähnung verdient.

Hans Engel, Marburg

Theodor W. Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1960. 225 S.

Der Verfasser, heute Direktor des Instituts für Sozialforschung der Universität Frankfurt/Main, einstmals Kompositionsschüler von Alban Berg und Vorkämpfer der „Zweiten Wiener Schule“ um 1930, hat ein nachdenkliches, zum Nachdenken anregendes, wenn auch mit philosophischer Terminologie zu sehr befrachtetes Buch über Gustav Mahler geschrieben. Es wirkt als heilsames Korrektiv jener — speziell im deutschen Sprachraum immer noch verfochtenen — fadenscheinigen Argumente, mit denen Mahlers grundlegende Bedeutung für die Musik dieses Jahrhunderts unter Hinweis auf die bei ihm angeblich zu beobachtende „Diskrepanz zwischen Wollen und Können“ und auf die angeblich ungewollte „Banalität seiner musikalischen Erfindung“ angezweifelt werden soll. Anregungen Bergs folgend hat Adorno Mahlers Musik einer bedeutsamen Umwertung unterzogen, die erstmals dem beabsichtigten „Als Ob“ des Mahlerschen Tonfalls gerecht wird. Er empfindet ganz richtig die Ahnung kommender Dinge in Mahlers oft abgegriffen scheinender musikalischer Substanz. „ . . . Trotz solcher verspäteten Harmlosigkeit des Materials jedoch sind seine Werke . . . als anstößig empfunden worden . . . Alles musikalisch Einzelne ist mehr, als es bloß ist, vermöge seines Ortes in der musikalischen Sprache . . . Weil sein Material veraltet, das neue noch nicht befreit war, ist bei Mahler das Veraltete, am Wege liegende Gebliebene zum Kryptogramm der noch nicht gehörten Klänge danach geworden . . .“. Das sind in die Tiefe zielende Einsichten zur geschichtlichen Stellung dieses heute noch immer vielfach verkannten österreichischen Symphonikers. Auch hat Adorno Mahlers von Dostojewski beeinflusste soziale Sympathie mit den „Erniedrigten und Beleidigten“ dieser Welt wohl erkannt und vieles in seiner Musik richtig als „Programm Musik“ empfunden. Am

ergreifendsten vielleicht am Schluß des Buches, wo es heißt: „ . . . Die aus der Reihe Gefallenen, Niedergetretenen allein, die verlorene Feldwacht, der arme Tamboursg'sell, die ganz Unfreien verkörpern für Mahler die Freiheit. Ohne Verheißung sind seine Symphonien Balladen des Unterliegenden . . .“.

Eine stupende Kenntnis der Mahlerschen Partituren befähigt den Verfasser, die unterirdischen Zusammenhänge der Symphonien und ihrer Hauptthemen aufzudecken und aufschlußreiche Formanalysen einzelner Sätze zu liefern. Es ist jedoch schade, daß nicht ein einziges größeres Werk Mahlers vollkommen durchanalysiert worden ist und man oft wichtige Bemerkungen zu einer individuellen Komposition aus allerlei Ecken und Enden des Buches selbst zusammentragen muß.

Adornos Mangel an Systematik und sein offensichtliches Desinteressement an musikhistorischer Methode ist für die Unvollständigkeit der physiognomischen Kontur seines Buches verantwortlich zu machen. Mahler, der Österreicher, wird wohl als Nachfahre Schuberts und Bruckners verstanden und von der künstlerischen Aura des Wien um 1900 aus begriffen. Aber Mahler, dem Großösterreicher der Habsburger Monarchie, steht Adorno, als nach-Bismarckscher „Kleindeutscher“, verständnislos gegenüber. Er verliert kein Wort über Mahlers bedeutsame slawische Komponente. Daß Mahler im böhmischen Kalište geboren wurde und in der mährischen Sprachinsel Iglau aufwuchs, daß er nicht nur in Wien, sondern auch in Laibach, Prag und Budapest Kapellmeister und Operndirektor gewesen ist, erfährt man aus Adornos Analyse der „Gestalt“ Mahlers ebensowenig, wie daß Smetana, speziell mit *Tabor* und *Dalibor*, und Dvořák besonders mit dem von Mahler 1898 uraufgeführten *Heldenlied* op. 111, auf den frühesten Mahler des *Klagenden Liedes* wie den spätesten des *Liedes von der Erde* einen bestimmten Einfluß ausübten. Die Bedeutung tschechischer Musik für Mahlers eigene Stilentwicklung, die aus jedem Takt seiner Musik spricht, die aber auch aus den erhaltenen Briefen oft zu belegen ist, wird ebenso verkannt, wie Mahlers Anziehungskraft auf russische Komponisten mißdeutet wird. Wenn der Verfasser auf S. 67 sagt „ . . . Häufig klingen die russischen Komponisten der Jahre um 1960 wie ein vershandelter Mah-

ler“ und dieses Phänomen von Mahlers „sozialkritischem Realismus“ ableitet, so beweist er mit dieser Behauptung nur seine Verkennung des slawischen Elements, das Mahler und die Komponisten des selbstbewußten Slawentums des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts miteinander verbindet.

Zweifellos sind solche Fehlleistungen auch und besonders auf die von Adorno bevorzugte Quellenauswahl zurückzuführen. Natalie Bauer-Lechner aus dem Nachlaß herausgegebene, ganz unzuverlässige *Erinnerungen an Mahler* (Wien 1923) werden wiederholt ausführlich zitiert und dadurch a posteriori mit einer Aura der Authentizität umgeben, die diesem unkontrollierbaren, in vielen Einzelheiten der dokumentarischen Evidenz von Mahlers Leben und Werk diametral zuwiderlaufenden Memoirenbuch gewiß nicht zusteht. Andererseits findet sich in Adornos Buch kein einziger Hinweis auf Mahlers eigene von seiner Gattin 1924 und 1940 veröffentlichte Briefe. Auch werden nur die veralteten, von vor 1918 stammenden Biographien von Guido Adler und Richard Specht gelegentlich herangezogen, während neuere Mahler-Literatur fast vollständig ignoriert wird. Eine solche betont unmethodische Einstellung zum Stoff rächt sich und verursacht gelegentliche Kunstfehler, wie die irrige Behauptung, Debussy habe die Pariser Premiere von Mahlers dritter Symphonie protestierend verlassen (S. 31). In Wahrheit handelte es sich um die Pariser Erstaufführung der zweiten Symphonie, wie aus Alma Mahlers Erinnerungsbüchern wie auch aus den von ihr edierten Originalbriefen Mahlers unmißverständlich hervorgeht. Geringschätzung musikwissenschaftlicher Philologie und ihrer Ergebnisse führt auch zuweilen zu einem bibliographischen Lapsus, wie im Falle des ausdrücklichen Hinweises auf eine Stelle im Adagio von Bruckners Neunter Symphonie, der sich dabei der Taschenpartiturausgabe des Eulenburg Verlages bedient. Adorno zitiert hier (S. 222, Fußnote 36, die sich auf den Text der S. 136 bezieht) in seinem um 1960 abgeschlossenen Buch ganz offenbar Bruckners Neunte in der verfälschten Fassung Ferdinand Loewes von 1903, deren Unzuverlässigkeit durch die kritische Ausgabe des Brucknerschen Originals 1932 enthüllt und im Verlag Eulenburg erst durch einen von mir eingeleiteten kritischen Neudruck der Ori-

nalfassung dieser Symphonie im Dezember 1964 ad oculos et aures demonstriert worden ist.

Die hiermit berührte Rubrik *Nachweise* (S. 217 ff.) enthält — wie auch gelegentlich der Haupttext selbst — eine Menge sinnstörender Druckfehler, von denen im folgenden die wichtigsten berichtigt werden. Die Klarstellung dieser Fehler ist um so notwendiger, als diese *Nachweise* meist die vollständig fehlenden Notenbeispiele ersetzen sollen.

S. 219, III, 19 lies „zwei Takte vor Ziffer 3 beginnend . . .“. S. 221, V, 20, lies „von Ziffer 110 an“. S. 222, V, 35, lies „a. a. O. VII. Symphonie, S. 4 oben“. S. 222, V, 37, lies: „VII. Symphonie, S. 5 . . .“. S. 222, VI, 5, lies „zweites System, Takt 21 . . .“.

Im Haupttext ist folgendes zu berichtigen: Die wiederholte Rechtschreibung *Rewelge* (vgl. S. 107, 126 usw.) widerspricht der Orthographie von Mahlers *Revelge* ebenso, wie sie der französischen Sprachwurzel *reveiller* zuwiderläuft. S. 25, Z. 19 von oben muß das zweite Wort richtig *Metroionom* heißen. S. 82 leitet Adorno den Nachsatz des ersten Themas des ersten Satzes von Mahlers Vierter Symphonie von Schuberts *Es-dur*-Klaviersonate op. 120 ab. Das kann nicht stimmen, denn die *A-dur*-Sonate op. 120 von Schubert weist nicht die geringste Ähnlichkeit mit Mahlers Thema auf. Wohl aber findet sich die von Adorno offenbar gemeinte Schubertsche Parallelstelle zu Mahler in der *Es-dur*-Sonate für Klavier, op. 122. Eine Neuaufgabe dieser in vielen Einzelheiten wertvollen Studie Adornos hat somit manches Versäumnis nachzuholen: darunter ein Stichwortregister, einen von vielen (hier unerwähnt gebliebenen) Druckfehlern gereinigten Text und zumindest eine elementare Berücksichtigung der Originalquellen zu Mahlers Biographie sowie des ernsthaften (nicht feuilletonistisch eingestellten) Mahler-Schrifttums der letzten dreißig Jahre.

Hans Ferdinand Redlich, Manchester

Walter Simon Huber: *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz. Versuch einer morphologischen Systematik der Schützischen Melodik*. Basel: Bärenreiter-Verlag 1961. 149 S.

