

## Periodical part

Berichte und kleine Beiträge  
in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29  
28 Page(s) (46 - 73)



## Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

## Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

## Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

[Email: info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

---

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

---

### Zu Fragen der Aufführungspraxis und Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 3. wissenschaftliche Arbeitstagung in Blankenburg/Harz von Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Das Telemann-Kammerorchester, Sitz Blankenburg/Harz, veranstaltete am 28. und 29. Juni 1975 in Verbindung mit dem Fachbereich Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle, dem Rat des Bezirkes, dem Leistungszentrum „*Sinfonische Besetzungen*“, dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler sowie dem Zentralhaus für Kulturarbeit seine „*Dritte Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*“. Hatte man sich in der Vergangenheit vor allem im Zusammenhang mit der Telemann-Forschung und insbesondere mit den „*Magdeburger Telemann-Festtagen*“ unter anderem auch mit Fragen der Aufführungspraxis befaßt, so bildet diese Thematik seit 1973 einen Forschungsschwerpunkt des Telemann-Kammerorchesters und seines Dirigenten Eitelfriedrich THOM sowie des Fachbereichs Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle. Aus diesem Grunde findet jährlich einmal eine wissenschaftliche Arbeitstagung statt, in deren Leitung sich Walther SIEGMUND-SCHULTZE und Eitelfriedrich THOM, dem vor allem auch die reibungslose Organisation zu danken ist, teilen. In Referaten, Podiumsgesprächen sowie Diskussionen werden Fragen der historischen Aufführungspraxis und ihre Bedeutung sowohl für ein besseres Verständnis der Werke selbst als auch für deren richtigere Aufführung in unserer Zeit behandelt. Dabei gehört es zu den Grundsätzen der Tagungsleitung, ausübende Musiker und Musikwissenschaftler gleichermaßen an der Forschung und an deren Ergebnissen zu beteiligen, wie es ähnlich auch in dem Institut für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz geschieht. Die Ergebnisse der Tagungen werden in einer Reihe *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts* publiziert, wovon jetzt das erste Heft mit dem Konferenzbericht der „*Zweiten Wissenschaftlichen Arbeitstagung*“ (1974) vorliegt.

Die „*Dritte Wissenschaftliche Arbeitstagung*“ befaßte sich vor allem mit zwei Themenkreisen: „*Instrumentarium-Besetzungen*“ und „*Fragen der Improvisation*“. Eitelfriedrich THOM (Blankenburg) umriß in seiner Begrüßung nochmals die Aufgaben und Ziele der Tagung, die vor allem einer besseren Einsicht in die Kunstwerke der Bach-Händel-Telemann-Zeit dienen sollte. Die Notwendigkeit des Wissens um das Instrumentarium, um die Besetzungen und um die Aufführungspraxis der „frühen Aufklärungsepoche“ als einer wesentlichen Voraussetzung für die richtige Wiedergabe und das Verständnis der Musik dieser Epoche betonte Walther SIEGMUND-SCHULTZE (Halle) in seinem einleitenden Grundsatzreferat. Hans-Joachim SCHULZE (Leipzig) zeigte an ausgewählten Beispielen *Probleme des Instrumentariums und der Besetzung in Werken Johann Sebastian Bachs* und Günter FLEISCHHAUER (Magdeburg/Halle) äußerte sich *Zu einigen Besetzungsfragen im Instrumentalschaffen Georg Philipp Telemanns*. Bernd BASELT (Halle) wies in seinem Referat *Instrumentarium und Besetzung bei Georg Friedrich Händel, dargestellt an ausgewählten Beispielen aus seinen Opern* vor allem auf den weiten Spielraum in der Wahl des Instrumentariums, auf die enge Verbindung von Klangwirkung und dramatischem Kontext, auf für Händel charakteristische Klangfarbenmischungen (etwa Block- und

Querflöte) sowie darauf hin, daß bei Händel in seinen Spätwerken Neues in Satztechnik und Orchesterbehandlung festgestellt werden könne. Über die Instrumentation der „Solo-Motetten“ aus Böhmen stammender Komponisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sprach Zdenka PILKOVÁ (Prag), und Rudolf PEČMAN (Brno) befaßte sich mit der *Frage der Interpretation der Violinsonaten František Bendas*, wobei er vor allem auf die Beschreibung des „Adagio“-Spiels durch den Sohn Karl Benda als Quelle verwies. Helmut TZSCHÖCKELL (Rudolstadt) berichtete schließlich über *Probleme und Erfahrungen bei der originalgetreuen Wiedergabe der Viola d'amore-Partien*.

Der zweite Themenkreis wurde durch ein Hauptreferat von Erich LIST (Leipzig) *Zur Aufführungspraxis der Musik der Bach-Händel-Zeit* eröffnet. Dabei wurden zahlreiche Fragen wie die der Improvisation, Diminution, Dynamik, des Tempos usw. angesprochen und unter anderem mit Bezug auf den *Versuch einer Anleitung . . .* von Quantz diskutiert. Rainer BÖHME (Weimar) versuchte zu klären, was eigentlich unter musikalischer Improvisation zu verstehen ist, welche Arten von Improvisation es gibt, was von einem guten Improvisator verlangt wird und welche Bedeutung der Improvisation heute zukommt. Karl HELLER (Rostock) beleuchtete *Einige Aspekte zur solistischen Improvisation im Instrumentalkonzert des frühen 18. Jahrhunderts*, wobei er vor allem an den Konzerten Vivaldis exemplifizierte.

An zwei Podiumsgesprächen zu den beiden Themenkreisen nahmen außer den jeweiligen Referenten noch Willy MAERTENS (Magdeburg), Gerd OCHS (Halle) und Christoph-Hellmut MAHLING (Saarbrücken) teil. In einer Ausstellung wurden Bücher, Noten und Schallplatten gezeigt. Ein Sonderkonzert des Telemann-Kammerorchesters und ein Konzert des Benda-Kammerorchesters aus der ČSSR, beide in Verbindung mit dem „10. Blankenburger Sommer“ veranstaltet, waren eine willkommene Ergänzung der Tagung. Der Rat der Stadt Blankenburg und das Telemann-Kammerorchester hatten Referenten und Gäste zu einem Empfang eingeladen und auch auf diese Weise ihre Gastfreundschaft unter Beweis gestellt.

## Aktuelle Grundfragen der musikalischen Mediaevistik Bericht über das Kolloquium in Basel vom 11. bis 16. August 1975 von Veronika Gutmann, Basel

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Basel veranstaltete vom 11. bis 16. August 1975 ein Kolloquium über *Aktuelle Grundfragen der musikalischen Mediaevistik*, an dem sich Wissenschaftler des In- und Auslandes beteiligten: Carl DAHLHAUS (Technische Universität Berlin), Lawrence GUSHEE (University of Wisconsin), Michel HUGLO (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Leo TREITLER (University of Stony Brook, N. Y.), Fritz RECKOW (Universität Freiburg i. Br.) und vom gastgebenden Institut Wulf ARLT, Max HAAS, Ernst LICHTENHAHN und Hans OESCH. Das Kolloquium nahm Fragen des Symposiums „Peripherie“ und „Zentrum“ in der *Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts* am Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß vom 23. bis 27. September 1974 in Berlin auf.

Die von den einzelnen Teilnehmern verfaßten Papers lagen bereits vor dem Symposium vor, so daß in der reichlich verfügbaren Zeit die vor allem im Zusammenhang mit den zentralen Fragen von „Ars“-„Usus“ und Methoden der Analyse auftretenden Probleme in aller Ruhe erörtert werden konnten und zu einem fruchtbaren Gedankenaustausch führten, den in ähnlichem Rahmen weiterzuführen der allgemeine Wunsch bleibt.

Wulf ARLT untersuchte anhand von Satzanalysen Probleme der Chronologie, des Stilwandels und der Stilschichten im 14. Jahrhundert. Seine Bemühungen galten insbesondere Werken dreier großer Persönlichkeiten des 14. Jahrhunderts: der „*chanson royale*“, den einstimmigen Virelais und den frühen Balladen von Guillaume de Machaut, den frühen Motetten von Philippe de Vitry und – mehr am Rande – dem Oeuvre von Jacopo da Bologna. Zentral für Arlt und für die Diskussionen war die Frage nach dem analytischen Zugang zu diesen Werken.

Carl DAHLHAUS legte Untersuchungen über „*Zentrale*“ und „*periphere*“ Züge in der *Dissonanztechnik Machauts* als Vorstufe einer umfassenden Arbeit vor und warf damit zahlreiche Fragen auf. Vordringlich scheint die Klärung, was der Satz Machauts für die geschichtliche Reflexion bedeutet und welche Stellung er in einer Strukturgeschichte einnehmen kann; satztechnische Phänomene können erst in ihrem gesamten Kontext als „*zentral*“ oder „*peripher*“ erkannt werden.

Lawrence GUSHEE beschäftigte sich mit Analysemethoden, die er an einigen Beispielen aus dem Schaffen von Adam de la Hale verdeutlichte. Dabei geht es darum, Text und Melodie und die zwischen ihnen bestehenden Beziehungen mit allen ihren Aspekten im Hinblick auf die Konzeption eines Stücks zu untersuchen, um zu einem umfassenderen Verständnis zu gelangen und Stilmerkmale zu bestimmen. Die Diskussion galt im Analytischen vor allem der Frage nach der Reduzierbarkeit einer einstimmigen Melodie, aber auch dem von Gushee hervorgehobenen Problem der Fraglichkeit von Dichotomien wie „*improvised*“, „*composed*“, „*oral*“, „*written*“: Führen solche Dichotomien zu einer Lösung von Problemen oder sind sie das Problem, das zunächst gelöst werden muß?

