

Verwendung des Tonmaterials zu ausgezeichneten Beispielen ihrer Art.

Der 2. Teil der Denkmäler bietet den Neudruck der *Musikstücke für das Hornwerk der Festung Hohensalzburg* für das Clavier, herausgegeben von Leopold Mozart. Die Stücke für die 12 Monate vom Jenner bis zum Christmonat sind zum Teil von Johann Ernst Eberlein (5), das für den März ist ein anonymes „alter Choral“, die anderen sechs stammen von Leopold Mozart, von dem auch noch 6 Variationen des Chorals angehängt sind. Die Musikstücke für das Orgelwerk des mechanischen Theaters in Hellbrunn, ausschließlich von Johann Ernst Eberlein 1748–1749 komponiert, stammen aus einer Abschrift in der Chronik *Historiae Ecclesiae Salisburgensis*, die die Bayerische Staatsbibliothek aufbewahrt.

Ein „Kritischer Bericht“ und „Addenda“ von Maria Michaela Schneider-Cuvay, die eine anonyme handschriftliche Abschrift der Mozart-Kompositionen behandelt, beschließen den instruktiven, gut ausgestatteten Band.
(Januar 1979) Georg Karstädt

Stijlproeven van Nederlandse Muziek / Anthology of Music from the Netherlands. Band III: 1890–1960. Verzameld door Eduard REESER. Amsterdam: Stichting Done-mus in Samenwerking met de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1977. XXXIV, 193 S.

Der dritte Teil der Anthologie neuerer niederländischer Musik, von Eduard Reeser herausgegeben, umfaßt 50 Kompositionen von 30 Komponisten, die alle zwischen 1907 und 1935 geboren wurden.

Die Komponisten und die wichtigsten Werke ihrer Produktion, nicht nur die im Band aufgenommenen Werke, werden in der Einleitung (holländisch und englisch) vorgestellt, wie auch die Kriterien der Auswahl. Vielseitigkeit wird selbstverständlich angestrebt: fünf Stücke sind Orchester-musik in Partitur, zwei Konzertsätze in Klavierauszug, elf kammermusikalische und 22 solistische Werke – darunter 17 allein für

Klavier – in allem 40 Instrumentalsätze. Daneben drei geistliche und sieben weltliche Vokalwerke. Es wird von dem Herausgeber offen eingestanden, daß Klaviermusik und langsame Sätze überwiegen, damit Platz gespart werden konnte.

Die vorigen Bände enthielten Werke von Komponisten, die alle älter oder im gleichen Alter wie der Herausgeber waren. Hier wählt er nun Werke jüngerer Zeitgenossen aus, Werke, die zwischen 1935 und 1960 komponiert wurden. Gerne hätte er, wie er bemerkt, noch jüngere Komponisten mit einbezogen, – andere dagegen hat er wegen der Verwendung von graphischen Partituren oder elektronischen und aleatorischen Stilelementen bewußt nicht berücksichtigt. Die Grenze liegt also fest, sei es aus praktischen oder anderen Gründen.

Man sollte natürlich fragen, ob die Auswahl der Werke für die angegebene Zeitspanne repräsentativ ist – diese Frage kann ich nicht beantworten –, aber der Herausgeber erklärt, er sei seinen persönlichen Interessen gefolgt, und die Anthologie zeige eine „totally subjective nature“! Hätte er das sagen können, wenn er fürchtete, Wesentliches ausgelassen zu haben?

Der musikalische Inhalt des Bandes soll nicht weiter besprochen werden, sondern nur die Publikation als solche. Und hier bleibt kein Wunsch offen: Die Noten sind schön gestochen, der Text vorbildlich gedruckt, der Band gut gebunden, und trotzdem ist der Preis erstaunlich niedrig (70 f; für Mitglieder der VNM: 56 f). Eine erfreuliche Bekanntheit mit niederländischer Musik.