Gestützt hauptsächlich auf die ästhetischen, psychologischen und methodischen

Ansichten Ernst Kurths geht der Verfasser dieser gedankenreichen Studie von der Annahme aus, daß die Melodik von Heinrich Schütz aus einigen „Urmotiven“ heraus erwächst, ähnlich wie Albert Schweitzer im Vokalstil J. S. Bachs eine Reihe von „Elementarthesen“ festgestellt hat. Unter „Urmotiven“ versteht der Verfasser bestimmte „melodische Grundformen“, die sich in mannigfachen Varianten zeigen. Er „postuliert“ für Schütz gleich zu Beginn der Arbeit (S. 6) sechs solcher „Urmotive“ von jeweils unterschiedlicher „Richtungstendenz“: I. „Orgelpunkt“, II. „Wellen- und Schwebemotive“, III. „aufsteigende Motive“, IV. „absinkende Motive“, V. „nach Aufstieg absinkende Motive“, VI. „nach Herabschweben aufsteigende Motive“ (S. 6). Geordnet nach diesen Grundtypen der melodischen Bewegung breitet der Verfasser im I. Hauptteil (S. 11ff.) einen umfangreichen „Motivkatalog“ von über 2500 Beispielen aus, der eine imponierende Kenntnis fast jedes einzelnen Taktes bei Schütz verrät. Dieser Katalog ist so aufgebaut, daß für jedes der sechs „Urmotive“ zunächst eine große Zahl von Belegstellen zitiert oder im Notenbeispiel gegeben wird. Auf Grund dieser morphologischen Übersicht werden sodann in jeder „Motivgruppe“ die Beziehungen von Wort und Ton geprüft. Dabei bestätigt sich für den Verfasser die bereits in der Einleitung (S. 7 ff.) formulierte Ansicht, daß die einzelnen „Urmotive“ in differenzierter Weise „Symbol“-Charakter besitzen, Symbol hier verstanden als ein „sinnvolles, auf tiefere Bedeutung hinweisendes Merkmal oder Gleichnis, dessen Verwendung vielgestaltig ist. Symbolisch oder sinnbildlich in der Musik wird ein Klingendes dann, wenn es Verborgenes zu offenbaren beginnt“ (S. 7). So etwa erweisen, wie der Verfasser sagt, die Beispiele für das „Urmotiv“ Nr. V, die das melodische Bewegungsbild „Aufstieg — Höhepunkt — Abstieg“ zeigen (S. 73 ff.), daß dieses Bewegungsbild das „Motivsymbol“ für „Leiden / Schicksalsdrohung / Unerfüllbarkeit des menschlichen Strebens“ darstellt (S. 86). Und ähnlich verhält es sich mit dem umgekehrten Bewegungsbild „Absinken — Tiefpunkt — Wiederanstieg“ („Urmotiv“ Nr. VI). Hier handelt es sich für den Verfasser „logischerweise“ um das „Symbol“ für „Erlösung / Heilsverheißung / Gewißheit der göttlichen Gnade“ (S. 86).

Der II. Hauptteil (S. 110 ff.) bringt eine alphabetisch geordnete statistische Übersicht über eine große Zahl wichtiger Wörter, die Schütz häufig vertont hat, wobei zu jedem Wort oder zu jeder Wortgruppe angegeben wird, wie oft die einzelnen „Urmotive“ von Schütz verwendet worden sind. Für jedes einzelne Wort versucht der Verfasser den zahlenmäßigen Anteil der verschiedenen „Urmotive“ stichwortartig hermeneutisch zu interpretieren.

Schließlich findet sich im III. Hauptteil (S. 126 ff.) eine „Historische Einordnung der Schützschen Motivsymbolik“. Hier wird die vom Verfasser postulierte „Urmotivik“ verglichen vor allem mit der Affektenlehre des 17. Jahrhunderts (S. 129 f.) und mit der Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren (S. 131 ff.).

Das vorliegende Buch erheischt allen Respekt vor der — wie es dem Rezensenten scheint — konsequenten Anwendung Kurthscher Gedanken und Methoden auf das gewählte Thema. Respekt verdient auch, wie schon hervorgehoben, die subtile Kenntnis des Schützschen Werkes. Nicht zuletzt respektiert der Rezensent das liebevolle Versenken in die Tiefe der Tonsprache des Sagittarius. Es wäre demgegenüber ungerade, hier alle Bedenken auszubreiten, die vor allem gegen die Terminologie und gegen die Methode der vorliegenden Arbeit gerichtet werden könnten. Wohl am schwersten wiegen die Bedenken gegen den ausgeprägt ahistorischen Charakter der Methode, die u. a. darauf verzichtet, den Stil von Schütz und sein Wort-Ton-Verhältnis an der Musikanschauung und an der Kompositionslehre seiner Zeit zu messen. Es war eine Zeit, die weder den Begriff des Motivs noch den des Symbols in der vom Verfasser definierten Bedeutung benutzte, und die erst recht nicht wußte, was „Motivsymbolik“ ist.

Günther Massenkeil, Mainz

Richard et Cosima Wagner:
Lettres à Judith Gautier. Présentées et
annotées par Léon Guichard. Paris:
Edition Gallimard 1964. 382 S. Text, 2 S.
Abb., 14 S. Facs.

Der Verfasser von *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme* (Paris 1963) legt jetzt die Briefe Wagners an die „chère âme aimée“ seines Alters, an die schöne und geistvolle Tochter Théophile

Gautiers, zum erstenmal in einer sorgfältig revidierten Fassung des französischen Originaltextes vor. Im Gegensatz zu der zuverlässigen deutschen Ausgabe (hrsg. von Willi Schuh, übers. von Paul Amann, Zürich 1936) enthielt die französische Veröffentlichung durch Julien Tiersot in den *Lettres françaises de Richard Wagner* (Paris 1935) nicht nur falsche Datierungen, sondern auch sinnentstellende Auslassungen, Umstellungen und Lesefehler.

Nach dem Willen Judiths sollten die Briefe Wagners, zusammen mit denen Cosimas, nach ihrem Tode auf der Bibliothèque Nationale zu Paris deponiert werden. Es vergingen danach aber noch 14 Jahre, bis sie 1931 an ihren Bestimmungsort gelangten. Inzwischen waren mehrere Stücke aus dem Paket entwendet worden, von denen man einige aus einem Artikel Louis Barthous (La Revue de Paris, 1932, Nr. 15–16), andere nur aus Autographenkatalogen kennt. Es ist aber Guichard entgangen, daß Willi Schuh drei der verschollenen Briefe Wagners, die sich jetzt im Besitz der Felix-Mendelssohn-Gesellschaft in Basel befinden, in der Schweizerischen Musikzeitung 1963, Nr. 3, veröffentlicht sowie zwei weitere, einem nicht genannten Pariser Literaten gehörende, nach dem Resümee eines Autographenkataloges mitgeteilt hat.

Durch die erstmalige Veröffentlichung der Briefe Cosimas erscheinen auch die Wagners in einem neuen Licht. Wir sehen diese Leidenschaft jetzt so, wie sie, die darum gewußt haben muß, sie aufgefaßt hat. „Elle eut la sagesse de considérer cela comme un enfantillage passager“, schreibt Guichard, „et l'adresse de ne jamais le laisser soupçonner, ni à son mari, ni à son amie, et de laisser passer la crise“. Zwar war es 1876 in Bayreuth zu einer leidenschaftlichen Annäherung Wagners gekommen, als er dem Kummer über die „fausse gloire des représentations des Nibelungen“ zu erliegen drohte. Aber die Erinnerung daran lebte schließlich in seinen Briefen nur noch gleichsam als eine „passion cérébrale“ fort. Es gebe Briefe, bemerkt Guichard, zu denen man, was zwischen den Zeilen stehe, hinzufügen, und andere, von denen man etwas abziehen müsse: diejenigen Wagners an Judith gehörten zu der letzteren Art. Und eines Tages im Februar 1878 ist auch das zu Ende: „Et enfin nous nous reverrons un

jour!“ schließt sein letzter Brief. Die weitere Korrespondenz übernimmt jetzt Cosima allein.

Was war geschehen? Auch Guichard ist nicht der Ansicht, daß es zu einer Auseinandersetzung zwischen Wagner und Cosima gekommen war. Wir können dies bestätigen: die Auszüge aus ihrem Tagebuch berichten von der Arbeit am *Parsifal*, von Gesprächen über Haydn'sche und Mozartsche Symphonien; aber es klingt nichts von einer Verstimmung hindurch. Die Beziehungen zwischen Wagnfried und Judith dauerten denn auch in aller Herzlichkeit fort. 1881 weilte sie dort als Gast, 1882 kam sie zum *Parsifal*, von dem sie eine französische Übersetzung gemacht hatte. Damals veröffentlichte sie eine Studie *Richard Wagner et son œuvre poétique* und 1909 ihre Erinnerungen an Wagner unter dem Titel *Le troisième rang du collier*.

Was für den Menschen Wagner nur eine flüchtige Leidenschaft gewesen war, hatte dem schaffenden Künstler mehr bedeutet. Wir denken an Goethes Wort von der „wiederholten Pubertät“ schöpferischer Persönlichkeiten. Auch hier war es etwas Ähnliches: die schöne Frau, die an ihn glaubte, die für ihn öffentlich eintrat, die ihn in einem Sonett zu seinem 66. Geburtstag als den „*maitre terrible et doux*“ verehrte — sie hat ihm nach den Enttäuschungen der Festspiele von 1876 noch einmal einen neuen Schaffensimpuls geschenkt: „*Ah! je fais de la musique, je me moque de toute la vie, de tout le monde. Je me sens aimé, et j'aime.*“ Nun, da sie diese Rolle ausgespielt hatte, wandelte sich die Leidenschaft wieder in Freundschaft, in dankbares Gedenken.

Was die neue Ausgabe besonders wertvoll macht, sind die fast 150 Seiten Anmerkungen, in denen sich ein fesselndes Bild des französischen wagnérisme spiegelt.

Curt von Westernhagen, Preetz

Walter Kolneder: Anton Webern. Einführung in Werk und Stil. Rodenkirchen/Rhein: P. J. Tonger Musikverlag 1961. 195 S. (Kontrapunkte, Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart 5.)

Ungefähr sechs Jahre nach dem tragischen Tode Weberns entdeckten die damals jungen Komponisten die Eigenheiten seiner Kompositionstechnik, vor allem die streng konstruktive Zuordnung der musikalischen Ele-

mente zueinander. Wiederum sechs Jahre nach der ersten Webern-Monographie versucht Kolneder mit seinem Buch, das Bild Weberns zurechtzurücken; die serielle Interpretation der Werke Weberns soll widerlegt und gezeigt werden, daß Webern thematisch und formal in traditioneller Weise gedacht hat. Nach einer kurzen biographischen Skizze wird jedes Opus auf durchschnittlich vier Seiten beschrieben. Es folgen Betrachtungen der Persönlichkeit, der Nachwirkungen des Komponisten und eine Biblio- und Discographie. Überall sind ungewöhnlich viel Zitate aus Briefen und Vorträgen Weberns und anderer Autoren angeführt, und dies ist ein guter Beitrag Kolneders zur Webern-Forschung.