Max HAAS ging in seinem Beitrag über „*Ars nova*“ – „*Ars antiqua*“ und „*Ars*“, „*Usus*“ dem Fragenkomplex der allgemeinen, für mehrere mittelalterliche Disziplinen geltenden wissenschaftlichen Terminologie nach. In der Darstellung der Geschichte der Musiklehre zeigte er ihre verschiedene Stellung in den Curricula an der Artistenfakultät der Universität Paris und an den Elementarschulen im 13. und im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts und legte die Bedeutung der unterschiedlichen Curricula für den Konflikt zwischen *Ars antiqua* und *Ars nova* dar.

Michel HUGLO befaßte sich mit der Mehrstimmigkeit in zwei in Paris erhaltenen Handschriften, die aus dem nahe bei Paris gelegenen Kloster St. Maur-des-Fossés stammen, und einem ebenfalls in Paris aufbewahrten *Liber Saluatorius Beatae Mariae Virginis* aus dem beginnenden 13. Jahrhundert. Er wies besonders auf ihre Bedeutung in der Geschichte des Organs in Paris vor der Notre-Dame-Zeit hin und legte einen Versuch der Klassifizierung von *Benedicamus*-Melodien vor.

Fritz RECKOW stellte einen ersten Entwurf zur Diskussion, in dem er die „*Theorie-Praxis*“-Problematik im Mittelalter und dabei insbesondere die Frage, wieweit sich die Methodik der Musiklehre an den trivialen Artes orientiert, erörterte. Er betonte vor allem den Zusammenhang der Musiklehre mit der Grammatik und die erst spät greifbare Rolle der Rhetorik.

Leo TREITLER suchte nach Möglichkeiten der Analyse von Tropen. Primäre Bedeutung mißt er dabei der Überlieferung zu: Am Beispiel von aquitanischen Tropen in Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts zeigte er, daß die Entstehung eines Tropus aus dem Verhältnis von „*Matrix*“ zu „*Reproduction*“ verstanden werden kann. In einem weiteren Teil seiner Untersuchungen befaßte er sich mit grundsätzlichen Fragen der Notationskunde.

Die vorgelegten Texte und Ergebnisse der Diskussionen werden in einem der nächsten Bände des vom Basler Institut herausgegebenen *Forum musicologicum* veröffentlicht werden.

## 23. Konferenz des International Folk Music Council in Regensburg vom 14. bis 21. August 1975

von Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

Die 23. Konferenz des IFMC führte nahezu 200 Teilnehmer aus vier Erdteilen und 30 Nationen in Regensburg zusammen. Gastgeber waren der Bezirk Oberpfalz, das Land Bayern und die Stadt Regensburg.

Das Programm umfaßte sieben Sitzungen, die hauptsächlich den Themen Improvisation und Musikinstrumente im Wandel gewidmet waren. Drei Round Tables beschäftigten sich mit der gegenwärtigen Lage der Erforschung mündlich überlieferter Musik, der Methode und Theorie der Tanzforschung und mit dem Volks- bzw. volkstümlichen Lied im Zeitalter der Renaissance. In den letzteren Untersuchungsgegenstand einschließlich der interdisziplinären Sondersitzung *Das geistliche Lied im Volkston* wurde auch die allgemeine Musikwissenschaft mit einbezogen. Als Chairman dieser Sondersitzung nahm Walter WIORA die Gelegenheit wahr, zur Gründung einer weiteren Studiengruppe innerhalb des IFMC mit dem Gesamtthema *Lied* aufzurufen. Die ersten Vorbereitungen dazu sollen an dem Musikwissenschaftlichen Institut in Kiel getroffen werden. Das Paper Bruno NETTLES zum ersten Round Table lieferte den Ausgangspunkt zu einer lebhaften Diskussion seiner vorgelegten zwölf Punkte. Einig war man sich in der Feststellung des Kommunikationsmangels unter den Forschern und des Fehlens von erfolgreichen Teamworks. Andererseits wurde auf die Notwendigkeit einer gewissen Akademisierung des Faches und die stärkere Einbeziehung der allgemeinen Musikwissenschaft hingewiesen. Diese Probleme führten dann auch zu einer Resolution, die bei der Generalversammlung eingebracht wurde. Der Tenor war, strengere wissenschaftliche Maßstäbe bei der künftigen Arbeit anzulegen.

In der ersten Sitzung wurden neuere Entwicklungen in der Erforschung mündlich tradierter Musik dargelegt. Bonnie C. WADE befaßte sich in ihrem Beitrag *Fresh Perspectives on the Study of Song-Texts* mit Liedtexten als Kommunikationsmittel, als strukturelle Gebilde und als ein Bestandteil der Verbindung mit Musik zum Lied. Simha AROM (Frankreich) stellte eine Play-back-Aufnahmetechnik für wissenschaftliche Zwecke vor, die es gestattet, polyphone und polyrhythmische Musik getrennt wiederzugeben. In seinem Referat *Simulationsmodelle oraler Tradition* stellte Ernst KLUSEN ein Experiment vor, Variantenbildungen zu ergründen.

Insgesamt drei Sitzungen standen unter dem Thema Improvisation, Idee und Praxis. Wie musikalische Grundgedanken verschiedenartig erweitert werden, zeigten einzelne Beiträge von Robert GOTTLIEB (USA) für Nordindien: *Improvisatory Concepts and Realizations in North Indian 'tabla' drumming*, Ricardo TRIMILLOS (USA) für die Philippinen: *Typology of Improvisation in the Performance of Cultivated Music of the Tausug of the Sulu Archipelago Philippines*. Die improvisatorische Erweiterung einer schriftlichen Vorlage behandelte Doris J. DYM (USA) an Hand des „*Shape-Note-Singens*“ bei den Negern Alabamas. Weitere Referate beschäftigten sich mit der spezifischen Melodiegestaltung verschiedener Völker: Josef KUCKERTZ (BRD), *Origin and Construction of Melodies in Baul Songs of Bengal*; Laszlo VIKAR (Ungarn), *Improvisation dans la musique des peuples de la Moyenne-Volga*. Eine Art interpretatorische Rolle übernimmt der Zuhörer der traditionellen japanischen Musik, wie Yoshihiko TOKUMARO (Japan) berichtete: *Japanese traditional Music from the Semiological Viewpoint*. Rhythmische Probleme sprach Meki NZEWI (Nigeria) an: *Philological Derivations of Melodic Rhythmic Improvisation*, Jürgen ELSNER (DDR) versuchte, das Verhältnis zwischen maqām und Improvisation zu verdeutlichen. Edith GERSON-KIWI (Israel) stellte überzeugende Verbindungen zwischen orientalischer und abendländischer Musik her: *Arche types of the Prelude in East and West*.

Was in fast allen Referaten durchleuchtet war die Tatsache, daß die Völker der Dritten Welt immer mehr in den abendländischen Einfluß geraten, und daß sie ihre eigene Tradition als unmodern empfinden. Sehr deutlich kam diese Einstellung besonders auch in beiden Sitzungen

über *Musikinstrumente im Wandel* zutage. Hierzu referierten (in chronologischer Reihenfolge) Felix HOERBURGER (BRD), Margaret CATON (USA), Lasemi G. TEWARI (Indien), Ernst HEINS (Niederlande), Helen Meyers CASLICK (USA), K. A. GOURLAY (Nigeria), J. R. RAYFIELD (Kanada) und Askenafi KEBEDE (Äthiopien).

Zu dem Thema europäische und amerikanische Volksmusik referierten Paul F. MARKS (USA) über Verhältnisse zwischen allgemeiner Musikwissenschaft und Ethnomusikologie, Adolf SCHROEDER (USA) über die Volksmusik europäischer Einwanderer in Amerika und Anna CZEKANOWSKA (Polen) über eine neue Klassifizierungsmethode mit Hilfe einer graphischen Projektion.

In einer weiteren Sondersitzung befaßte man sich unter der Leitung von Ernst KLUSEN mit dem Thema: *Folk Music in Life-long Education*. Die freien Abende dienten Workshops für Tonband- und Filmvorführungen, für Verwendung des Computers in der Ethnomusikologie, für Musik der Eskimos und für Volkstänze und Volksmusikinstrumente Bayerns.

Das sehr reichhaltige Rahmenprogramm hatte seinen Höhepunkt in einem Festvortrag von Walter WIORA mit dem Thema *Musica humana*, den er als Geburtstagsgeschenk der 90jährigen Ehrenpräsidentin Maud Karpeles (London) widmete. Umrahmt wurde dieser Vortrag von Grußworten des Präsidenten des IFMC, Klaus WACHSMANN, des Regierungspräsidenten der Oberpfalz, Ernst EMMERIG und von Liedvorträgen des Basilikachors Waldsassen unter Leitung von Anton ZIMMERT. Zum Rahmenprogramm gehörten weiterhin eine wahre Mammutveranstaltung des Bayerischen Rundfunks im Auditorium Maximum der Universität *Volksmusik und Volkstanz aus Bayern und seinen Nachbarländern* im Anschluß an den Empfang der Staatssekretärin des Kultusministeriums Bayerns, ein Konzert der Capella antiqua, München, *Volksliedsätze zur Zeit der Renaissance* mit einer Einführung von Kurt GUDEWILL. Eine Exkursion führte die Teilnehmer nach Nürnberg zur Besichtigung der Burg, der Stadt und des Instrumentenmuseums. Am Abend fand in Schwabach ein Volkstanzabend statt, bei dem die ausländischen Gäste sehr eifrig die bayerischen Zwiefachen studierten.