(September 1979) Carsten E. Hatting

Diskussionen

Zur rhythmischen Interpretation eines Trouvèrelies

Norbort Virgens hat im Jahrgang 32, 1979, Seite 297–300, auf meinen Aufsatz im gleichen Jahrgang, Seite 17–25, mit viel Verständnis geantwortet. Mit Recht weist er

darauf hin, daß Trouvère-Chansonniers nicht nur, wie ich schrieb, „meistens zwischen 1240 und 1270“ kopiert wurden; hier sollte „meistens“ durch „zuerst“ ersetzt werden. Ähnlich war meine erste Arbeitshypothese unvorsichtig ausgedrückt; was ich sagen wollte, war: „In der Trouvèrekunst sind Dichtung und Melodik immer verbunden“ – nicht „untrennbar“, da ja Kontrafakte sowohl von Gedichten wie auch von Melodien sehr häufig sind.

Virgens bezieht sich auf die melodische Identität zwischen einigen Conductus und Trouvèremelodien und glaubt, daß eine Interpretation von musikalisch-rhythmischer Analogie wenig befriedigend sein würde. Das ist aber nicht notwendigerweise wahr. Man muß immer wieder darauf hinweisen, daß die Trouvèrekunst auf großer Schmiegsamkeit beruht – auf Anpassung und Improvisation des Textes, der Melodie, des Rhythmus, der Vorzeichen, der Instrumentalbegleitung, der Verzierung. Eine gute rhythmische Lesung für solche mehrfach verwendete Melodien ist immer möglich. Mitunter muß man wohl auch annehmen, daß die gleiche melodische Linie verschiedenen Rhythmen unterworfen wurde. Gregorianische Melodien wurden so gehandhabt und rhythmisch-modale Transformation wurde zur Zeit in polyphoner Musik geübt.

Was jedoch in meinem Artikel stillschweigend angenommen wurde, wird auch von Virgens unterstützt, nämlich „daß der Rhythmus einer Trouvèremelodie in ihren gleichsprachigen Contrafacta unverändert erhalten bleibt“. Seltsamerweise wird aber von ihm im gleichen Paragraphen ein Teil eines Liedes ohne jegliche rhythmische Indikation zitiert. Die notwendige rhythmische Interpretation aller Trouvèrelieder ist aber die fundamentale Annahme meines Aufsatzes, die auch in mehreren Artikeln von mir weiter ausgeführt wird. (Vgl. *Metrum und Rhythmus in französischer Dichtung und Musik des 13. Jahrhunderts*, in: *AfMw* 32 [1975], S. 72–80; *Rhythm, Meter, and Melodic Organization in Medieval Songs*, in: *Revue Belge de musicologie* 28–30 [1974–76], S. 49–64; *A New Approach to the Structural Analysis of 13th-Century*

French Poetry, in: *Orbis Musicae* 5 [1975–76], S. 3–18.)

Die drei Gedichte, die mit der von mir im oben erwähnten Artikel zitierten Melodie auftreten – *Au renouvel du tens que la florete*, *Au nouvel tens que nest la violete* und *Mainie chançon ai fait de grant ordure* (bzw. Rayn. 980, 987, 2111), haben, wie Virgens korrekt feststellt, nicht dieselbe Vers-Struktur und doch folgen alle drei befriedigend dem gleichen musikalischen Rhythmus, der in meinem Artikel angegeben wurde. Obwohl die von Virgens besprochenen Unterschiede zwischen den Gedichten nicht richtig zu sein scheinen, sind solche Differenzen tatsächlich vorhanden: Zäsuren fallen verschiedenlich; zwei kurzen Versen in einer Fassung entspricht in einer andern ein einziger Langvers; Trochäen und Jamben sind anders verteilt. Aber interessanterweise sind alle diese Unterschiede in dieser Hinsicht völlig irrelevant: Der melodische Rhythmus ist für alle drei Gedichte identisch.