Dagegen ist sein Versuch, eine Systematik der Klangtechnik Weberns aufzustellen, vollkommen mißglückt.

1. Die „Kleinsekundverspannung“ macht es unmöglich, zwischen „Gerüstintervall“ und „hinzutretender Ober- und Untersekunde“ zu unterscheiden. Z. B. ist im Klang $e-gis-a$ weder die Terz noch die Quart primär, und kein Ton ist „hinzutretende Sekunde“.

2. Einen dreitönigen Klang wie $e-f-fis$ als „Dreiklang“ zu bezeichnen, bedeutet eine Aufweichung des musiktheoretisch klar, aber anders definierten Begriffs.

Diese beiden, scheinbar nur in der Terminologie liegenden Schwächen interpretieren das Webernsche Denken in falscher Richtung.

3. Quart und Quint erscheinen als umkehrungsidentisch. Im Spätwerk Weberns ist jedoch zwischen beiden Intervallen ein bedeutender Unterschied, den die Systematik nicht ausdrücken kann.

4. Immerhin könnte diese Systematik typische Klangbildungen Weberns rubrizieren. Leider ist das mit Ausnahme einiger allgemeiner Sätze über die Kleinsekunde so gut wie gar nicht geschehen.

5. Wie belanglos für die technischen Verfahren Weberns diese Systematik ist, zeigt Kolneder selbst: er macht im weiteren Verlauf des Buches nahezu gar keinen Gebrauch von ihr.

Der weitaus größte Mangel des Buches ist aber das Fehlen jeder auch nur einigermaßen ausführlicheren Analyse, und sei es auch nur eines Teilausschnitts eines Werkes Weberns.

Außerdem ist das zentrale technische Verfahren im Webernschen Spätwerk, die konstruktive Zuordnung der Satzelemente zueinander — zur Zeit der Entstehung des Buches ebenso bekannte wie unbestreitbare Tatsache — nirgends auch nur erwähnt. So kommt die Musik selbst in auffallender Weise zu kurz, während das literarische Drum und Dran ebenso betont erscheint. In der Tat hat Webern in Briefen und Vorträgen Begriffe wie Sonate, Fuge, Ouvertüre zur Beschreibung seiner Werke benutzt. Aber erstens standen ihm noch keine anderen zur Verfügung; und zweitens ist es nicht das erste Mal, daß geniale Neuheit sich quasi unversehens über einem althergebrachten Ansatz vollzieht. Strawinsky hat dies in seinen Gesprächen mit Robert Craft dem Sinne nach so ausgedrückt: Webern hat so schwierige technische Verfahren beherrscht, daß ich gern wissen möchte, ob Webern wußte, wer Webern ist.

So hat sich Kolneder zwar mit Recht dagegen gewendet, daß man Weberns Werk aus serieller Perspektive sieht. Dennoch haben die Vertreter der seriellen Verfahren das Phänomen Webern richtiger verstanden. Immerhin aber kann man sich in Kolneders Buch bei jedem Werk über alles orientieren, „wer — wo — was“ darüber geschrieben hat. Dieses und die ausführliche Biblio- und Discographie geben dem Buch seinen Wert.

Erhard Karkoschka, Stuttgart

Joseph Haydn: Werke. Reihe IV. Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze. Orchesterfassung. Hrsg. von Hubert Unverricht. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1959). Dazu Kritischer Bericht. Ebda. (1963). 48 S.

Der minuziöse Quellenvergleich bei der Vorbereitung von heutigen wissenschaftlichen Ausgaben hat in dieser Publikation, die überraschenderweise die erste vollständige Partiturausgabe der Orchesterfassung von Haydns berühmten *Sieben Worten* ist, beinahe unmenschliche Ausmaße angenommen. Wie aus dem Kritischen Bericht hervorgeht, verglich der Herausgeber nicht weniger als 23 Quellen. Gemessen an einer Durchschnittsseite der vorliegenden Partitur, die zwischen 400 bis 500 Noten enthält, ergibt dies bei grober Schätzung die Gesamtsumme von nahezu einer Million vom Herausgeber

auf Grund der Quellenlage geprüfter Noten, ganz abgesehen vom Vergleich der dynamischen Zeichen, der Artikulation, Balkung etc. dieser Stimmen- und Partiturabschriften sowie Druckausgaben. Der Aufwand ist wirklich übermenschlich — oder des menschlichen Geistes unwürdig? Bei jeder zukünftigen Ausgabe mit derart komplizierter Quellenlage sollte man jedenfalls die Hilfe eines Computers in Anspruch nehmen. Das Institute for Computer Research in the Humanities der New York University hat ein System für Kollationen an Hand eines Computers entwickelt, das derzeit dafür verwendet wird, durch eine Gegenüberstellung von fünf Fassungen des kurzen Romans *Daisy Miller* von Henry James den maßgeblichen Text herzustellen. Obwohl es sich hierbei um ein einfacheres Problem als beim Vergleich von musikalischen Texten handelt, bestehen geringe Zweifel, ein entsprechendes System für die Kollation musikalischer Textvorlagen entwickeln zu können. Damit wäre ein Großteil unproduktiver Arbeit der Maschine überlassen, der Intellekt des Herausgebers entlastet und für höhere Aufgaben freigegeben, nämlich die Sichtung und Beurteilung der verschiedenen Lesarten, ein spezielles und sehr diffiziles Problem der Quellenüberlieferung bei Haydn. Mittels eines etwas erweiterten System könnte der Computer „belehrt“ werden, tabellarisch die Fehler, Auslassungen sowie die abweichenden Lesarten jeder Vorlage zu registrieren, wodurch die Quellenbewertung auf die solide Grundlage einer vollständigen und präzisen Statistik gestellt würde.

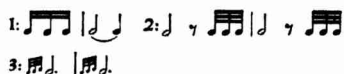
Die Ausgabe von Unverricht zeichnet sich durch die außerordentlich gründliche und umfassende Untersuchungsmethode aus. Ihre überzeugenden Ergebnisse dürften endgültigen Charakter haben. Allein die kritische Reihung so vieler Quellen läßt einen die ungeheure Problematik beim Herausgeben der Werke Haydns ahnen, und der Abschnitt *Filiation der Quellen* (Kritischer Bericht, S. 22–25) kann als kleines Lehrbuch für die deduktive Methode der Quellenkritik betrachtet werden. Im musikalischen Text wurden die editorischen Prinzipien konsequent angewendet: hinzugefügte Noten und Zeichen aus sekundären, das heißt, nicht authentischen Vorlagen wurden in runde Klammern gesetzt, Zutaten des Herausgebers erscheinen in eckigen Klammern. Wo aufein-

anderfolgende Bogen und staccati ergänzt sind, wurde nur eine Klammer verwendet. Diese vereinfachende Praxis sollte von anderen Ausgaben, deren Bild durch übermäßigen Gebrauch von Klammern entstellt ist, nachgeahmt werden. Das bei der Überlieferung Haydn'scher Werke stets wiederkehrende Problem der Notation von Vorschlägen ist in dieser Ausgabe durch drei angewendete Prinzipien gelöst: 1. der „kurze“ Vorschlag wird entsprechend den Vorlagen als 16tel wiedergegeben; 2. der „lange“ Vorschlag erhält den halben Wert der Hauptnote; 3. bei einem Vorschlag vor einer punktierten Note wird der originale Wert beibehalten. Diese Lösung kann für die *Sieben Worte* als befriedigend gelten. Für die stärker verzierten Gattungen, wie etwa die Klavierwerke scheint jedoch die nur drei Möglichkeiten bietende Lösung nicht zu genügen.

Im Kritischen Bericht sind 14 Seiten den Lesarten gewidmet. Der Benutzer wird ausführlich genug informiert, ohne jedoch mit der Aufzählung jeder kleinsten Abweichung belastet zu werden. In der Quellenbeschreibung sind die Wasserzeichen der meisten Quellen genannt, doch ohne Erwähnung der Maße und des Abstandes der Rastrierung, eine notwendige Voraussetzung jeder Quelleninformation. Scheinbar identische Wasserzeichen weisen häufig geringfügige Größenabweichungen auf, und diese sind von dem für die Herstellung des Papiers verwendeten Sieb abhängig. Selbst geringfügige Abweichungen sind hier von Bedeutung. In Klammern hinzugefügte Millimetermaße nehmen in derartigen Beschreibungen wenig Platz in Anspruch. Auch „drei abnehmende Halbmonde (53–37–25)“ ist weitaus informativer als „drei abnehmende Halbmonde“.

Die Ausgabe weist außerordentlich wenig Irrtümer auf: im Kritischen Bericht, der vier Jahre nach Veröffentlichung des Notenbandes erschien, sind nur 18 Berichtigungen des Herausgebers angeführt, die sich hauptsächlich auf Richtigstellung von Klammern beziehen. Auch nach mehrfachem sorgfältigem Studium fiel mir kein weiterer Fehler auf. Die prinzipielle Verwendung von Klammern bei hinzugefügten Akzidenzien wirkt sich bei kleinen Nötchen ungünstig auf das Stichbild aus. Der hierfür erforderliche Platz muß bei den übrigen Stimmen aus Unterersatzgründen mit unproportionierter gähnender Leere freibleiben (vgl. S. 10, T. 49 oder

auch S. 15, T. 7). Warum die Pausensetzung γ γ statt des leichter zu lesenden und Raumsparenden γ . gewählt wurde, selbst wenn die Primärquelle die letztere Schreibweise zeigt, ist nicht verständlich (vgl. *Introduzione*, T. 19, 20, 43 mit dem im Band wiedergegebenen Faksimile). Am Schluß des Kritischen Berichtes veröffentlicht Unverricht seine Übertragung von zwei Seiten höchst interessanter Skizzen zum Finale, *Il Terremoto* (und zum *Sitio*). Hier offenbart sich wieder Haydns unermüdliches Streben nach rhythmischer Intensität. Die Anfangstakte des *Terremoto* sind mehrfachen Änderungen unterworfen: zunächst beginnt Haydn mit einem 16tel-Auftakt, verschärft diesen sodann zu 32steln und entscheidet sich schließlich für eine Vorschlagsgruppe innerhalb des Taktes:



Ferner erscheint ein Abwärtslauf, skizziert in 16tel-Triolen, in der Partitur mit dem rhythmisch verschärften Modell von zwei 32steln mit punktiertem Achtel (in der Skizze nicht punktiert).