Überhaupt gewann man den Eindruck, daß die Volksmusik Bayerns noch sehr lebensfähig ist. Und es war eine glückliche Entscheidung, die 23. Konferenz gerade in Regensburg abzuhalten, wo zwar bedauerlicherweise kein Lehrstuhl für Musikethnologie besteht, dafür aber ein Mann wie Adolf J. Eichenseer als Bezirksheimatpfleger wirkt, der sehr vielseitigen Einfluß auf die Volksmusik ausübt und der auch zusammen mit seiner Frau im Hintergrund alle organisatorischen und technischen Angelegenheiten der Konferenz mit großem Geschick meisterte, wofür ihm aufrichtiger Dank gebührt.

## Palestrina-Ehrung in seinem Heimatort

27. September bis 2. Oktober 1975

von Francesco Luisi, Rom

In Palestrina fanden zur Feier des 450. Jahrestages der Geburt G. Pierluigis da Palestrina imposante Veranstaltungen statt: eine Ausstellung über Leben, Werk und Umwelt des Komponisten; Konzerte (1. Zyklus einer Gesamtauführung des Werkes); ein dem Komponisten gewidmeter musikwissenschaftlicher Kongreß. Die Initiative ging von der „*Fondazione G. Pierluigi da Palestrina*“, Palestrina, aus, als deren Direktor Lino BIANCHI zeichnet. Es ist diesem bekannten Palestrina-Forscher und seinen Mitarbeitern gelungen, Akzente zu setzen, die die Palestrina-Forschung und -Kenntnis nachhaltig beleben und bereichern werden.

Die Ausstellung, von Lino Bianchi mustergültig besorgt, machte das Leben Palestrinas in seiner Umwelt anschaulich. Das gesellschaftliche und kulturelle Ambiente Roms im 16. Jahrhundert sowie das reiche Werk Palestrinas wurden sichtbar in fotografischen Reproduktionen von Bildern, Zeichnungen, Drucken und Manuskripten.

Die Konzerte fanden in der Basilika „S. Agapito“ statt, der Kirche, in welcher Palestrina zeitweilig gewirkt hat und in die er im Alter zurückstrebte. Ausführende der Chorwerke waren: Chor der Accademia Nazionale di S. Cecilia, Rom; Chor der Cappella Sistina; Männerchor der Cappella Giulia in S. Pietro; Frauenchor der Accademia Filarmonica Romana; Kammerchor der Radiotelevisione Italiana; Coro polifonico prenestino „G. Pierluigi“. Während die Chöre ausschließlich Werke Palestrinas vortrugen, spielte der Organist der römischen Peterskirche Erich ARNDT in seinem Orgelkonzert außer Ricercaren Palestrinas auch Werke G. Gabrielis, Cavazzonis, Frescobaldis und J. S. Bachs.

Der musikwissenschaftliche Kongreß, wie die Ausstellung in den Räumen des Ex-Seminario vescovile veranstaltet, wurde von Lino Bianchi eröffnet und beschlossen. Folgende Themen wurden in Referaten behandelt: Elio BATTAGLIA, *Probleme der Vokaltechnik im Verhältnis zu verschiedenen aufführungspraktischen Problemen*; Francesco LUISI, *Akzidentien-Probleme in Palestrinas Kompositionen*; Giancarlo ROSTIROLLA, *Die Cappella Giulia in S. Pietro in den Jahren von Palestrinas Wirken*; Liviu COMES, *Die Bedeutung der Melodieformeln für die Definition des Personalstils Palestrinas*; Adriano CAVICCHI, *Zur Aufführungspraxis der Werke Palestrinas*; Piero DAMILANO, *Liturgie und Musik in der Epoche Palestrinas*; Maria CARACI, *Der Cantus firmus in den Messen Palestrinas*; Klaus FISCHER, *Vergleich der mehrchörigen Musik Palestrinas mit derjenigen der Venezianer*; Argia BERTINI, *Palestrina und die Padri Filippini*; Agostino ZIINO, *Palestrinas Vertonungen von Laudentexten*. Der Kongreß verlief in einem harmonischen, ja herzlichen Klima. Die Diskussionen waren sehr lebhaft. Sie standen unter der Leitung von Nino PIRROTTA, Alberto BASSO und Mario RINALDI. Außer den Genannten beteiligten sich an den Diskussionen: Oscar MISCHIATI, Elio PIATTELLI, Roberto CAGGIANO, Traian SOFONEA, Piero DEROSI und Emilia ZANETTI.

Zusammenfassend darf man sagen, daß die „Fondazione G. Pierluigi da Palestrina“ mit diesem Kongreß einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung der Musik Palestrinas geleistet hat. Sie betrachtet diesen Kongreß, wie auch die anderen genannten Veranstaltungen, als einen ersten Schritt zur weiteren Erforschung und Pflege von Palestrinas Musik. Zu ihrem Programm gehört ferner die fotomechanische Reproduktion sowohl der Werke, seien es Drucke oder Manuskripte, als auch die Edition von Briefen, Dokumenten und Bildzeugnissen. Diese Publikationstätigkeit wurde eingeleitet mit der Reproduktion des *Missarum Liber Primus* (Rom 1554, Dorico), die den Kongreßteilnehmern überreicht wurde. Dieser Band ist von Giancarlo ROSTIROLLA mit aller Sorgfalt betreut und mit einem ausführlichen Vorwort versehen worden. Die „Fondazione“ hat ferner beschlossen, ein Palestrina-Periodicum herauszugeben, das mit dem Kongreßbericht als erstem Band (hrsg. von Francesco LUISI) beginnen wird. Den interessierten Lesern dieser Zeilen sei hier die Adresse der „Fondazione G. Pierluigi da Palestrina“ mitgeteilt: Casella postale 56, I-00036 Palestrina.

Das Kongreßprogramm wurde bereichert durch Führungen durch den Tempel der Fortuna Primigenia und das Museo archeologico prenestino, welche von Luigi BANDIERA geleitet wurden. Derselbe Forscher ging in einem Vortrag *Thomas Mann in Palestrina* den realen Vorbildern einiger Palestrinensi nach, die der Dichter in seinem *Dr. Faustus* auftreten läßt.

Übersetzung: Friedrich Lippmann

## Haydn Festival & Conference in Washington von Sonja Gerlach, Köln

Als Teil eines einzigartigen Haydn-Festes, das schon am 22. September mit täglichen Konzerten begonnen hatte, fand vom 4. bis 11. Oktober 1975 in Washington, D. C., im John F. Kennedy Center und der Smithsonian Institution eine Internationale Haydn-Konferenz statt, die von der American Musicological Society in Zusammenarbeit mit der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft einerseits und dem John F. Kennedy Center for the Performing Arts mit Unterstützung des National Endowment for the Humanities andererseits ins Leben gerufen worden war. Die Planung der musikwissenschaftlichen Veranstaltungen und Konzerte lag vornehmlich in Händen von Jens Peter LARSEN und Antal DORATI, von seiten des Kennedy Center in Händen von Roger L. STEVENS und Martin FEINSTEIN. Nahezu 50 Konzerte – davon fast 30 an den Tagen der Konferenz –, vier öffentliche Vorträge, 17 Arbeitssitzungen und sieben Sitzungen mit freien Referaten sowie schließlich die bekannte freie Gastlichkeit der Amerikaner trugen dazu bei, die Washingtoner Konferenz zu einem Erlebnis werden zu lassen. Noch nie dürfte möglich gewesen sein, was in Washington verwirklicht wurde: Daß man innerhalb von 14 Tagen sämtliche Messen, wenn man die koordinierten Radio-Sendungen hinzurechnet, auch innerhalb eines Monats sämtliche Sinfonien Haydns hören konnte, daneben unbekannte und bekannte Werke aller Gattungen, wie die Marionettenoper *Philemon und Baucis*, gespielt von den Nicolo Marionettes, und die mit dem National Symphony Orchestra unter Leitung von Antal Dorati aufgeführten *Jahreszeiten*.

Es versammelten sich etwa 270 registrierte Teilnehmer aus 10 Ländern – überwiegend aus den USA –, von denen ein Drittel aktiv mitwirkte. Als Chairmen der Arbeitssitzungen fungierten Barry S. BROOK, Alfred MANN, William S. NEWMAN, Ludwig FINSCHER, Boris SCHWARZ, Jens Peter LARSEN, Dénes BARTHA, Donald GROUT, Georg FEDER, László SOMFAI, George BUELOW, Eva BADURA-SKODA, Jan LARUE und Gerhard CROLL. Die Thematik war in drei Abteilungen untergliedert: *Aufführungsprobleme – Dokumentation – Form und Stil*. Ein oder zwei Sitzungen boten jeweils einen Überblick und behandelten allgemeine historische oder methodische Fragen, die anderen Sitzungen waren mehr oder weniger speziellen Problemen gewidmet.

Der erste Themenkreis erreichte eine beachtliche Synthese von Theorie und Praxis. Es sei nur die Workshop-Interpretation derselben Klaviersonate sowohl von drei verschiedenen Pianisten wie auch auf drei verschiedenen Instrumenten hervorgehoben. Die wichtigsten WerkGattungen (Kirchenmusik, Klaviermusik, Streichquartette, Sinfonien, Opern) waren jeweils mit einer eigenen Sitzung bedacht. Einzubeziehen ist auch die große Zahl abendlicher Konzerte auf alten Instrumenten, von denen das von Eduard MELKUS geleitete Kammerensemble mit unbekanntem Werken aus dem Wien des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts auch vom Programm her wissenschaftliches Interesse hatte. Während in den Konzertprogrammen zu lesen war, daß die Musikstücke „*will be heard as they were when composed and performed for the first time*“, waren sich die Tagungsteilnehmer darüber einig, daß in manchen Punkten keine wissenschaftlich fundierte Rekonstruktion der originalen Aufführungspraxis möglich sei.