Der Hauptpunkt meiner Ausführungen, im großen und ganzen anscheinend von Virgens provisorisch akzeptiert, ist die Annahme, daß eine Aufführung dieser schönen Melodien (natürlich gibt es auch weniger gute Trouvèremelodien) ohne Rhythmus kaum ein richtiges Bild dieser Kunst geben kann. Wenn aber Virgens von einer „definitiven (rhythmischen) Interpretationslehre“ spricht, schlägt er einen Weg vor, der keinen Erfolg verspricht. Die oben festgestellte Schmiegsamkeit dieses Repertoires legt es nahe, daß man sich diesen Liedern nur individuell, Lied für Lied nähern muß. Allgemeine Regeln würden zu falschen Lösungen führen. In einer Anthologie von Trouvèreliedern, die demnächst erscheinen wird (S. Rosenberg und H. Tischler, *Chanter m'estuet: Songs of the Trouvères. A Critical Anthology of French Lyric Poetry of the 12th and 13th Centuries*. Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1981), wird gezeigt werden, daß manchmal mehrere rhythmische Lesungen eines Liedes möglich sind und im Mittelalter auch waren. Doktrinaire ‚Gesetze‘ sind ebenso unrichtig, wenn sie auf eine lebendige Kunst angewendet werden, wie totale Freiheit, d.h. hier die

Abwesenheit jeglicher rhythmischer Interpretation, die man in vielen modernen Ausgaben dieses Liederrepertoires antrifft, z. B. in der von Virgens erwähnten Ausgabe von Hendrik van der Werf. (H. van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, Oosthoek, Utrecht, 1972.)

Hans Tischler

Nochmals zu: Musik als biographisches Dokument. – Marginalien zu Ludwig Finschers Rezension in Die Musikforschung 32, 1979, Seite 425 bis 431.

In seiner eingehenden kritischen Würdigung meines Beethovenbuches *Um die Unsterbliche Geliebte* hat Ludwig Finscher begreifliches Schwergewicht auf die musicalia gelegt. Für seine Hinweise und Infragestellungen bin ich ihm sehr dankbar, wenn sie auch in einigen Punkten nicht unwidersprochen bleiben können. Dabei möchte ich mich nur auf wenige Fakten und Aspekte beschränken. So verstehe ich nicht, wie mich das Zitat aus op. 70,2 widerlegen soll, wo ich doch gerade auf die Unterscheidung zwischen Widmungs- und persönlicher Werkbeziehung so großen Wert gelegt habe (S. 277, 282). Ähnliches wäre für op. 27,2 anzumerken, wo wir überdies wissen, daß die Sonate der Mondschein-Kusine ursprünglich gar nicht zugehört war (S. 276, dazu Anm. 784; S. 254f., dazu Anm. 701). Ob man beim Seitenthema im Finale schon von einer „Urgestalt“ zum „Engel Leonore“ bei dem Seitenthema in op. 111 sprechen darf, würde ich wiederum für fraglich halten. Fraglos hingegen ist die (übrigens nicht erst durch mich festgestellte) Tatsache, daß die beiden letzten Fälle zueinander im Zitatverhältnis stehen, und dieses in einem Satz, der (auch harmonisch) quasi-attacca zur Arietta vom „authentischen“ Andante-favori-Typus hinüberleitet. Soll man darüber in einem Buch hinweggehen, das sich nicht zuletzt mit den biographischen Spuren im Werk befaßt? Wäre nicht umgekehrt einem Autor mit dieser Themenstellung solches als Unterlassung anzukreiden?

Über die Syllabik der Arietta (NB „Arietta“!) habe ich ebenfalls nicht als erster

reflektiert. Ich brauche wohl nicht den *Dr. Faustus*-Roman zu zitieren. Warum wurde also dem Schriftsteller nachgesehen, mitunter sogar hoch angerechnet, was beim Musikwissenschaftler Beanstandung findet? Oder stehe ich mit meiner Meinung vereinzelt, daß man eine solche Frage nicht dem Literaten allein überlassen kann (S. 296)? Anderenfalls könnte es leicht passieren (und soll auch schon vorgekommen sein), daß Dichter und Schriftsteller etwas bemerkt haben, was den Leuten vom Bau in folge „Betriebsblindheit“ entgangen ist.