Nachdem auf die hervorragende allgemeine Qualität dieser Ausgabe hingewiesen wurde, möchten wir doch einige Fragen anschnitten, und zwar Fragen, die sich prinzipiell auf alle Ausgaben dieser Art beziehen:

1. Die Trennung von Notenband und Kritischem Bericht. Im Notenband, der mehrmals den sich auf wichtige Textvarianten beziehenden Vermerk „*Siehe Krit. Bericht*“ aufweist, sind die authentischen Quellen nicht namentlich genannt. Wie kann daher eine separate Veröffentlichung dieser beiden Teile gerechtfertigt werden, wenn beide zusammen benutzt werden müssen? Außerdem ist diese Trennung aus einem praktischen Grund abzulehnen: der Kritische Bericht erscheint in einem anderen, kleineren Format, was für jede Bibliothek — sei sie privat oder öffentlich — äußerst lästig ist. Falls man die Kritischen Berichte bei den Notenbänden mit ihrem großen Format aufstellt, verschwinden sie entweder zwischen oder hinter diesen Bänden; falls man sie auf einem gesonderten Regal unterbringt, muß man stets für ein und dasselbe Werk zu zwei verschiedenen Regalen greifen.

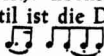
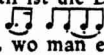
2. Der Nutzen für den Ausführenden. Selbstverständlich sollte der erste Zweck jeglicher Ausgabe eines musikalischen Werkes die Aufführung sein. Trotz aller gewissenhaften Forschungsarbeit kann der vorliegende Band laut Meinung verschiedener Dirigenten erst nach zusätzlicher Herausgeberarbeit für Aufführungszwecke verwendet werden. Dieses eminent wichtige Problem bei unseren heutigen Urtext-Ausgaben könnte jedoch in Zukunft für alle ähnlichen Publikationen dadurch gelöst werden, daß der Herausgeber sogleich nach Erscheinen der wissenschaftlichen Ausgabe, eventuell unter Mitarbeit eines ausübenden Musikers, eine praktische Ausgabe macht. Somit kämen seine Erfahrung und Kenntnis des entsprechenden Werkes der Musikpraxis in einem von keinem weiteren Bearbeiter erreichbaren Grade zugute. Die Kosten eines Neustichs werden vermieden, wenn die Zusätze (und vielleicht auch Änderungen) in einem für den photomechanischen Offset-Druck bestimmten Exemplar eingetragen werden. Selbst Klammern, falls nicht erwünscht, könnte man auf diesem Exemplar entfernen. Eine Anzahl einfacher Änderungen, wie hinzugefügte Artikulation, ließe sich direkt auf den Drucknegativen machen, und somit wäre auch eine neuerliche photographische Aufnahme umgangen.

3. Datierung. Auf der Titelseite des Notenbandes erscheint als Kompositionsjahr der *Sieben Worte* das Datum 1785 ohne jegliche Einschränkung. Das Vorwort des Herausgebers hingegen beginnt mit der modifizierenden Feststellung, daß das Werk „*wahrscheinlich bereits 1785 vollendet*“ wurde. Erst im Kritischen Bericht (S. 21—22) findet man eine überzeugende Erörterung des Herausgebers, aus der mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit hervorgeht, daß das Werk erst 1786 entstanden ist! (Diese spätere Datierung wird auch von einer weiteren Publikation des Haydn-Instituts übernommen; vgl. *Haydn-Studien* I, 1965, S. 40.) Ganz offensichtlich gelangte der Herausgeber erst nach Veröffentlichung des Notenbandes und erst nach weiteren Studien, vor allem der Skizzen, zu diesem wichtigen Schluß — ein weiteres Argument gegen Trennung von Notenband und Kommentar. Sicher werden die meisten Ausübenden und selbst Musikwissenschaftler das Entstehungsdatum der *Sieben Worte* auf Grund der Titelseite

weiterhin für 1785 halten, da nur wenige einen separat erscheinenden Kommentarband anschaffen. Für wissenschaftliche Ausgaben sei daher folgendes Prinzip empfohlen: keine wirklich wichtige Tatsache sollte im Kritischen Bericht verborgen sein, ohne im Notenband einen entsprechenden Hinweis zu erhalten. Man sollte im Notentext ein Sternchen bei allen jenen im Kritischen Bericht erwähnten Stellen anbringen, die von wirklicher Bedeutung für den Text sind. Hierdurch kann sich der Benutzer leicht vergewissern, daß ihm keines der wesentlichen durch die Quellenforschung zutage gekommenen Details entgangen ist.

4. Behandlung von Parallelstellen. Viele Stellen dieser Ausgabe beweisen äußerste herausgeberische Sorgfalt und Vollkommenheit, ja sogar beinahe mehr als Vollkommenheit. Bereits im ersten Takt z. B. erscheint das staccato der einzelnen Stimmen eines Akkordes entsprechend den herausgeberischen Grundsätzen laut den Quellen als \vee , (\vee) und $[\vee]$. Bei einer solchen Perfektion in dergleichen Dingen befremdet jedoch die Auslassung von zu ergänzenden Bogen bei Parallelstellen. Auch bei den Parallelstellen bedarf der Ausübende der Anleitung des Herausgebers, sei es nur, um seine Zeit zu sparen. In einer Kritik für das Haydn-Jahrbuch 1962 wies ich auf Vergleiche solcher in Ausgaben unrevidiert belassenen Stellen mit Schallplattenaufnahmen hin. Das Resultat war wirklich höchst unbefriedigend: selbst der mit dem Stil des 18. Jahrhunderts vertraute ausübende Musiker spielt nur, was er tatsächlich vor sich sieht (oder er interpretiert auch willkürlich). Unverricht hat glücklicherweise an ziemlich vielen Parallelstellen fehlende Artikulationszeichen ergänzt. Für die Stellen hingegen, die ohne die offensichtlich zu ergänzende Artikulation belassen wurden, muß leider eine den musikalischen Sinn entstellende Ausführung befürchtet werden. Zumindest wird kostbare Probenzeit vergeudet werden müssen, es sei denn, ein gewissenhafter und stilkundiger Dirigent bereitet sein Orchestermaterial im vorhinein mit größter Sorgfalt vor. Um nur ein einziges Beispiel der vorliegenden Ausgabe zu nennen: die wichtige eröffnende thematische Phrase der Sonata IV enthält vier Achtelnoten, die natürlich in sämtlichen Parallelstellen mit einem Bogen wie in Takt 5 ver-

sehen sein sollten. In den Takten 19–23 sind Bogen ergänzt, aber in der Reprise der Einleitung (T. 83–86 ist eine genauere Parallele zum Beginn als T. 19–23) wurden diese Achtel ohne Bogen belassen (vgl. außerdem T. 120–121, deren parallele Takte stets einen Bogen aufweisen). Die Gewissenhaftigkeit des Herausgebers schließt aus, daß es sich hierbei um ein Versehen handelt. Somit scheinen dieser Auslassung uns nicht verständliche Prinzipien zugrunde zu liegen. Übertriebenes Zögern des Herausgebers, die eigene Meinung im Text festzulegen, ist falsche Bescheidenheit und ein wirklicher Verlust für das musikalische Publikum: denn wer sonst als der Herausgeber sollte ein Werk so durchaus kennen? Die Entscheidung einem weniger informierten Musiker zu überlassen, birgt weit mehr Gefahr in sich.

Die vorangehende Diskussion befaßt sich verhältnismäßig wenig mit der eigentlichen Komposition. Doch soll dies keineswegs unseren Dank an den Herausgeber schmälern. Unverricht gebührt das große Verdienst, die Originalgestalt dieses bedeutenden Werkes zum ersten Male der musikalischen Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben. Vieles in den *Sieben Worten* läßt die meisterliche Reife des späten Haydn verspüren. Man denke an das herrliche rhythmische crescendo im *Terremoto* oder an das Quälende der Phrasenausdehnung in Sonata IV (besonders S. 37, T. 37 ff. und S. 42, T. 95 ff.). Ebenso charakteristisch für Haydns Spätstil ist die Dehnung der Figur  zum  des Schlußdialogs (S. 38, 43 f.), wo man eigentlich eine Schlußkadenz erwarten würde. Im parallelen *As-dur* ist dieser Dialog von erhabener Ruhe, doch ist er unendlich traurig bei der Rückkehr zum *f-moll*. Der außergewöhnliche Reichtum der harmonischen Palette Haydns spiegelt sich in der Tonartenfolge der einzelnen Sätze wider (*d, B, c/C, E, f, A, g/G, Es, c*). Obwohl in der Kathedrale von Cadix zwischen den einzelnen Sätzen die *Sieben Worte* vom Bischof gesprochen wurden, ist man doch versucht, die von Haydn oft angewendeten Terzverwandtschaften festzustellen.

Schließlich seien noch eifrige Motiv-Jäger auf die Möglichkeit aufmerksam gemacht, in Sonata VI den Ursprung von Wagners *Rienzi-Ouverture* zu entdecken.

Jan LaRue, New York

Übersetzung: Christa Landon

Joseph Haydn: Werke. Reihe XIV, Bd. 2. Barytontrios Nr. 25 bis 48, hrsg. von Hubert Unverricht. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1960. VIII, 135 S., 1 Faks. Dazu: Kritischer Bericht. Ebda. 1964.