Auch eine Tagung von den Ausmaßen der Washingtoner kann keine Patentlösungen hervorzubringen. In der Fülle des Gebotenen waren jedoch für jeden Anregungen zu finden. Jens Peter LARSEN sah die Zielsetzung dieser Tagung ebenfalls mehr im Durchdenken von Fragen als in deren Beantwortung. Mehrere Arbeitssitzungen – besonders solche aus dem Bereich der Dokumentation – hatten ihren Schwerpunkt im Vortragen von Problemen oder Informationen. Hier hätte man sich manchmal eine ausführliche Diskussion gewünscht; andererseits hatte die lose Kette von kleinen vorbereiteten Beiträgen in diesen Sitzungen den Vorzug, daß eine größere Zahl von Problempunkten berührt wurde als es sonst in der kurzen Zeit möglich gewesen wäre.

In der zweiten Abteilung beschäftigte man sich mit so allgemeinen Fragen wie dem Terminus „*Wiener Klassik*“, dessen Ersetzung durch bessere, detailliertere Begriffe dringend geboten

scheint, mit Einzelfragen zur Dokumentation von Haydns Leben und Wirken, die immer noch mit vielen Wissenslücken und Widersprüchen in der Überlieferung behaftet ist, mit Problemen der die Werke betreffenden Dokumentation, mit denen besonders das Kölner Joseph Haydn-Institut bei der Edition des Gesamtwerks konfrontiert wird, während andere Sitzungen ganz speziellen Fragen wie der Echtheit bestimmter Werke („op. 3“, „Raigerner Sonaten“) gewidmet waren. Als Einleitung zu diesem Themenkreis diente Jens Peter LARSENS *Survey of Haydn Research in Our Time: Solved and Unsolved Problems* mit einem Überblick über die bisher in diesem Jahrhundert geleistete Arbeit; den Schlußpunkt bildete Georg FEDERS Vortrag über *The Collected Works of Joseph Haydn* mit einer Gegenüberstellung damaliger und heutiger Auffassungen zu diesem Thema.

Den Bogen vom ersten zum dritten Themenkreis schlug Karl GEIRINGER mit seinem Vortrag über *Haydn and his Viennese Background*. Der allgemeineren Bedeutung des Themas *Form und Stil* wurde durch einen größeren Anteil an freien Referaten neben den Arbeitssitzungen Rechnung getragen. Es gab Aussagen über Orts- und Zeitstil und spezielle Formuntersuchungen (Haydns frühe Streichquartette, Sonaten-Expositionen, Variationen, Sonata-Rondo-Formen). Eine Sitzung war den Beziehungen zwischen Haydn und Mozart gewidmet, eine andere der Verwendung von historischen Melodietypen in Haydns Werken.

Den Beschluß der Konferenz bildete Irving LOWENS' Vortrag über *Haydn and America* mit Vergleichen über die Größe der damaligen Kulturzentren. Während Lowens' Ausführungen darlegten, in welchem Maße Haydns Sprache seinerzeit nicht nur „von der Welt verstanden“, sondern auch wirklich gehört wurde, mag die Existenz eines so groß angelegten Kongresses weitab von Haydns Wirkungsstätten ein Zeugnis für sein heutiges „Weltbürgertum“ ablegen.

Der Konferenz-Bericht soll von der American Musicological Society herausgegeben werden.

## Arbeitstagung „Berliner Musikgeschichte im 19. Jahrhundert“ des Forschungsunternehmens „19. Jahrhundert“ der Fritz Thyssen Stiftung vom 17. bis 19. Oktober 1975 in Berlin von Claudia und Martin Zenck, Berlin

Die verschiedenen Beiträge zur Musikgeschichte hauptsächlich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnen ein vielseitiges, aber von Widersprüchen nicht freies Bild der preußischen Hauptstadt. Es gab zwar ein reiches Konzert- und Chorwesen (typisch für Berlin waren etwa die Kammermusikaufführungen von Möser, die Zeltersche Singakademie und die zahlreichen Männergesangsvereine) und infolgedessen aufblühende Musikverlage mit trotz sehr hoher Preise teilweise umfangreichen Auflagen (Schlesingers Verlag war eher ein „Warenhaus“ für Musikalien); aufgrund der sozialen und politischen Bedingungen aber sah es im Bereich der musikalischen Produktion wesentlich anders aus: Der sparsame König vermochte keine hervorragenden Künstler nach Berlin zu locken, so daß an die Stelle der künstlerischen Entwicklung die theoretische und ästhetische Beschäftigung mit der Musik trat. Das in Berlin besonders wache Bewußtsein für den Historismus, der sich sehr eindrucksvoll etwa in den Kirchenentwürfen Schinkels dokumentierte oder in der Pflege der musikalischen Tradition (Bach) und in der ausgeprägten Klassik-Rezeption, wurde durch Hegel und Ranke gefördert und hatte seine Konsequenzen für die Musiktheorie: Musikgeschichte wurde als Kompendium der Werke ein-

zelter Künstler geschrieben, Musiktheorie verstand sich als Bewahrung der Tradition. Außer Adolf Bernhard Marx waren die Theoretiker politisch eher restaurativ gesinnt, was sich z. B. in den Bestrebungen des für die Musikwissenschaft bedeutenden Kriegsrats von Winterfeld niederschlug, mit Hilfe des zum „preußischen Palestrina“ hochstilisierten Johannes Eccard die liturgische Kirchenmusik zur Erbauung des Volkes zum Nachteil des instrumentalen Kunstgenusses und zugunsten der Vaterlandsidee zu fördern. Seine Vorstellungen von einer Volksbildung prägten schließlich auch die Lehrinhalte der Akademie und der Hochschule (die ersten Bestrebungen, den musikalischen Nachwuchs gezielt heranzubilden, gehen auf Zelter zurück, der nicht nur pädagogische Institute gründete, sondern sich auch um musikhistorische Vorlesungen an der Universität bemühte); an den dort Lehrenden zeigte sich einmal mehr die Diskrepanz zwischen kompositorischem und intellektuellem Niveau: Die „zweite preußische Ton-schule“ war künstlerisch wenig hervorstechend, aber ihr gehörten intellektuell bedeutende Männer an.

Der Volksbildung dienlich sollte auch, nach dem Willen des Grafen Brühl, das Theater sein. Dagegen standen jedoch die Interessen des Königs und des Adels, die die Funktion des Theaters in der gesellschaftlichen Repräsentanz und der Stärkung des preußischen Staates sahen. Daher wurde eine Vorzensur eingerichtet: Hardenberg hatte politisch anstößige Stellen der eingereichten Stücke zu streichen. Der König holte Spontini nach Berlin, der schon in Paris große Prunkopern geschrieben hatte; ebenso wie 20 Jahre später Meyerbeer hatte aber auch Spontini mit seiner eigens für den neuen Wirkungskreis geschriebenen Opernproduktion kein Glück, da er glaubte, sich den Berliner Gegebenheiten anpassen zu müssen; so wurde ihm letztlich – auch wenn sein Gegner Weber in Berlin offiziell nicht Fuß fassen konnte – die durch dessen *Freischütz* geprägte Vorstellung von einer (deutschen) romantischen Oper zum Nachteil. Meyerbeer dagegen, der aus bisher nur zu vermutenden Gründen ebenfalls aus dem freieren Paris nach Berlin kam (hier hatte er übrigens auch durch die – in Frankreich aufgehobenen – Judengesetze Schwierigkeiten), hatte hauptsächlich unter dem Puritanismus, der sich in der Ablehnung von *Robert le diable* und der *Hugenotten* äußerte, und der hier immer noch, auf Kosten der Stil-mischung der italienischen oder welschen Produktion, obersten Maßstab bildenden Schiller-schen Moralbühne zu leiden.

Zu begrüßen war die Teilnahme von zwei Referenten anderer Fachrichtungen (Kunst- und Theaterwissenschaft); ob sich aber der durch das ausgefallene Referat zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte fehlende Bezugspunkt der Tagung nachträglich einfügen läßt, wird sich beim Erscheinen des zusammenfassenden Sammelbandes zeigen.

## Auf der Suche nach Johann Sebastian Bach Rückblick auf die Kasseler Musiktage vom 31. Oktober bis 2. November 1975

von Karlheinz Schlager, Kassel

Die 32. Kasseler Musiktage, die ersten, die Wolfgang REHM, in der Nachfolge Richard Baums, Vorsitzender des Internationalen Arbeitskreises für Musik, ausrichtete, und die ersten, die Karl Vötterle nicht mehr miterleben konnte, standen unter dem Thema: *Bach 1975, Rezeption und Interpretation im 20. Jahrhundert*. Das Interesse für die neun Veranstaltungen übertraf die Erwartungen. Tendiert unser durch die zweite Wiener Schule gegangenes Musikempfinden wieder zum stimmigen Satz, oder leben wir in einer Zeit der Restauration wie zu

Beginn des 19. Jahrhunderts, als Bach wiederentdeckt wurde, oder besteht, wie nach den Weltkriegen, ein gesteigertes Bedürfnis nach Tröstung und Zuflucht, die man in Bachs Musik und ihrer inneren Mitte zu finden glaubt?