Die Syllabik im Instrumentalwerk Beethovens ist überhaupt noch ein unaufgeschlossenes Gebiet, obwohl a) sie jedermann fühlt – b) er selbst nicht zuletzt in seinen musikalischen Scherzen, Briefanreden, Epigrammen und Kanons einen Türspalt dazu geöffnet hat. Methodisch wird sie nur im Zusammenhang mit Beethovens Prosodik und einer gesicherten Heuristik Schritt für Schritt zu erkunden sein. Natürlich darf darunter ein so fündiges Werk wie die *Leonore* mit ihren unabtrennbaren Ouvertüren nicht fehlen. Was ich dazu in meinem Buch geboten habe, mag unbefriedigend bleiben, ganz einfach, weil es zu wenig ist. So aus dem großen Kontext seiner Arbeitsweise herausgeschnitten, können die gebotenen Stellen leicht den Eindruck des Arbiträren hinterlassen, darüber war ich mir von Anfang an im klaren. In meinem Dilemma glaubte ich mich am besten aufs Minimum zu beschränken und habe sogar ganze Partien aus den Fahnen genommen. Denn übergangen werden konnten sie auch wiederum nicht.

Vollkommen zutreffend finde ich Finschers Hinweis auf die Gattung der französischen Ouvertüre im Zusammenhang mit der *Maestoso*-Introduktion in op. 111, dem musikalischen Hauptanziehungspunkt seiner Kritik. Beethoven schreibt sogar selbst in seinen ersten Skizzen verbaliter „*overture vorher*“. Aber schließen solche Gattungsfestlegungen die vermutete Kyrie-Invokation aus? Ich denke eher das Gegenteil, besonders wenn man sich an die Genese dieses Typus bei Lully hält, wo sich gewisse Grave-Introduktionen seiner Ouvertüren

kaum von den Ritornellen in seinen Motetten unterscheiden. Ebensovienig wird man ihre Provenienz aus der italienischen Kirchen-sonate übersehen können. Bei der musikalischen Ansprechung geistlich und weltlich personifizierter Macht, im Bedeutungsfeld zwischen „Herr“ = „Kyrie“ und „Herrscher“ scheinen die Grenzen sehr fließend verlaufen zu sein, wovon bekanntlich auch Bach in seinen Parodierungen reichlich Gebrauch gemacht hat. Zu einem ähnlichen Resultat scheint auch Ursula Kirkendale in ihrem Report *The King of Heaven and the King of France: History of a Musical Topos* auf der 35. Jahrestagung der AMS 1969 in Saint Louis gekommen zu sein.

Dennoch wäre es auch in dieser Hinsicht mit der Genrezuordnung allein nicht getan. Ohne Berücksichtigung des prosodischen Gefüges und Gefalles wird sich jede Feinbestimmung entziehen. Und in dieser sieht man sie gerade in der „*overtur*“ von op. 111 ziemlich eindeutig in eine Richtung, die der Oration und Kyrie-eleison-Invokation, gelenkt. Mit Recht macht Finscher auf die Substanzgemeinschaft mit dem folgenden Allegro-Thema aufmerksam. Auf die Wahrscheinlichkeit, daß dieses sogar das genuine und das Introdutionsthema eine Ableitungsgestalt war, habe ich auf Seite 327 hingewiesen. Damit sieht man sich erst recht vor die Frage nach seinem Topos gestellt. Zu seiner Sicherstellung glaubte ich, auf die Versettenpraxis verweisen zu müssen (S. 321), worin die instrumentale Kyrie-Intonation verbürgt ist. Modellfunktion haben hier, soweit ich sehen kann, die 72 Versetten Gottlieb Muffats (DTÖ 57), von denen Beethoven sich einige direkt herausgeschrieben hat (Mus. ms. autogr. Beethoven 19e, Staatsbibliothek PKB, Klein S. 69). Nicht zufällig begegnet man in dieser Sammlung mehrfach dem tradierten, beinahe schon kanonisierten Typus, nach dem das Allegrothema in op. 111 gebildet ist. In der Folge wären Namen wie Fux, Caldara, Reutter (Vater und Sohn), Michael und Joseph Haydn zu nennen. Von Mozart wird alsbald die Rede sein. Das Bild wird vervollständigt durch Beethovens eigene, von ihm so bezeichneten Versetten-Entwürfe mitten