Mit Band 2 der Barytontrios liegen nunmehr drei der zu erwartenden fünf Bände vor. Die Rezensenten der 1958 erschienenen Bände XIV/3 und XIV/4 (W. Müller-Blattau in Mf 13, 113 f. und W. Kahl in Mf 15, 302) sprechen bereits einige Grundfragen dieser besonderen Gattung an, so daß hier anderes berichtet und zur Diskussion gestellt werden kann. Von den vierundzwanzig Trios sind nur Nr. 40–42 im Autograph erhalten. Die Edition aller übrigen stützt sich auf die handschriftlichen Stimmen aus der Artaria-Sammlung, von denen der Herausgeber annimmt, daß sie „direkt oder indirekt auf die verlorenen Reinschriften des Elßler sen. für den Fürsten Esterházy“ zurückgehen (Kritischer Bericht, 8). Für Nr. 26–28 werden außerdem Stimmen der Schaaerschmidt-Sammlung herangezogen. Sekundäre Quellen haben zumeist die Barytonstimme für Violine umgearbeitet. Was daraus in den edierten Text an Vortragsbezeichnungen u. ä. eingeht, ist in runde, Zusätze des Herausgebers sind in eckige Klammern gesetzt. Diese Unterscheidung im Notenbild befreit die Buchstaben- und Zahlenkolonnen des Kommentars von manchem notwendigen, aber ermüdenden Hinweis. Erfreulich auch, daß *Allgemeine Bemerkungen* Grundsätzliches ein für allemal vorwegnehmen, und im Kommentar häufig wiederkehrende Anmerkungen beim ersten Vorkommen gesammelt werden. Eine vergleichbare Klarheit bleibt für die Kennzeichnung der Quellen und Kopisten noch zu wünschen: die Quellsigeln bis zum Buchstaben J erläutert eine Tabelle, die zugleich die jeweils überlieferten Trios nennt; weitere Quellen, die je nur ein Trio enthalten, werden im Kommentar signiert, und zwar immer wieder mit K beginnend. Auf diese Weise gibt es sechs verschiedene Bedeutungen für K (bei Nr. 31, 34, 36, 37, 38 und 39), vier für L und zwei für M. Das kann leicht zu Irrtümern führen, zumal da Quellen des gleichen Fundortes oft auch in ihrer Signatur nahezu übereinstimmen, z. B. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, IX 2024 (3) und IX 2024/2.

Weniger leicht zu präzisieren dürfte die Numerierung der Kopisten sein. Offenbar

reichten die Vorarbeiten auf diesem Gebiet nicht aus (Larsen, Landon, Bartha/Somfai), um dem Herausgeber zu erlauben, ähnlich einheitliche Sigel zu verwenden, wie sie für die Kopisten Bachscher Werke gebraucht werden. Vielleicht hätte er aber doch innerhalb der Gattung oder wenigstens bei einer und derselben Quelle die Zählung der Kopisten beibehalten können, dann wären Sätze wie der folgende, der den Anteil der Schreiber an Quelle B erläutern soll, entbehrlich: „Der 3. Kopist ist identisch mit dem 4. Kopisten der Quelle C für Reihe XIV, Band 4, der 4. Kopist mit dem 1. Kopisten der Quelle C für Band 3 und der 5. Kopist mit dem 4. Kopisten der Quelle C für Band 3 sowie mit dem 3. Kopisten der Quelle C für Band 4.“ (Kritischer Bericht, 7). Folgt man diesen verschlungenen Pfaden, so kommt man u. a. zu der einfachen Erkenntnis, daß innerhalb der Artaria-Sammlung der Kopist X die Barytonstimme zu Nr. 37–72 geschrieben hat.

Eine Aufführung nach der Gesamtausgabe muß zunächst daran scheitern, daß die Barytonstimme auf einem anderen Instrument ohne Bearbeitung nicht zu realisieren ist. Wir erwarten deshalb mit Interesse den ersten Band, dessen Vorwort Erläuterungen zum Instrument und seiner Spielweise, zum Klang und zu Möglichkeiten praktischer Verwirklichung bringen wird. Dort müßte auch etwa zu finden sein, wie der Basso der *Divertimenti* zu besetzen ist; denn Stimmkreuzungen zwischen allen Stimmen führen des öfteren zu ungedeckten Quartan, wenn man nicht einen oktavierenden Baß annehmen will (z. B. S. 13, Takt 4 und 10 oder S. 21, Takt 9/10). Ein Urteil über die musikalische Qualität der Werke muß wohl ebenfalls bis zu ihrem vollständigen Erscheinen zurückstehen. Immerhin läßt sich an diesem Ausschnitt bereits die Vielfalt der Ideen, aber auch die Vorliebe für bestimmte Satz- und Tonartkombinationen erkennen. So begegnet unter den vierundzwanzig Kompositionen neunmal die Folge: Moderato — Menuet (I) — Allegro/Presto und achtmal Adagio — Allegro — Menuet (I). Die Tonart A-dur wechselt grundsätzlich im Trio des Menuetts nach a-moll; die Hälfte aller *Divertimenti* in D-dur behält die Tonart bei, während die Stücke in G-dur die reichste Abwechslung bieten (D-dur, C-dur und g-moll). Kurz: die Barytontrios verdienen

das Interesse des Praktikers wie des Wissenschaftlers gleichermaßen. Es wird nicht zum geringsten ein Verdienst der guten Edition sein, wenn beide sich in Zukunft mit dieser Gattung befassen. Martin Just, Würzburg

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 3 und 4. Messen 1—9 und 10—17, hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1962 und 1964. XXXVI, 279 und XXXVII, 213 S.

Die Urteile über Lassos Messenschriften stützen sich bisher im großen und ganzen auf die von Proske und Commer im vorigen Jahrhundert besorgten Neuausgaben, in denen 20 der ungefähr 60 Messen Lassos vorliegen. Selbst die einzige, heute übrigens im Katalog nicht mehr geführte Lasso-Messe in der Archiv-Produktion (*Puisque j'ai perdu*) bringt keinesfalls Lassos Text zu Gehör, sondern Ignaz Mitterers entstehende Bearbeitung. Mit den Bänden 3 und 4 der Neuen Reihe der Sämtlichen Werke Lassos beginnt die auf zehn Bände berechnete kritische Edition der Lasso-Messen, zu deren Neudruck es in der 1927 abgebrochenen alten Gesamtausgabe bekanntlich nicht mehr gekommen war. Von den insgesamt 17 Messen der beiden Bände sind allein 10 nicht in Proskes und Commers Ausgaben enthalten. Lassos Messen sind nicht nur für die Forschung sondern mehr noch für die katholische Kirchenmusik ein Desideratum, wenn es auch nicht ohne eine gewisse Ironie bleibt, daß sie just zu dem Zeitpunkt erscheinen und der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden, da die katholische Kirche den Gebrauch der Volkssprachen im Gottesdienst einführt.

Band 3 enthält vier vierstimmige und eine fünfstimmige Messe, die uns in einer Merulo-Ausgabe von 1570 zum erstenmal gedruckt vorliegen, und vier fünfstimmige Messen aus dem zweiten Teil des Bergschen Prachtdruckes *Patrocinium Musices* von 1574. Alle diese Messen sind Parodiemessen, mit zwei Ausnahmen über weltliche Kompositionen gearbeitet. Von den neun Messen des 4. Bandes, die in Le Roy & Ballards Messendruck von 1577 zuerst erreichbar sind, stehen fünf Messen in Parodietechnik; sechs dieser Messen sind vierstimmig, je eine fünf- und sechsstimmig. Für die *Missa ad imitationem moduli lager* hat sich noch immer

keine Vorlage finden lassen. Hermelinks Annahme, hier in Übereinstimmung mit einigen hs. Quellen eine *missa venatorum*, eine Jagdmesse, also eine Form der *missa sicca* zu erblicken (vgl. auch Mf XVIII, 1965, S. 29—33), hat besonders angesichts der Kürze diese Komposition viel für sich, wenn auch die liedhaften Anklänge immer wieder an ein Modell denken lassen, das uns nur nicht bekannt ist.

Die Edition ist vorzüglich und gibt mit dem Kritischen Bericht ein deutliches Bild der Quellen und einen ausgezeichneten Text für Praxis und Forschung. Die Stimmen sind zwar in die heute gebräuchlichen Schlüssel übertragen, die Edition bewahrt ansonsten jedoch eine gewisse Kontinuität mit der alten GA durch die Beibehaltung der originalen Notenwerte und die durch alle Stimmen eines Chores durchgezogenen Gliederungsstriche. Schon mit dem Passionenband K. von Fischers war dieses alte Editionsprinzip in die Neue Reihe eingeführt worden. Die Ausgabe folgt jeweils einer als beste erkannten Quelle, zieht aber alle vorhandenen Quellen heran und gibt dadurch nicht allein eine Anschauung von der Quellenlage, sondern unterrichtet auch über den Quellenwert der einzelnen Vorlagen. Auch in der Anordnung der Messen besteht eine gewisse Kontinuität mit der alten GA durch den Verzicht auf die chronologische Folge der Kompositionen. Da etwaige Neufunde die bisherige Chronologie verändern könnten und zudem die erhaltenen Messen-Individualdrucke nur die Hälfte von Lassos Meßkompositionen enthalten, hat sich der Herausgeber entschlossen, ähnlich wie Sandberger und Haberl z. T. auf die zeitgenössischen Sammlungen zurückzugreifen und deren Anordnung zu übernehmen. Die großzügige Ausstattung der Bände mit photographischen Wiedergaben von Drucken und Handschriften werden alle begrüßen, die mit Musik des 16. Jahrhunderts zu tun haben. Bei konsequenter Weiterführung dieser Abbildungen könnten die Neue Reihe und die zu erwartende Neuausgabe der alten GA einmal gutes Anschauungsmaterial bieten über Musikdrucke und -handschriften der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Edition der Messen liegt bei Hermelink, dem neben seiner wissenschaftlichen Kenntnis auch die Chorpraxis zur Verfügung steht, offensichtlich in besten Händen.

Horst Leuchtmann, München

Henry Purcell: The Works. Vol. XVII. Sacred Music, Part VII: Seven Anthems with strings. Edited under the supervision of the Purcell Society by H. E. Wooldridge and G. E. P. Arkwright and revised by Nigel Fortune. London: Novello and Co. Ltd 1964. XVIII, 192 S.