Andreas HOLSCHNEIDER gab im einleitenden Referat einen objektiven Bericht über die Geschichte der Bach-Rezeption seit 1900, den die folgenden Konzerte anschaulich illustrierten. Im Sinfoniekonzert des Staatstheater-Orchesters unter James LOCKHART richtete sich das Interesse auf die Bach-Bearbeitungen von Reger, Stokowski, Schönberg und Webern, wobei Weberns vergleichsweise keusche Kolorierung des *Ricercars* aus dem *Musikalischen Opfer* ihren einsamen Rang bestätigte. Ein von Eduard MELKUS als Kommentator und Interpret zwanglos geleitetes Kammermusikstudio führte zur Erkenntnis, daß historische Instrumente zwar Tempo und Artikulation in Richtung auf die mutmaßliche Intention des Komponisten beeinflussen können und darin ihren unbestreitbaren Wert haben, daß aber die Aussagekraft einer Interpretation letztlich von der Persönlichkeit des Künstlers abhängt: Temperament und Sensibilität von Huguette DREYFUS am Cembalo überzeugten ebenso wie die analysierende Intelligenz von Alfons KONTARSKY am großen Konzertflügel. Die mehrfach angesprochene Problematik, daß auch eine gesuchte historische Aufführungspraxis immer nur Fiktion und nicht authentische Dokumentation sein kann, kam dem kritischen Hörer sehr nahe, als im Konzert des *Collegium aureum* Bachs Werke in das 18. Jahrhundert entrückt wurden.

In den letzten Konzerten kam der Organist und Kantor Bach zu Wort. Im Orgelkonzert lebte die Improvisationskunst der Bach-Zeit wieder auf, als Johannes Ernst KÖHLER ein gegebenes Thema mit barocken Formen und Formeln umkleidete, Wolfgang STOCKMEIER dasselbe Thema aus dem Freiraum der Gegenwart heraus meditierend durchleuchtete. Homogenität, ungekünstelte Dramatik und echte Empfindung ließen bei der von Helmuth RILLING geleiteten *Johannes-Passion* (BWV 245, Fassung von 1725) alle Fragen nach der Aufführungspraxis verstummen, die zuvor in einer von Ludwig FINSCHER straff und teilnehmend geleiteten Podiumsdiskussion noch einmal beschworen worden waren. In dieser Diskussion erhielten auch die von Wolfram RÖHRIG in einem weiteren Studio vorgestellten „*Bach-Hits*“, mit denen heute die Jazz- und Pop-Szene aufwartet, die ihnen zukommende Wertung als sozialpsychologisch zu untersuchende Phänomene.

Für viele Teilnehmer der Kasseler Musiktage mag der von Klaus RÖHRING und Klaus Martin ZIEGLER gestaltete Kantaten-Gottesdienst das nachhaltigste Erlebnis gewesen sein. Das elementare Thema der in Bachs Werk erneuerten theozentrischen Musikanschauung und die ihr zugrunde liegende Glaubensgewißheit vergegenwärtigten sich außerhalb von Diskussion und Experiment.

## Der Straubinger Orgelbauer Christoph Egedacher von Georg Brenninger, München

Was man bis jetzt von dem ältesten Vertreter der Orgelbaurdynastie Egedacher wußte, war äußerst dürftig<sup>1</sup> und bestand nur aus zwei Todesdaten,<sup>2</sup> die mehr als zweifelhaft waren. Durch einen wichtigen Quellenfund im Stadtarchiv Erding<sup>3</sup> kann nun das Wirken dieses Meisters in Umrissen aufgehehlt werden.

Christoph Egedachers Geburtsdatum und -ort konnten allerdings auch bis jetzt noch nicht ermittelt werden. Fest steht, daß er am 9. September 1637 die aus Haidenburg stammende Anna Weinzürlein<sup>4</sup> und nach deren Tod (31. Mai 1639)<sup>5</sup> am 17. September 1640 Catharina Gäderspeckhin, eine Witwe aus Landshut heiratete.<sup>6</sup> Egedacher kaufte am 3. Februar 1644 ein Haus am Rindermarkt in Straubing, das er am 6. Juni 1653 wieder veräußerte. 1657 wohnt er in der sog. Alten Probstei am Oberen Tor.<sup>7</sup> Im Ratsprotokoll vom 3. Februar 1662 wird Frau Katharina Egedacher als Witwe angeführt, sie selbst starb am 8. Juni 1664.<sup>8</sup> Aus dem weiter unten angeführten Tätigkeitsnachweis dürfte nun als sicher gelten, daß Christoph Egedacher demnach um 1661 gestorben ist. Das Fehlen von weiteren Angaben in den Kirchenbüchern läßt den Schluß zu, daß Egedacher kein gebürtiger Straubinger war und auch nicht in dieser Stadt starb. Vielleicht wurde er bei der Aufstellung einer neuen Orgel oder auf einer Arbeitsreise irgendwo im südostbayerischen Raum vom Tode überrascht. Eine Nachricht hiervon ist dadurch dem reinen Zufall überlassen.

An Tätigkeiten können nun durch den Erdinger Quellenfund bis jetzt folgende Orte belegt werden:

1624 Orgelneubau im Freisinger Dom. Das Werk – von dem nur mehr das ausgezeichnete Gehäuse erhalten ist – verfügte über 15 Register<sup>9</sup> mit der Disposition:<sup>3</sup>

1 R. Quoika, MGG Bd. 3 (1954), Sp. 1150: „Werke von ihm sind bis jetzt unbekannt“. O. Eberstaller, *Orgeln und Orgelbauer in Österreich*, Graz/Köln 1955, S. 59: „Von dem ältesten Christof Egedacher ist mir außer dem oben Gesagten nichts bekannt“. Quoika wie Eberstaller nahmen aufgrund einer schon früheren Verwechslung von Todesdaten (mit Egedachers Frau) zwei verschiedene „Christoph Egedacher“ an. Das Musiklexikon von Riemann (Mainz 121959; Ergänzungsband 1972) erwähnt Christoph Egedacher nicht.

2 H. Spies (*Die Salzburger Domorgeln*, Augsburg 1929, S. 18), Quoika Sp. 1150, Eberstaller S. 58 und H. Fischer / H. Nadler / Th. Wohnhaas (*Der bayerische Orgelbau*, in: Musik in Bayern, Bd. II, Tutzing 1972, S. 61) geben 1638 als Todesdatum an. Dies ist deswegen schon unrichtig, weil es hierfür keine Quelle gibt und durch die folgende Untersuchung es als unmöglich erwiesen wird, daß Christoph Egedacher nach 1638, also nach seinem angeblichen Tod, die Hauptwerke schuf. Quoika Sp. 1150 gibt dazu noch ein zweites Sterbedatum (1664) an, obwohl bereits J. Behner (*Beiträge zur Straubinger Musikgeschichte*, Jahresbericht des historischen Vereins für Straubing und Umgebung 43 [1940], S. 46 Anm. 2) dieses Datum als Verwechslung mit dem Sterbetag von Katharina Egedacher aufzeigte.

3 Stadtarchiv Erding, B VI/29.

4 Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, Trauungsmatrikel Straubing St. Jakob, Bd. 18 (1625–1685), S. 180.

5 J. Keim, *Straubinger Künstlerverzeichnis*, Jahresbericht des historischen Vereins für Straubing und Umgebung 52 (1949), S. 105.

6 Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, a. a. O., S. 213.

7 Behner, S. 45-46; Keim, S. 105.

8 Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, a. a. O., o. S.; Keim, S. 105.

9 Diese Zahl gibt auch K. G. Fellerer (*Die Dommusik im 17. und 18. Jahrhundert*) in: Der Freisinger Dom, 26. Sammelblatt des historischen Vereins Freising, Freising 1967, S. 225) an.

Manual (45 Tasten)	<i>linger Handt</i>	<i>rechter Handt</i>
	<i>Copel</i>	<i>principal</i>
	<i>octav</i>	<i>zimbel</i>
	<i>quindt</i>	<i>Super octav</i>
	<i>Mixtur</i>	<i>cornet</i>
	<i>Windfendl</i>	<i>fletten</i>
	<i>Tremell</i>	
Pedal (19 Tasten)	<i>pusaun</i>	<i>octav</i>
	<i>Groß Bass</i>	<i>superoctav</i>
	<i>principal</i>	<i>Mixtur</i>

Vor 1641 erfolgte ein Orgelneubau für die Stiftskirche zu Ebersberg.<sup>3</sup> Gehäuse und Disposition unbekannt, das Werk wurde 1763 durch einen Neubau von Anton Bayr (München) – wovon auch nur mehr der Prospekt existiert – ersetzt. 1641/42 führte Egedacher den Bau einer Orgel mit 14 Registern für die Jesuitenkirche in Landshut aus.<sup>3</sup> Das Werk, das schon von den Zeitgenossen gepriesen wurde,<sup>10</sup> fiel leider 1933 einem Brand zum Opfer. Glücklicherweise wurde bei der Erstellung des Kunstdenkmälerbandes 1927 ein Lichtbild von dem rückwärtigen Kircheninnern aufgenommen, das in etwa die Pracht des Gehäuses erkennen läßt.<sup>11</sup>

1642 wurde von Christoph Egedacher in der Pfarrkirche zu Velden (bei Landshut) eine neue Orgel aufgestellt.<sup>3</sup> Prospektgestaltung und Disposition sind unbekannt. 1643 erfolgte dann der Orgelbau in der Stadtpfarrkirche zu Erding.<sup>3</sup> Das Werk wurde im Mai auf der neugebauten Westempore errichtet und 1881 durch eine Orgel von Franz Borgias Maerz (München) ersetzt. Die Egedacher-Disposition lautete:

<i>„Im Manual</i>		
<i>1</i>	<i>principal</i>	<i>8 schuch</i>
<i>2</i>	<i>Khopl</i>	<i>Metal</i>
<i>3</i>	<i>octav</i>	<i>Metal</i>
<i>4</i>	<i>quint</i>	<i>Metal</i>
<i>5</i>	<i>fletten</i>	<i>von Metal</i>
<i>6</i>	<i>Waltflete</i>	<i>Metal</i>
<i>7</i>	<i>Mixtur dreyfach</i>	
<i>8</i>	<i>Super octav</i>	
<i>Im Petal</i>		
	<i>groß Subas</i>	<i>von Holz 16 schuch offen</i>
	<i>khlain Pass</i>	<i>von Holz 8 schuch</i>
	<i>octav</i>	<i>von Metal 4 schuch</i>
	<i>Mixtur dreifach Metal</i>	
	<i>Dieses werckh Chorton zu machen“.</i>	

10 Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Jesuiten 2081 (Historia col. Landshutani 1629 bis 1707), fol. 25r: *„Neque iam oculi tantum suas illecebras, sed quæque aures habent, organo à peritissimo artifice collocato, quod quatuordecim ductibus spiritum ac sonum variat, facilegem florensis octingentis aestimatur, si mensam atque hospitium excipias qua per tres anni quadrantes Organopoëo præbuimus“.*

11 Das Lichtbild wurde im Kunstdenkmälerband von Landshut nicht zum Abdruck gebracht. Erst Dr. Hans Bleibrunner veröffentlichte dieses interessante Foto. Abbildungen finden sich bei: H. Bleibrunner, *Landshut die altbayerische Residenzstadt*, Landshut 1972, 138. H. Bleibrunner/E. Stahleder, *Landshut. Ein Kurzführer zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt*, Landshut 1971, S. 39. Eine Rekonstruktionszeichnung des Prospekts fertigten Volker Liedke/Fritz Markmiller an.

1653/57 Orgelneubau im Stift Lambach (Oberösterreich).<sup>12</sup> Das 1653 auf zwei Manuale mit 20 Register veranschlagte Werk umfaßte bei der Vollendung (1657) auf drei Manuale (?) etwa 30 Register wovon das Brustpositiv 6 Register enthielt. 1657 war Egedacher in der Stiftskirche St. Jakob mit dem „*Stimmen des Regals 3 fl., item für ein neues Instrument mit Registern und einem ‚Lauthenzug‘ 22 fl.*“ beschäftigt.<sup>13</sup> 1660 erfolgte noch die Lieferung einer neuen Orgel für die Wallfahrtskirche am Geiersberg bei Deggendorf.<sup>14</sup>

Sicher stellen diese Angaben nur einen Bruchteil des Lebenswerkes von Christoph Egedacher dar und solange keine original erhaltene Orgel von ihm gefunden wird, können auch orgelbautechnische Details nicht gegeben werden. Schon die zweite Egedacher Generation wanderte nach München<sup>15</sup> und später nach Salzburg aus, um besonders im Österreichischen eine ganze Reihe bekannter Orgeln zu erstellen.

#### Anhang

Ausgewählte Quellen (Stadtarchiv Erding):

*Clag und Antwortt uber die  
Neu Orgl zu Erding*

*Clag.*

*1. Jenner. Hab nur auf 300 Reichstaller Uncossten gerathen, und der Herrn Jesuitter werckh. u. (so ein anders sey) nit will mehrers gestanden.*

*Antwortt.*

*Ein iede orgl werde gemacht wie mans bestell. Der Herrn Jesuittern werckh hab (ausser der materialien, Cost, wohnung, und ligerstat, die dem maister und den seinigen under wehrdender arbeit gereicht worden,) über 1200 fl gestanden, zu Erding sey dem Maister die ordnung in den registern verthraut und frey gestelt worden, die hab Er nun disponirt und gemacht, das Er ein ver(s)tendige gschau darüber gedulten mög, und sich vor ober= und niderlendischen maistern dabey fünden lasse.*

*Clag.*

*2. Seyen die vornembsten Register: besonder Portuna, Quintaten, zwerchPfeiffen, und Posaunen ausgelassen.*

12 A. Forer, *Orgeln in Österreich*, Wien/München 1973, S. 132 (mit Abb. des Prospektes).

13 Behner, S. 83.

14 J. Zierer, *Chronik der Wallfahrtskirche am Geiersberg bei Deggendorf*, Deggendorf o. J., S. 11.

15 Zu den Angaben von Quoika Sp. 1150 kann noch folgendes ergänzt werden: Joseph Christoph Egedacher wird in den Kirchenbüchern von St. Peter in München (Erzbischöfliches Ordinariatsarchiv München) viermal erwähnt: bei seiner Trauung am 15. Januar 1663 (Trauungsbuch 1649–1669, S. 215), bei den Geburten der Kinder Maria Benedicta (16. 1. 1665), Maria Kunigunda (11. 3. 1667) und Joannes Josephus (30. 5. 1668) (Taufbuch 1655–1671, S. 461, 589, 676). Bei dem letzten Taufeintrag wird als Vater Johannes Christophorus Egedacher (nicht: Joseph Christoph) angegeben. Da Christoph Egedacher 1669 noch einen Streit mit der Münchener Kistlerzunft führte (Stadtarchiv München, Gewerbeamt 3330), kann er nicht 1667 oder 1668 schon nach Salzburg ausgewandert sein, wie Quoika Sp. 1150 und L. Söhner (*Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart*, München 1934, S. 67) meinen.

Antwort.

*Die Portuna, id est der Sub Pass, befünde sich ohne mitl in dem werckh, daß aber der der Cleger ein anders m. formirt, müesse die Ursach sein, das er den hanndl nit verstandten: oder aufs wenigst nit gewüsst hab, das zwischen disen beeden m re khain unterschidt ist. Cleger hatte neben den angegebenen, noch woll. 20. oder 30. Regisster in abgang citirn khünden, welliche namentlich, wann mans nur begert hette, gemacht werden mögen. Quinta ten seyen in solchen orgln nit: sonder nur in hauptwerckhen gebreichig, also auch die Posaunen, umb das seye ein stetigs fleissigs stimen erfordern, für dergleichen orth, und nit darzur qualifizierte organisten nit zuwischen.*

Clag.

3. Weren etliche sachen dopplt gemacht, in specie das Principall, und super octav.

Antwort.

*Sey mit disem wirklichen unterschidt wahr, das sey doch zu erhollung einer schenen gravitet und volkkommenheit, ein octav voneinander stehn, und nachmals das Pedal, wider umb ein octav differ, inmassen es der Stülus und die ordnung einer Jeden orgl (.wider angerete Sünlose Clag.) erfordern thür, und khain verstendiger maister Tadlen werden. ein annderer aber, der hiereinfals nit genuegsame erfahrung; oder sonst einen special Riß im khopf hab, mög dennoch reden was ihm belieb.*

Clag.

4. Octav in dem Manual, und octav in dem Pedal, seyen in ainer höh.

Antwort.

*Auf disen Puneten will der maister das werckh antwortten lassen. das werde zaigen, das beede Register, recht und ordenlich, ebenfalls ein octav voneinander stehen,*

Clag.

5. Seyen die Quint, fletten, waldfletten, Mixtur, und super octav, allein, nit zugebrauchen.

Antwort.

*Ergo, weill die Mixtur allein nit zugebrauchen sey, soll sye unnuz sein. gleich wie aber ein Christ khain Christ sein khann, wann er nit getaufft ist, also ist auch ain orgl khain orgl nit, wann sye khain Mixtur nit hat, Darzur stehe dem Cleger . . . ., nit allain die Mixtur: sondern auch gemelte andere Register (.welliche andern haubt Registern zur , und damit nit alles ain . . . sey, in allen werckhen adiungirt werden.) allain zugebrauchen,*

Clag.

6. Hette das Pedal ausgelassen: und in dem Manual angehenckt werden khünden, wie eß dann im Pedal nur halbe Regisster hab.

Antwort.