in den ersten Arbeiten zu diesem Satz und – nicht weniger bemerkenswert – vor dem Entwurf zum *Maestoso* (Artaria 201, S. 9/10). Schließlich seine Aufzeichnung des Kyrie-Themas aus Mozarts *Requiem*, darüber das auffallend verwandte Fugenthema *And with his stripes* aus dem *Messias* auf einem Wiener Skizzenblatt zu op. 111. Finscher bezieht sich auf eine Dissertation von Drabkin, dem hierbei eine Verwechslung mit dem Fugenthema in Haydns op. 20,5 unterlaufen ist. Alle diese Annotate, die um das fugengespeicherte Sonatenthema in op. 111 (Durchführung!) kreisen, fallen durch ihre enge Übereinstimmung auf. Worum es Beethoven bei der Findung eines „geeigneten“ Themas ging, war nicht ein Topos „an sich“, sondern ein „Topos für Kyrie“ im Sinne der Versettenpraxis. Dabei werden wir im Auge zu behalten haben, daß er der vokalen und instrumentalen Kyrie-Tradition noch viel zu nahe stand, unverhältnismäßig näher als wir.

Völlig berechtigt finde ich auch Finschers historische Lesart der Annotation über „*jene wüsten Zeiten*“ im Zusammenhang mit dem Projekt der Bacchus-Oper. Immerhin frage ich mich, ob Beethoven zwischen „jenen“ und „diesen“ Zeiten – nämlich den aktuellen – eine solche reinliche Scheidung aufrechterhalten hätte, würde er den Stoff vertont haben. Der Umstand, daß unter den Skizzen sich das Thema zu dem „*wüsten Scherzo*“ der *d*-moll-Sinfonie befindet, obwohl er zuerst mit dem Gedanken spielte, es für eine Quintettfuge zu verwenden, erscheint mir jedenfalls bedenkenswert. In der konzeptionellen Anlage und Satzordnung der Neunten läßt das Stück wohl keinen Zweifel an seiner Negativbestimmung zu.

Schließlich sei am Rande noch zur Violinsonate op. 96 vermerkt, daß auch Brandenburg, auf den Finscher rekurriert, nicht soweit geht zu behaupten, im Hinblick auf die Drucklegung 1815 sei im Zuge der Umarbeitung ein völlig neues Werk entstanden (nach Mitteilung des Verfassers). Bedauerlicherweise hat Finscher meine Stellungnahme zu der Frage unberücksichtigt gelassen. In Anmerkung 712 machte ich geltend, daß wäre die Umarbeitung wirklich so grund-

gend gewesen, wie ursprünglich angenommen, eine Reinschrift erforderlich gewesen wäre und in Ermangelung des ersten Autographs irgendwelche Skizzen nachweisbar sein müßten. Soweit wir sehen, ist das eine nicht vorhanden und das andere nicht der Fall.
Harry Goldschmidt

Anmerkung der Schriftleitung: Das Buch von Harry Goldschmidt ist inzwischen auch unter dem Titel *Um die Unsterbliche Geliebte. Ein Beethoven-Buch* im Verlag Rogner & Bernhard, München (1980), erschienen.

Zu Helga de la Mottes Rezension meiner Schrift in *Die Musikforschung* 33, 1980, Seite 230.