Dieser sieben Anthems aus den Jahren 1682—1685 (darunter das berühmte „*My heart is inditing*“) enthaltende Band ist der zweite in der Reihe der Neuausgaben. Er hat, abgesehen davon, daß das bisherige pompöse Format einem handlicheren Platz gemacht hat, das meiste mit seinem Vorgänger, dem *Dioclesian* (Vol. IX), gemein. Auch hier ist der Notentext, bis auf geringe Ausnahmen, durch die erste Ausgabe von 1907 (hier abgekürzt als A) bestimmt. Hinzugekommen sind in dieser Edition (B) einige dynamische Zusätze, meist im Teil *Organ*, Angabe der zugehörigen Psalmstellen, Taktzählung und einige Verzierungen. Die Paginierung einschließlich der Systemfolge ist die gleiche geblieben. Nicht geändert wurde aber die Schlüsselstellung von A, so der unbequeme Mezzosopran- und Baritonsschlüssel, eigentlich ein Rückfall, denn die letzten Bände der Ausgabe (29 und 32) folgen modernen Prinzipien. Doch schien das den Herausgebern „*not necessary for the purposes of this revised edition*“ (S. XI). Einige Bezifferungen (169), Besetzungsangaben (127 u. ö.) konnten ergänzt werden. Was den *Organ*-Part anbetrifft, so schien es ebenfalls nicht notwendig, diesen, der weder gut orgelmäßig noch überall „*simply a reduction of the vocal or instrumental part*“ und erst recht kein wahrer b. c. ist, zu ändern, wenn auch einiges verbessert wurde. Interessant für die Behandlung des b. c. kurz nach Purcells Tode ist die teilweise Mitteilung dieser Stimme aus dem Manchesterer Watson-Ms. in A, S. XV, auch in dynamischer Hinsicht. Ob es nicht doch überflüssig war, die (keineswegs allgemein übliche) Verschärfung bei gewissen Punktierungen, so S. 64, Syst. II im Baß, vorzuschlagen, sei dahingestellt. Die Taktbezeichnungen wurden weitgehend rationalisiert: so schreibt B einheitlich c und $\frac{3}{4}$ als $\frac{4}{4}$, 3 und $\frac{3}{1}$ als $\frac{3}{4}$. In der Neuausgabe des *Dioclesian* war man 1961 vorsichtiger, man verwies auf Purcells *Introduction* zu der *Choice Collection of Lessons* in Bd. VI der Gesamtausgabe und bemerkte, „*they*

not only denote the rhythm, but also determine the tempi of the pieces“ — was im vorliegenden Fall wohl ein Vorteil gewesen wäre, zumal auch B keinerlei Tempoangaben hinzufügt. Man hätte bei den dreiteiligen Taktvorzeichnungen hier gern gewisse (punktierte) Unterteilungen von A in Kauf genommen, zumal sich auch B entschließen mußte, hier und da ein $(\frac{3}{2})$ anzudeuten.

Die Quellenlage, besonders übersichtlich vorgestellt in B, hat in den fast 60 Jahren seit dem Erscheinen von A einige Veränderungen erfahren. Eins der Hauptzeugnisse, das A noch ausnutzen konnte, das Ms. Gostling, ist seit der Versteigerung 1935 in unbekannter Hand. Neu hinzugekommen ist ein Ms. aus dem Londoner Royal College of Music, das im wesentlichen der Eigenschrift Purcells im British Museum folgt, die aber gerade für „*My heart is inditing*“ nicht mehr sehr zuverlässig ist. Die dortige Niederschrift von fremder Hand für Nr. 5 und 7, von A noch als Hauptquelle angesehen und daher sehr vieler Korrekturen im Kritischen Bericht bedürftig, konnte durch andere Handschriften ergänzt und berichtet werden. Ferner kamen ein Abschriftband aus Tatton Park und der erwähnte aus Manchester dazu, so daß für die meisten Kompositionen dieses Bandes die Überlieferung gesichert ist. Da die Herausgeber sich für diese Neuausgabe zur bindenden Regel machten, „*obvious errors*“ im Kommentar nicht besonders zu erwähnen, ist dieser, gemessen an A, schmaler geworden, ohne von der üblichen Sorgfalt etwas einzubüßen. Vielleicht erwägt das maßgebende Gremium, die erwähnten Vorschläge betr. Modernisierung, die nicht allzu schwer ausführbar sein dürften, für weitere Neuauflagen zu prüfen.

Reinhold Sietz, Köln

Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung. Band XIV: Tafelmusik Teil III. Hrsg. v. Joh. Philipp Hinnenthal. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1963. XI, 124 S.

Mit dem angezeigten Band liegen nunmehr alle drei Teile der *Tafelmusik* im Rahmen der Telemann-Ausgabe vor; Teil I erschien 1959 in Band XII, Teil II 1962 in Band XIII; als Hrsg. zeichnet jeweils J. P. Hinnenthal. Der erste vollständige Neudruck der *Tafel-*

musik liegt aber bereits seit 1927 vor, hrsg. v. Max Seiffert in DDT 61/62 (in Neuauflage hrsg. und kritisch revidiert v. H. J. Moser 1959); vgl. dazu Seifferts Revisionsbericht: G. Ph. Telemann, *Musique de Table* als Heft II der Beihefte zu den DDT, Leipzig 1927.

Für den hier zu rezensierenden Band XIV der Telemann-Ausgabe diente wie für Band XII und XIII als einzige Quelle der in Stimmen erschienene Originaldruck von 1733, und zwar das Exemplar der Schloßbibliothek zu Rheda. Aus Vorwort (S. VI–VII) und Kritischem Bericht (S. VIII–IX) des Neudrucks geht nicht hervor, ob weitere Exemplare des Originaldruckes erhalten sind. (Seiffert nannte ein Berliner und ein Bückeburger Exemplar.) Auch erfährt man nichts zur Entstehungsgeschichte des Werkes, ob die von Seiffert eruierte Datierung des Originaldruckes der Entstehungszeit der *Tafelmusik* nahekommt. (Im Neudruck des 2. Teiles nennt der Hrsg. immerhin eine zum Vergleich herangezogene „ältere Handschrift Telemanns“ aus der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.) Daß der Hrsg. die frühere Ausgabe in DDT 61/62 nicht näher charakterisiert hat, mag man bedauern, daß er auf die mehr oder weniger belanglosen Anmerkungen (zu Teil III der *Tafelmusik*) in der Neuauflage des Denkmälerbandes nicht eingegangen ist, wird man ihm hingegen noch am ehesten verzeihen.

Es erscheint wenig sinnvoll, die im gegebenen Fall für Faksimiles zur Verfügung stehenden zwei Seiten wiederholt mit der (bereits in DDT 61/62 reproduzierten) Subskribentenliste des Originaldruckes auszufüllen — diese Liste ist zwar wichtig, aber doch nicht im Faksimile! — statt das (allerdings auch schon in DDT 61/62 reproduzierte) originale Titelblatt oder vielmehr zwei repräsentative Seiten des Notendrucks selbst wiederzugeben, zumal dieser Druck — wie Seiffert nachgewiesen hat — nach den von Telemann eigenhändig vorgezeichneten Stichplatten (Hinnenthal vereinfachend: nach den „von Telemann eigenhändig gestochenen Platten“) erfolgt ist.

Man vermißt des weiteren eine Liste der originalen Stimmen- bzw. Instrumentenbezeichnungen, da die Besetzungsangaben im Notenteil modernisiert erscheinen, im

Inhaltsverzeichnis, Vorwort und Kritischen Bericht hingegen Angaben wie „Fondement“, „Generalbaß“ und „B. c.“ nebeneinander verwendet werden; ähnlich verhält es sich mit den Satzbezeichnungen, z. B. „Quatuor“ im Vorwort, aber „Quartett“ im Notenteil, demgegenüber „Concerto“ sowohl im Vorwort als auch im Notenteil, aber „Konzert“ im Inhaltsverzeichnis.

Die Angaben „solo“ und „tutti“ treten innerhalb des Notentextes grundsätzlich nur bei den beiden Violinen auf; in einem einzigen Fall findet sich ein „tutti“ aber bei der Violoncello-Stimme (Ouverture, Lentement/Presto, Takt 69); sollte letzteres nicht auf einem Versehen beruhen? Die Tatsache, daß derartige Angaben sonst nur bei den Violinen vorkommen, deutet darauf hin, daß mit einer mehrfachen (doppelten) Besetzung ursprünglich allein bei diesen Stimmen gerechnet worden ist; vgl. demgegenüber die „praktischen“ Besetzungsvorschläge des Hrsg. im Vorwort.

Die kritischen Anmerkungen erscheinen korrekt mit Ausnahme der drittletzten Anmerkung, die dem gebotenen Notentext entspricht, somit gegenstandslos ist, und der vorletzten Anmerkung, in der es „Fl. I“ statt *II* heißen muß.

Am Notentext selbst ist — angesichts einer einzigen Vorlage — wenig zu bemängeln. Kleinigkeiten sind uns aufgefallen: Ouverture, Lentement/Presto, Takt 10–12 und Takt 117–118: die Position der Bezifferung stimmt an beiden Stellen nicht überein, wohl aber die Aussetzung; Takt 36: fehlt Keil zur 1. Note von Oboe I (analog Viol. I); Takt 59 und 61: in der Bc.-Aussetzung erwartet man jeweils in der 2. Takthälfte Fortschreitungen zur Terz, zahlreiche Parallelfälle zeigen jedoch, daß es sich hierbei um ein Prinzip handelt.

Nachdem in dieser Zeitschrift an mehreren Bänden der Telemann-Ausgabe z. T. harte Kritik geübt worden ist, darf dem Band XIV trotz der erwähnten Mängel editorische Zuverlässigkeit bestätigt werden.

Dietrich Kilian, Göttingen

Jean-Philippe Rameau: *Pièces de Clavecin en concerts, avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon* (1741). Mit den originalen „Anweisungen“ des Komponisten und mehreren Faksimile-Wiedergaben hrsg. von Erwin R. Jacobi.

Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag (1961). XX, 63 S.

Was an Jacobis Neuausgabe der Klavierwerke von J.-Ph. Rameau rühmend hervor gehoben worden ist (vgl. M. Reimann in *Mf* 14, 1961, S. 248 f.), gilt in vollem Ausmaß auch für den vorliegenden Band, in dem nunmehr das kammermusikalische Werk und damit die gesamte übrige Instrumentalmusik des großen Franzosen — in Deutschland erstmals — erscheint. Die Art, wie hier an die Probleme der Editionstechnik herangegangen wird, verrät, von der Sachkenntnis und praktisch-musikalischen Erfahrung des Herausgebers ganz abgesehen, eine Vornehmheit wissenschaftlicher Gesinnung, wie man sie sich für viele andere Publikationen unserer Tage nur wünschen möchte. Jacobi wendet sich an den „ernsthafte Liebhaber“ mit einer getreuen Wiedergabe des Originaldrucks ohne alle Zusätze; er beschränkt sich in der Verzierungsfrage auf die Beigabe authentischer Anweisungen Rameaus, verzichtet (im Gegensatz zu der GA von Saint-Saëns) auf die Ausschreibung von sich wiederholenden Teilen auch bei komplizierten Rondeau-Anlagen und behält als Anweisung für deren Aufeinanderfolge erstmals auch jene uns heute nicht mehr geläufigen „eleganteren“ des *guidon* (= Kustos), des *renvoi* (= Rückweiser) und des *chapeau* (anstelle unseres heutigen prima- und secondavolta-Zeichens) bei. Das Partiturbild kann hierdurch nur gewinnen: die gedrängte (Original-)Fassung ermöglicht die Übersicht der Anlage gleichsam mit einem Blick. Eine andere Frage ist allerdings, ob man bei den Einzelstimmen auch so sparsam mit dem Platz umgehen, oder nicht doch eher (zumindest die kleinen sog. *petites reprises*) ausschreiben sollte, wie das z. B. in den Chansondrucken des 16./17. Jahrhunderts (aber auch noch bei den Wiener Klassikern) Brauch war. Erfahrungsgemäß irrt man sich bei zu komplizierten Verweisungen doch immer wieder im Fahrplan. In der älteren Zeit hat man jedenfalls in dieser Hinsicht stets zwischen Partitur (= Plan) und Einzelstimmen (= *resolutio*, Aufführungsmaterial) unterschieden und letztere detaillierter ausgeführt. Interessant wäre, zu wissen, wie die Originalstimmen angelegt sind. Dies ist der Ausgabe nicht zu entnehmen.