*Hür hat Cleger den kharn gar miteinander umbgeworffen, und offenlich zuurgestehen geben, das er von der farb geredt wie der blind, dann dise gstat hete die orgl khain Pedal nit haben sollen, sonder gemacht werden müessen, wie sie zuvor gewesen, und wie mans an orthen*

*macht, wo mans nit zalt, oder nit brauchen khain, waß ist aber bey einer orgl unfüglicher, als ain Pedal im Manual angehenckht. Hingegen aber heroisch: und nothwendiger alß ein absonderliches Pedal. vorab wannß wie dises, sein rechte dürffen hat und wo hat Cleger in der ganzen welt ein Pedal gesehen, welches mehr: als halbe Regisster hat. Muesste nur an orthen sein, wo die organisten vier fuess haben, .*

*Mit disem werde der Cleger, von dem anntworte und seinem promotore, biß auf die Replie hoffentlich abgefertigt sein, und soll seiner widerigen maninung zu Ehre, dieselbige andern verstendigen orglmachern und organisten wundershalben zu communicirn: seiner auch bey der reichen zech, welliche loco der abgestorbnen Plesianischen bruederschaft unlangst zu Prag und in Behmen aufgericht worden, in bessten, zugedenkhen, nit underlassen werden. interim bleibt ihm Pro recompensu assigniert, der übrige wündt, der ohne das unnuzlich auß den Plazßpälgen geet.*

*Des Orglmachers unnderschiedliche Umschläg.*

*Ein Orgl von .12. Regisstern, daß ist .8. Regisster im Manual, die grosse Pfeiffen im Schein von .8. Schuech, und .4. im Pedall, die grosse Pfeiffen .16. Schuech, in allem, wan man daß alt Zün darzur gibt . . . . .*

*1000 fl.*

*Ein anderes, doch ohne Pedall von .8. regisstern, wie oben, ausser deß Zünß 800 fl. gibt man dan daß Zün darzur, so würdts an gelts statt abgerechnet*

*Daß dritt in irzig großß, von .6. regisstern ohne Pedall, und ohne daß Zün*

*650 fl.*

*Will man ein RuckhPositif darzur haben von .4. regisstern, so Cosstes umb .150. fl. mehr*

*Erstlich von der alten orgl zurherichten, daß mans auf .8. oder .10. Jahr bestendig versprechen khan . . . . .*

*250 fl*

*Und für ein neues Positif von .6. regisstern*

*300 fl*

## Meyerbeers „Triumph“ in Berlin Ein unbekannter Brief Varnhagens an den Komponisten von Joseph A. Kruse, Düsseldorf

Als Nachfolger Gasparo Spontinis wurde Giacomo Meyerbeer<sup>1</sup> 1842 durch die Vermittlung Alexander von Humboldts von König Friedrich Wilhelm IV. zum Preußischen Generalmusikdirektor berufen. Wie die *Allgemeine Deutsche Biographie* (1885) respektvoll berichtet, fand am 20. Mai die erste Berliner Aufführung seiner *Hugenotten* unter „jubelnden Beifallsbezeugungen“<sup>2</sup> statt. Seine offizielle Bestellung erhielt Meyerbeer am 11. Juni 1842.

Der triumphale Beginn in Berlin wird durch einen bisher unbekanntem Brief Karl August Varnhagens von Ense (1785-1858) an Meyerbeer vom 21. Mai 1842 in einer dem Absender

<sup>1</sup> Vgl. als Kurzbiographie: H. Becker, Art. *Meyerbeer*, in: MGG, Bd. 9, Kassel etc. 1961, Sp. 249-261.

<sup>2</sup> A. Niggli, Art. *Meyerbeer*, in: ADB, Bd. 21, Neudruck der 1. Aufl. von 1885, Berlin 1970, S. 637.

eigenen höflich emphatischen Weise dokumentiert.<sup>3</sup> Zugleich stellt der Brief das einzige schriftliche Zeugnis dar, das über Tagebuchnotizen und Briefbemerkungen an Dritte hinaus die Beziehung zwischen Meyerbeer und Varnhagen authentisch belegt. Von der Existenz des Briefes hätte man möglicherweise bereits früher durch eine Auktionsankündigung erfahren können,<sup>4</sup> die Auffindung ist jedoch einem glücklichen Zufall zu verdanken. Leider konnte der Brief für den (Ende 1975 erschienenen) 3. Band des Meyerbeer-Briefwechsels nicht erfaßt werden. Forschungsinterne Hinweise auf diesen Brief gibt es nicht, da Meyerbeers Taschenkalender für 1842 fehlt und das Tagebuch vom 19. Januar bis Juli 1842 aussetzt.<sup>5</sup> Varnhagens Tagebücher enthalten ebenfalls keine diesbezügliche Notiz und schenken auch dem Anlaß, nämlich der Übernahme der Generalmusikdirektion durch Meyerbeer, keine Erwähnung, so daß dieses Dokument eine kleine historische Lücke zu schließen imstande ist.

Das Verhältnis zwischen der Familie Beer bzw. Meyerbeer und dem Varnhagenschen Hause, das in der Gestalt Rahels den bedeutenden geistigen Mittelpunkt besaß, mußte aufgrund der bislang ausgeschöpften Quellen als „denkbar kühl“<sup>6</sup> charakterisiert werden. Der Brief Varnhagens kann nun in Verbindung mit seinen Tagebuchbemerkungen ein günstigeres Licht auf Meyerbeers Kontakt mit der bemerkenswerten, aber schillernden Gestalt des schriftstellernden und gelehrten Diplomaten Varnhagen werfen, dessen Bedeutung heute vor allem darin besteht, Gatte und Editor der genialen Rahel Levin gewesen zu sein und als kritischer Beobachter der politischen und kulturellen Ereignisse der Restaurationsepoche ein reiches Quellenmaterial überliefert zu haben.

Varnhagen war einer der berühmten Briefschreiber seiner Zeit. Seine feine kunstvolle Schrift und der vornehme Stil trugen einen unverwechselbaren Charakter und übten einen Zauber aus, dem sich beispielsweise auch Heinrich Heine gerne hingab. Der im folgenden publizierte Brief<sup>7</sup> an Meyerbeer stellt ein typisches Beispiel der Varnhagenschen Verbindlichkeit vor:

*„Sie haben mich, Hochverehrtester und Theuerster, durch Ihre freundliche Güte so erfreuend überrascht und so innig verpflichtet, daß meine Dankbarkeit um Worte verlegen ist, die ihr zum vollen Ausdruck dienen könnten! Von den Empfindungen der freudigsten und reichsten Erwartung erfüllt, mußst' ich sogar das Maß meiner Kräfte vergessen; ich fand mich beiefert ein, Ihren schönen Triumph mitzuerleben: doch kaum hatte derselbe begonnen, als Herzklopfen und Schwindel inmitten der gedrängten Menschen mich dergestalt befielen, daß ich mich entfernen mußte. Ich sage nichts von meinem Schmerze, meiner Beschämung, von dem tiefen Bedauern, grade diese Vorstellung versäumen zu müssen! – Von der Vollständigkeit Ihres Triumphes erfuhr ich gleich gestern Abend noch, meine heißesten Glückwünsche strebten zu Ihnen! Sie sind solcher Siege gewohnt, aber die Begeisterung zu erwecken, das Entzücken einer Menge zu sehen, in welcher die Besten und Ersten des Landes und der Zeit bemerkbar waren, – das darf immer auf's neue Ihre Seele erfreuen; ich gönne Ihnen dies aus wärmstem Herzen, und wie nur Ihre Nächsten es können, nehme ich an Ihren herrlichen Erfolgen Theil! –*

*Lassen Sie mich Ihrer edlen Mutter hier ebenfalls meine innigsten treuesten Glückwünsche darbringen! Ich hoffe Ihr und Ihnen bald mündlich die Versicherungen der Verehrung und Ergebenheit wiederholen zu dürfen, in denen ich verharre,  
Hochverehrtester, Ihr*

Sonnabend, den 21. Mai  
1842.

dankbarst gehorsamster  
Varnhagen von Ense.“

3 Der Brief befindet sich im Besitz von Herrn Robert Varnhagen, Düsseldorf, der den Abdruck und die Benutzung weiterer Bestände seines aus mehreren Linien über seinen Vater an ihn überkommenen kleinen Familienarchivs dankenswerterweise gestattet hat.

4 Eine dem Brief aufgeklebte Anzeige (sie enthält auch ein Briefzitat) aus einem Auktionskatalog läßt freilich keinen Rückschluß auf Auktionshaus und Datum der Versteigerung zu. Vermutlich wurde der Brief von dem Erlanger Anglisten Hermann Varnhagen erworben.

5 Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Heinz Becker, Bochum.

6 Kommentar in: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von H. Becker, Bd. 1: bis 1824, Berlin 1960, S. 686.

7 Der Brief umfaßt zwei Seiten, wobei die letzte Seite nur noch wenige Zeilen der Ergebenheitsformel enthält.

Im Kontext der Varnhagenschen Tagebuchaufzeichnungen gewinnt der Brief einen interessanten Stellenwert. Unter dem 3. Juni 1841 heißt es im 1. Band der insgesamt 14 Bände umfassenden Tagebücher Varnhagens: „Als ich ausgehen wollte, kam Herr Meyerbeer. Von Spontini sprach er edel und großmüthig“<sup>8</sup> – ein Hinweis darauf, daß Meyerbeer seinen Vorgänger nicht verdrängt hat, sondern dieser vielmehr „seine Entfernung als Preußischer Generalmusikdirektor allein seinem unbeherrschten und eigenwilligen Verhalten zuzuschreiben hatte“.<sup>9</sup> Am 27. Dezember 1841 sind laut Varnhagen beim Liszt-Konzert, das auch eine Fantasie über Motive aus *Robert der Teufel* umfaßte, im Saal der Singakademie u. a. Meyerbeer, Felix Mendelssohn und Spontini anwesend.<sup>10</sup> Überhaupt wurde die musikalische Wintersaison 1841/42 durch den Aufenthalt Liszts geprägt. Varnhagen notiert am 27. Januar 1842: „Liszt macht fortwährend das Entzücken der Stadt, er verherrlicht diesen Winter hier, und ist dessen schönster Glanz.“<sup>11</sup> Endlich gelingt es Varnhagen sogar, Liszts Bekanntschaft zu machen – und zwar bei Meyerbeer. Am Sonntag, den 6. Februar 1842, schreibt Varnhagen: „Gestern Mittags bei Meyerbeer gespeist. Liszt's Bekanntschaft, mit ihm von Frau von Dudevant gesprochen, er hat mir sehr gefallen, sein Geist ist frisch, sein Sinn offen, sein Reden gebildet und edel.“<sup>12</sup> Die Abreise Liszts glich einer Huldigung. Am 3. März 1842 schreibt Varnhagen: „Liszt reist ab, nachdem er die unglaublichsten Wohlthaten und Freigebigkeiten verübt.“<sup>13</sup> Und am folgenden Tag, Freitag, den 4. März, heißt es über die Abreise selbst: „Tausendstimmiger Leberuf erschallte . . . Man sagt, der Hof und Adel sei außer sich, daß ein Musikant wie ein König geehrt werde, ja für den Augenblick diesen verdunkle.“<sup>14</sup>