Da sich eine Replik zur Besprechung von Frau de la Motte in *Musik und Bildung* von 1978 erübrigte (vgl. dort 10 (69), 1978, S. 600f., die Stellungnahme zu ihrem problematischen Vorgehen), soll der erneute Abdruck in Heft 2 der *Mf* 33 (1980) nicht unwidersprochen bleiben.

Daß Musik und Tanz zur musikalischen Tatsache gehören und im Ballett ihre künstlerische Gestalt haben, kann nicht ignoriert werden. Ebenso müßte einsichtig sein, daß dieses Gebiet in der Schule – nicht nur im Elementarbereich – den geziemenden Platz einnehmen sollte. Gleichwohl gilt es, tief verwurzelte Abwehrhaltungen zu überwinden, die jedoch keineswegs von seiten der Schüler herrühren. Als Prototyp solcher merkwürdiger Widerstände kann die Rezensentin angesehen werden. Eigenes Unverständnis dokumentierend und Falschinformation in Kauf nehmend unterstellt sie, daß an die „Tradition der Mitbewegung an(ge)knüpft“ werde – das Wort erscheint in der Schrift nicht ein einziges Mal; der inkriminierte Sachverhalt wird wegen seines obsoleten Charakters lediglich in einer Anmerkung erwähnt. Dagegen handelt es sich in diesen gänzlich eigenständigen, bislang unbekannt russische Ansätze aufgreifenden Untersuchungen um einen Beitrag zur Erforschung der Grundlagen eines in der Schulpraxis kennengelernten äußerst bedeutsamen Motivationsproblems.

Die Fixiertheit der Rezensentin auf das klassische Versuchs-Kontrollgruppen-De-

sign verfehlt völlig die Intention meiner Studie, nämlich eine empirisch-deskriptive Analyse tänzerischer Formgebung während der Musikwahrnehmung und ihrer personal bedingten Varianten zu leisten, den Zusammenhang von Musik und Tanz musikhistorisch und motivationspsychologisch zu untersuchen und ein Instrumentarium zur Erfassung komplexer Bewegungsabläufe zu Musik hinsichtlich eines Diagnose- und Erlebnisintensivierungstrainings zu entwickeln. Die zusätzliche Evaluation hatte lediglich den sekundären Effekt, zu überprüfen, ob abgesehen von der forschungspragmatischen Orientierung bei den Teilnehmern eine motivierende Wirkung eingesetzt hat – ein Aspekt, der nicht nur in einer pädagogisch ausgerichteten Arbeit zu bedenken wert wäre.

Karl Hörmann

Berichtigung

Die in meiner Besprechung von Martin Staehelin: *Die Messen Heinrich Isaacs* in Heft 2 der *Mf* 33 (1980) auf S.240 im Werkverzeichnis als fehlend bezeichneten vier Quellen einer Kurzmesse der Landesbibliothek Dresden sind in den Addenda des dritten Bandes, S.201, bereits nachgetragen.

Die etwas unscharfe Formulierung Staehelins in Band III, Seite 3, Anmerkung 2, „daß eine ernsthafte Filiationenuntersuchung und vergleichende Textkritik, wie sie für den Philologen längst eine Selbstverständlichkeit darstellt, in der Musikforschung und Editionspraxis gerade der Josquin-Zeit noch immer nicht allgemein anerkannt ist“, bezieht sich nach freundlicher Mitteilung des Verfassers auf eine Reihe von Ausgaben der neueren Zeit, deren Herausgeber von diesen Methoden noch keine Kenntnis genommen haben. Der vermeintliche „Widerspruch“ auf Seite 241 in meiner Besprechung findet somit seine Erklärung. Daß sich Staehelin persönlich intensiv um die musikalische Quellenkritik bemüht, zeigte sein Beitrag und die Diskussion auf der Fachtagung *Probleme der Filiation und Datierung von Musikhandschriften der Renaissance* im Mai 1980 in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel.

Lothar Hoffmann-Erbrecht