Welche Fülle köstlicher Musik diese fünf „Konzerte“ (Jacobi geht auf die spezielle

Bedeutung des Terminus ein) enthalten, läßt sich hier nur andeuten. Jedes einzelne Stück versetzt Spieler wie Hörer in eine Welt der Empfindungen von so ausgeprägter Eigenart (und Süße), wie wir dies in vergleichbarer Suitenliteratur nirgends erleben. Rameaus Zyklen sind dieser in Wirklichkeit auch nur mit Vorbehalt, aufgrund mehr äußerlicher Merkmale zuzuzählen: die zu einem „Konzert“ zusammengefaßten Stücke zeigen einerlei Tonart (mit Einschluß der Moll- bzw. Durvariante) und, abgesehen von der „Fuge“ *La Forqueray* (in Nr. V), alternieren Grundriß. Aber bereits im Titel erinnern nur noch *Menuett* (in Nr. III) und *Rondeau* (in Nr. V) an die gattungsmäßige Herkunft. Die übrigen Namen sind von Rameau frei gewählt und lassen meist darauf schließen, was den Meister zur Komposition angeregt hat: Eigenheiten bestimmter Gestalten aus dem Schüler- oder Freundeskreis (*L'Agaçante*, *L'Indiscrète*, *La Timide*) oder auch lediglich deren Namen (*La Poplinière*, *La Cupis*, *La Marais*, nicht zuletzt auch *La Rameau*), der Tod eines Gönners (*La Livri*), die Szenerie einer Landschaft (*Le Vézinet*) oder des Theaters (*La Pantomime*, *Tambourin*) usw. Einige Stücke scheinen allerdings erst nachträglich benannt (vgl. dazu C. Girdlestone, *J.-Ph. Rameau*, 1957, S. 594 ff.).

Man fragt sich im Blick auf die im Titel erwähnte Austauschbarkeit der Begleitinstrumente (Violine 2 als Ersatz für die Baßgambel), die aber auch ganz fehlen können, wo denn die Seele dieser Musik ihren Sitz hat. Denn zweifellos verströmt sie ihre verzaubernden Kräfte auch in Gestalt des *Cembaloparts* allein; andererseits bringen wiederum die Ersatzinstrumente, besonders die zweite Violine, an nicht wenigen Stellen ganz neue, sonst nirgends enthaltene melodische Wendungen (was in der Partitur bedauerlicherweise nicht in Erscheinung tritt). Welches ist denn unter solchen Umständen die authentische Fassung (und die richtige Interpretation)? — Jedenfalls zeigt die gesamte Faktur des vorliegenden Werkes einmal mehr, daß die abendländische Musikgeschichte auf der letzten Wegstrecke hin zu den Wiener Klassikern keineswegs geradlinig, sondern in den verschiedenartigsten Kanälen verläuft. Weder die Vorstellung einer „Generalbaßzeit“ noch vor allem der Terminus „Barockmusik“ bieten einen ech-

ten Zugang zu dieser Musik, die, von der Welt Bachs völlig unberührt, merkwürdig rückwärts gewandte Wesenszüge und in die Zukunft weisende Eigenschaften in sich vereint und im Kolorit mancher Stellen bereits an den Impressionismus erinnert.

Der Neudruck läßt kaum Wünsche offen. Auf die Blankseiten 1/2, 12/13, 28/29, 40/41 und 52/53 hätte man allerdings lieber verzichtet; ihre offensichtlich nachträgliche Einfügung stört die sonst so angenehm berührende Ökonomie der Raumnutzung und hat überdies die Fehler auf S. VII verursacht, wo im dritten Abschnitt S. 16 (statt 12) und S. 42 (statt 34) zu lesen ist. Auf den Stimmen fehlt der Werktitel und der Name des Autors; die sprachliche Fassung ist nicht ganz einheitlich, z. B. *Clavecin* (frz., in der Gambenstimme, T. 1) neben *Cello* (dt., ebda. T. 4.). Man sieht auch nicht ein, weshalb bei der Bezeichnung der Stimmen, wenn die Ausgabe schon dreisprachig ist, die englische fehlt, die deutsche aber (weshalb in Klammern?) dasteht. Am besten würde man sich ganz auf die französischen Bezeichnungen beschränken.

Besonders zu erwähnen ist neben der Beigabe aufschlußreicher Faksimiles die farbige Reproduktion des im Musée de Dijon befindlichen, Chardin zugeschriebenen Rameau-Portraits, welche die Titelei ziert und den Wert der vorbildlichen Ausgabe noch erhöht.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Jean Henry d'Anglebert: *Pieces de Clavecin*. Facsimile of the 1689 Paris Edition. New York: Broude Brothers (1965). Bl. a-f und 128 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. IV)

Johann Christian Bach: *Temistocle*. *Dramma per musica in tre atti di Pietro Metastasio*. Revisione di Edward O. D. Downes e H. C. Robbins Landon. Riduzione per canto e pianoforte (Karl Heinz Füssl). (Wien): Universal Edition (1965). XV, 427 S.

Johann Sebastian Bach: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Serie III: *Motetten, Choräle, Lieder*. Band I: *Motetten*. Hrsg. von Konrad Ameln. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. XI, 178 S.

Terence Bailey: *The Fleury Play of Herod*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1965. 72 S.

John Blow: *Amphion Anglicus*. A Facsimile of the 1700 London Edition. New York: Broude Brothers (1965). (VIII), VIII, 216 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. II)

The *Bottegari Lutebook*. Edited by Carol MacClintock. Wellesley College 1965. (XII), 169 S. (The Wellesley Edition. 8)

Bouwstenen voor een geschiedenis der toonkunst in de Nederlanden. 1. (Amsterdam): Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. 344 S. (Documenta et Archivalia ad historiam musicae neerlandicae. Ediderunt C. C. Vlam et M. A. Vente. 1)

J. B. van Bree (1801—1857): *Allegro voor vier Strijkkwartetten*. Uitgegeven en ingeleid door André Rodenhuis. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. 56 S. (Exempla Musica Neerlandica. III)

Hans Curjel: *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*. Hamburg: Claassen (1966). 208 S.

Corpus Musicae Popularis Hungaricae V / A Magyar Népzene Tára. Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. V. *Síratók*. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó 1966. 1138 S.

Francesco Degradà: *Indici della Rivista Musicale Italiana*. Annate XXXVI—LVII (1929—1955). Firenze: Leo S. Olschki Editore 1966. 144 S. (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia a cura della Società Italiana di Musicologia. 1)

Nathalie Dolmetsch: *The Viola da Gamba. Its Origin and History, its Technique and Musical Resources.* New York — London — Frankfurt — Zürich: Hinrichsen Edition Ltd. (Frankfurt — London — New York: C. F. Peters) (1962). 92 S.

The Dublin Virginal Manuscript. Edited by John Ward. Second Edition, corrected, revised, and augmented. Wellesley College 1964. XVI, 58 S. (The Wellesley Edition. 3)

Francesco Saverio Geminiani: *Sechs Sonaten für Violoncello und Basso continuo Op. 5.* Nach dem Erstdruck von 1747 . . . hrsg. von Walter Kolneder. Leipzig: Edition Peters (Frankfurt — London — New York: C. F. Peters) (1964). 39 S. Partitur, 19 und 12 S. Stimmen. Dazu: *Sechs Sonaten für Violine und Basso continuo (Geminianis Bearbeitung der sechs Sonaten . . . Op. 5).* Ebenda (1965). 39, 20, 12 S.

Clemens-Christoph von Gleich: *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin.* Balthoven: A. B. Creyghton 1963. 136 S. und Notenheft in Schuber. (Utrechtse Bijdrage tot de Muziekwetenschap. III)

Wilibald Gurlitt: *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge.* Hrsg. und eingeleitet von Hans Heinrich Eggebrecht. Teil I. Von musikgeschichtlichen Epochen. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1966. XX, 210 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. I)

Hallische Händel-Ausgabe (Kritische Gesamtausgabe). Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. Serie I: *Oratorien und große Kantaten.* Band 17: *The Messiah / Der Messias.* Hrsg. von John Tobin. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. XIX, 306 S.

Joseph Haydn: *Arianna a Naxos. Cantata a voce sola, accompagnamento del clavicembalo o fortepiano (1789?).* A cura di Marius Flothuis. Salzburg: Haydn-Mozart Presse (1965). (IV), 27 S.

Joseph Haydn: *Klaviersonaten. Bd. II.* Nach den Eigenschriften, Originalausgaben oder ältesten Abschriften hrsg. von Georg

Feder. *Fingersatz von Hans-Martin Theopold.* München-Duisburg: G. Henle Verlag (1965). VII S. und S. 126—225.

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Hrsg. von Georg Feder. Band I, Heft 2. Februar 1966. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1966. S. 49—117.

Hegel-Jahrbuch 1965. Hrsg. von Wilhelm R. Beyer im Auftrage der Hegel-Gesellschaft e. V. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1965. 164 S.

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Für das Staatliche Institut für Musikforschung und die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients hrsg. von Fritz Bose. Band 2. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966. 132 S., 1 Schallplatte.

Johann Ludwig Krebs: *Sechs Kammer-sonaten für Flöte oder Violine und obligates Cembalo (Klavier).* Nach dem Erstdruck revidiert und hrsg. von Bernhard Klein. 2 Bde. Leipzig: Edition Peters (Frankfurt—London—New York: C. F. Peters) (1963). 53, 46 S.

E. D. Mackerness: *A Social History of English Music.* London: Routledge and Kegan Paul, Toronto: University of Toronto Press (1964). X, 307 S.

Magna Moravia. Sborník k. 1100. výročí příchodu Byzantské mise na Moravu. / *Commentationes ad memoriam missionis Byzantinae ante XI saecula in Moraviam adventus editae.* Prag: Státní Pedagogické Nakladatelství 1965. 639 S. (Spisy University J. E. Purkyne v Brne. Filosofická Fakulta / Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas Philosophica. 102)

Johann Mattheson: *Pieces de Clavecin. Facsimile of the 1714 London Edition.* Volume I. New York: Broude Brothers (1965). 47 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. V)

Colin McPhee: *Music in Bali. A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music.* New Haven — London: Yale University Press 1966. XVIII, 430 S., 120 Abb.

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie in G („Neue Lambacher Sinfonie“). Hrsg. von Anna Amalie Abert. Kassel: Nagels Verlag (1965). Partitur. 27 S. (Nagels Musik-Archiv. 217)

Mozart-Jahrbuch 1964 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: (Internationale Stiftung Mozarteum) 1965. 216 S.

Joseph Müller-Blattau: Von der Vielfalt der Musik. Musikgeschichte — Musikerziehung — Musikpflege. Freiburg i. Br.: Verlag Rombach (1966). 536 S.

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Vol. XIX, 1965. Rom: American Institute of Musicology 1965. 192 S.

The Musical Entertainer. Engraved by George Bickham. Volume I. Volume II. A Facsimile of the 1740 London Edition. New York: Broude Brothers (1965). 100, 100 Bl. in einem Band (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. VI)

Fred K. Prieberg: Musik in der Sowjetunion. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik (1965). 399 S.

Henry Purcell: Orpheus Britannicus. The First Book. (The Second Book.) A Facsimile of the 1698 (1702) London Edition. New York: Broude Brothers (1965). VI, (II), 248 und (VI), II, (II), 176 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. I.)

Jean-Philippe Rameau: Traité de l'harmonie. Facsimile of the 1722 Paris Edition. New York: Broude Brothers (1965). (VIII), XXIV, 432, 17 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series — Music Literature. III)

Jean-Philippe Rameau: Demonstration du principe de l'harmonie. Facsimile of the 1750 Paris Edition. New York: Broude Brothers (1965). XXIII, XLVII, 112 S. und 5 Falttaf. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series — Music Literature. IV)

Jean-Philippe Rameau: Code de musique pratique. Facsimile of the 1760 Paris Edition. New York: Broude Brothers (1965). XX, 237, 33, 14 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series — Music Literature V)

Jean-Philippe Rameau: Nouveau système de musique théorique. Facsimile of the 1726 Paris Edition. New York: Broude Brothers (1965). VIII, 114, (VI) S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series — Music Literature. VII)

R. M. A. Research Chronicle No. 3 (1963). Edited by Jeremy Noble. Published by The Royal Musical Association. (London: R. M. A. 1965). VI, 58 S.

Johan Helmich Roman: Sinfonie 1—3. Hrsg. von Ingmar Bengtsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1965. XXVIII, 66 S. (Monumenta Musicae Svecicae. 4: Werke von Johan Helmich Roman, Bd. 2)

Sagittarius. Beiträge zur Erforschung und Praxis alter und neuer Kirchenmusik. Hrsg. von der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft. 1. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1966. 87 S.

Sbornik Prací Filosofické Fakulty Brněnské University. Rocník XIV. Rada Umenovedná (F) C. 9 [Festschrift Jan Raček zum 60. Geburtstag.] Brno 1965. 522 S., 11 Taf.

Jan Pzn. Sweelinck: Werken voor Orgel of Clavecimbel uit het „Celler Klavierbuch 1662“. Uitgegeven en ingeleid door Jost Harro Schmidt. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. 24 S. (Exempla Musica Neerlandica. II)

Jan Pieterszoon Sweelinck: Opera omnia. Editio altera . . . Vol. II Cinquante Pseaumes de David (Premier Livre de Pseaumes de David), edidit R. Lagas. Amsterdam: (Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis) 1965. XXVI, 328 S.

Heinrich Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft. Band 16: Symphoniae Sacrae II/1647.

Nr. 13—22: Deutsche Konzerte für vier Stimmen und Basso continuo. Hrsg. von Werner Bittinger. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. XX, 118 S.

Heinrich Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft. Band 14: Symphoniae Sacrae I/1629. Nr. 11—20: Lateinische Konzerte für vier bis sechs Stimmen und Basso Continuo. Hrsg. von Gerhard Kirchner und Rudolf Gerber †. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. XII, 147 S.

Konrad Stekl: Dokumente zum Thema: Mozart und Graz. Sonderdruck aus: Blätter für Heimatkunde, Graz 1966, Heft 1, S. 21—27.

H.(ans) H.(einz) Stuckenschmidt: Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk. (Frankfurt): Suhrkamp Verlag (1966). 322 S.

Georg Philipp Telemann: Forty-Eight Chorale Preludes. Edited by Alan Thaler. New Haven: A-R Editions Inc. 1965. 101 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. II)

Teure Freundin. Peter Iljitsch Tschaikowski in seinen Briefen an Nadeshda von Meck (hrsg. von Erna von Baer und Hans Pezold). Leipzig: Paul List Verlag 1964. 671 S.

The Utrecht Prosarium. Liber sequentiarum ecclesiae capitularis Sanctae Mariae Ultraiectensis saeculi XIII. Codex Ultraiectensis, Universitatis Bibliotheca 417. Edidit N. de Goede S. C. J. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. CXLVIII, 140 S. und 2 Faltaf. (Monumenta Musica Neerlandica. VI)

Walter Wiesli: Das Quilisma im Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen . . . Eine paläographisch-semiologische Studie. Immensee: Verlag Missionshaus Bethlehem (1966). XIII, 340, 90 S.

Gioseffo Zarlino: Dimostrazioni Harmoniche. A Facsimile of the 1571 Venice Edition. New York: Broude Brothers (1965).

312, (11) S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series — Music Literature. II)

Gioseffo Zarlino: Le Istitutioni Harmoniche. A Facsimile of the 1558 Venice Edition. New York: Broude Brothers (1965). 347 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series — Music Literature. I.)

Mitteilungen

Am 12. Mai 1966 feierte Professor Dr. Hermann Grabner, Berlin, seinen 80. Geburtstag.

Am 23. April 1966 feierte Professor Dr. Hermann Erpf, Stuttgart, seinen 75. Geburtstag.

Am 10. Mai 1966 feierte Professor Dr. Walther Vetter, Berlin, seinen 75. Geburtstag.

Am 5. Juni 1966 feierte Professor Dr. Carl Allan Moberg, Uppsala, seinen 70. Geburtstag.

Am 4. April 1966 feierte Professor Dr. Adam Adrio, Berlin, seinen 65. Geburtstag.

Am 18. April 1966 feierte Professor Dr. Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam, seinen 65. Geburtstag.

Am 4. Juni 1966 feierte Professor Dr. Siegfried Borris, Berlin, seinen 60. Geburtstag.

Am 29. Mai 1966 feierte Professor Dr. Werner Korte, Münster, seinen 60. Geburtstag.

Am 29. Mai 1966 feierte Dr. Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br., seinen 60. Geburtstag.

Am 23. Mai 1965 feierte Professor Dr. Hellmuth Christian Wolff, Leipzig, seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Barry S. Brook, Queens College of The City University of New York, ist von der IGMW und der Royal Musical Association mit der Dent-Medaille für das Jahr 1965 ausgezeichnet worden.

Frau Dr. Eva Badura-Skoda, Wien, übernimmt zum September 1966 eine ordentliche Professur für Musikwissenschaft am Department of Music an der University of Wisconsin, Madison.

Dr. Heinz Becker, Hamburg, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Ruhr-Universität Bochum erhalten.

Professor Dr. Gerhard Croll, Münster, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Salzburg erhalten.

Professor Dr. Georg von Dadelsen, Hamburg, hat einen Ruf auf den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Frankfurt a. M. erhalten.

Professor Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Breisgau, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Basel erhalten.

Professor Dr. Reinhold Hammerstein, Heidelberg, hat die an ihn ergangenen Rufe auf die musikwissenschaftlichen Lehrstühle an den Universitäten Salzburg und Basel abgelehnt.

Dem Lübecker Kirchenmusikdirektor und Kantor an St. Jakobi/Lübeck Bruno Grusnick wurde am 31. Mai 1966 in Uppsala der Doktor honoris causa der humanistischen Fakultät der Universität verliehen.

Jürgen Jürgens, Leiter der Akademischen Musikpflege der Universität Hamburg, wurde zum Universitätsmusikdirektor ernannt.

Die im Dezember 1965 gegründete und staatlich genehmigte „Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschungen“ mit

dem Sitz in Ludwigsburg (Vorstand) und der Forschungszentrale in Freiburg i. Br. (Musikwissenschaftliches Seminar der Universität unter der Leitung von Prof. Dr. H. H. Eggebrecht) beginnt ihre Arbeit mit der Vorbereitung einer wissenschaftlichen Edition der mittelalterlichen Traktate über die Berechnung der Orgelpfeifen-Mensuren sowie einer Untersuchung der Quellen über die spätrömische Orgel. Zur Erörterung von Gegenwartsproblemen der Orgelmusik und des Orgelbaus sind wissenschaftliche Colloquien geplant.

Das Graphische Kabinett des Stiftes Göttweig (Niederösterreich, bei Krems an der Donau), nächst der Wiener Albertina die größte Kupferstichsammlung Österreichs, veranstaltet von Mai bis Oktober 1966 eine Ausstellung „Musik, Tanz und Theater von der Renaissance bis zum Biedermeier“ unter besonderer Berücksichtigung der sozialgeschichtlichen Beziehungen. Ein ausführlicher, illustrierter Katalog ist erschienen und über das Stift Göttweig zu beziehen.

Frau Dr. Eva Maria Wutta sucht Briefe der Prinzessin Anna Amalia von Preußen, der Schwester Friedrichs des II., zur Vorbereitung einer Briefausgabe. Sie bittet Besitzer bisher unbekannter Briefe, ihr Mitteilung zu machen und gegebenenfalls Mikrofilme bzw. Fotokopien mit der Erlaubnis zur Veröffentlichung zur Verfügung zu stellen. Sendungen sind zu richten an: Dr. Eva Maria Wutta, 5951 Altfinntrop, Attendornerstr. 13