Eine solche außerordentliche Aufmerksamkeit konnte Meyerbeer im Frühjahr 1842 nicht auf sich ziehen. Varnhagen bedenkt ihn weitaus weniger. Das ist u. a. auch deshalb verständlich, weil Meyerbeer zu den alten Bekannten des Varnhagenschen Hauses gehörte. Der Komponist nennt das Ehepaar Varnhagen in einem Brief aus Venedig an seinen Vater vom 16. April 1823 unter den Gästen „einer sehr gewählten Gesellschaft“ in Berlin; alle werden im gleichen Zusammenhang als „so viele gescheute Leute“ charakterisiert.<sup>15</sup> Den späteren halb persönlichen, halb gesellschaftlichen Kontakt belegt ein Schreiben Meyerbeers an seine Frau Minna vom 24. Juni 1832: er habe jemanden „bei der Varnhagen“ kennengelernt.<sup>16</sup> Nach Rahels Tod heißt es in einem Brief Meyerbeers an Minna vom 20. August 1833: „So wie Du die Varnhagen um die zarte Liebe ihres Mannes bei Lesung ihrer Briefe beneidest, so beneide ich ihn nun daß er Dich durch den Ausdruck seiner Liebe für Rahel [Rahel] zu so süßer Schwärmerei stimmen konnte.“<sup>17</sup>

Liszts Erscheinung im Winter 1841/42 und der Vertrautheitsgrad der Beziehung zu Meyerbeer waren nicht die einzigen Ursachen für das erwähnte Fehlen näherer Tagebuchhinweise auf Meyerbeers neues Amt und die Aufführung seiner *Hugenotten* am 20. Mai 1842. Im Frühjahr nennt Varnhagen sich „krank“<sup>18</sup> und äußert Gedanken über die Unsicherheit des Alters: „Das Älterwerden ist eine sonderbare Sache, man kann sich ordentlich mit einer Art Neugier darauf spannen, wie man die Welt und sich selbst am nächsten Tage, im nächsten Jahre fühlen werde.“<sup>19</sup> Den Besuch der Premiere von Heinrich Laubes Stück *Monaldeschi* im Schauspielhaus

8 K. A. Varnhagen von Ense, *Tagebücher (Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense)*, Bd. 1, Leipzig 1861, S. 307. – Man vgl. insgesamt den Registerband (= Bd. 15), bearbeitet von H. H. Houben, Berlin 1905.

9 H. Becker, *Der Fall Heine-Meyerbeer. Neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil*, Berlin 1958, S. 83.

10 Varnhagen, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 385 f.

11 *Tagebücher*, Bd. 2, Leipzig 1861, S. 16.

12 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 20.

13 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 29.

14 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 30.

15 Meyerbeer, *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 477.

16 *Briefwechsel*, Bd. 2: 1825-1836, Berlin 1970, S. 202.

17 *Briefwechsel*, Bd. 2, S. 328.

18 Varnhagen, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 24: 19. Februar 1842.

19 Ebenda: 23. Februar 1842.

(April 1842) bricht er zu Beginn des letzten Aktes ab.<sup>20</sup> Unter dem Datum vom 5. Mai räsontiert er: „*Es wird nun völlig grün, auch die Baublüthen brechen hervor; aber die Luft ist noch immer kalt; wenigstens mir noch feindlich.*“<sup>21</sup> Anschließend nehmen die Berichte über den großen Brand von Hamburg Varnhagens Anteilnahme in Anspruch.<sup>22</sup> Der dann im Abstand von einer Woche folgende Eintrag vom 17. Mai gilt tagespolitischen Fragen;<sup>23</sup> eine ausführlichere Notiz vom 27. Mai 1842 hält u. a. seinen Besuch in der „*Kritikgesellschaft*“ fest.<sup>24</sup> Zwischen die beiden letzten Termine sind Varnhagens mißglückter Versuch, von dem ihm offensichtlich von Meyerbeer persönlich verschafften Billett zur *Hugenotten*-Aufführung Gebrauch zu machen, und der daraufhin verfaßte Dankes- und Entschuldigungsbrief einzuordnen, der dann für lange Zeit der einzige Beleg für die Beziehung zu Meyerbeer ist.

Einige Jahre später, am 4. August 1845, notiert Varnhagen in Darmstadt, er sei in seinem Gasthof zufällig mit Meyerbeer zusammengetroffen und wohne neben ihm: „*ich trete bei ihm ein, Freudengeschrei; . . . Meyerbeer holt für die Feste zu Stolzenfels den Chor von Darmstadt zu Hilfe.*“<sup>25</sup> Ein nächstes persönliches Zusammentreffen ist für den Mai 1846 bezeugt. Am 5. Mai heißt es: „*Ich sollte gestern bei Meyerbeer essen, ging aber erst nach Tische hin.*“<sup>26</sup> Er traf bei dieser Gelegenheit auch Alexander von Humboldt, der seinerseits wenige Wochen vorher mit Varnhagen über Meyerbeers nicht mehr glückliche Stellung in Berlin gesprochen hatte; Humboldt hatte gemeint, Meyerbeer „*werde unfehlbar seine gänzliche Entlassung nehmen, seine Stellung sei ganz unleidlich hier. Die Königin macht sich nichts aus ihm, wie auch früher nicht aus Felix Mendelssohn.*“<sup>27</sup>

Somit war also Meyerbeers „*Triumph*“ in Berlin nur vorübergehender Natur. Schon bei Antritt der Generalmusikdirektion war die Begeisterung verständlicherweise vor allem der Aufführung seiner *Hugenotten* zuzuschreiben, jener Oper, deren Erfolg seit der Uraufführung in Paris am 29. Februar 1836 unbeschreiblich gewesen war.<sup>28</sup> Man vergleiche etwa Heines berühmte *Hugenotten*-Rezension und seine Charakteristik Meyerbeers in den *Vertrauten Briefen an August Lewald*, um sich Meyerbeers zeitgenössisches Ansehen und sein Genie in literarischer Brechung vor Augen zu führen.

Meyerbeer hatte den Winter 1841/42 in Berlin, so begründet er seine Anwesenheit am 28. September 1841 vor Heine, deshalb zubringen wollen, weil er es „*unter den jetzigen Verhältnissen*“ für „*nicht uninteressant*“ hielt, den „*Umschwung . . . in den hiesigen sozialen und geistigen Verhältnissen . . . seit dem Regierungsantritt dieses geistreichen, echt humanen Königs*“<sup>29</sup> mitzuerleben. Allerdings waren die Erwartungen und Hoffnungen, wie bereits angedeutet, größer als die sichtbaren Folgen in der Tagesrealität. Meyerbeer wurde in Berlin nicht recht heimisch. Richard Wagner urteilte im April 1842, daß er sich mit seiner Reise von Paris nach Berlin Giacomo Meyerbeer „*offenbar zu feurig erwiesen hatte*“, und fährt in seinen Lebenserinnerungen fort: „*Immerhin zeigte er sich mir freundlich und geneigt, nur bedauerte er, so eben, auf der Abreise begriffen zu sein – ein Zustand, in welchem ich ihn später stets antraf, so oft ich ihn in Berlin wieder besuchte.*“<sup>30</sup>

Ein besseres Schicksal war den *Hugenotten* beschieden. Sie standen in Berlin lange Zeit hindurch auf dem Spielplan und fanden das gewohnte Interesse. Ein kleiner Skandal anlässlich einer Aufführung im April 1843 ist durch Varnhagen überliefert. Der König ärgerte sich über das ungeduldige Publikum, als ein Zwischenakt sehr lange dauerte, und rief bei den Logenwär-

20 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 60: 10. April 1842.

21 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 68.

22 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 70-72: 7. Mai, 9. Mai und 10. Mai 1842.

23 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 72.

24 Ebenda.

25 *Tagebücher*, Bd. 3, Leipzig 1862, S. 151.

26 *Tagebücher*, Bd. 3, S. 344.

27 *Tagebücher*, Bd. 3, S. 339: 18. April 1846.

28 Siehe hierzu und zum folgenden: Becker, *Der Fall Heine-Meyerbeer*, S. 41-56.

29 Zitiert bei Becker, *Der Fall Heine-Meyerbeer*, S. 71.

30 R. Wagner, *Mein Leben*, Bd. 1, München 1911, S. 265.

tern aufgebracht nach der Polizei, „um das Lumpenpack in Ordnung zu halten“; schließlich ging die Aufführung dennoch ungestört weiter.<sup>31</sup> Auch beim Programm eines Staatsbesuchs spielten die *Hugenotten* im September 1845 eine von Varnhagen eigens notierte Rolle.<sup>32</sup>

Der anfängliche Triumph konnte sich schließlich in den fünfziger Jahren nicht mehr in der Haltung der Öffentlichkeit spiegeln. Am 14. März 1853 weist Varnhagen empört auf antisemitische Tendenzen hin: „Schändlich-erbärmliche Rede des Abgeordneten von Senfft-Pilsach gegen die Juden, höhnische Hindeutung auf Meyerbeer's musikalisches Talent.“<sup>33</sup> Ein Jahr später spricht Bettina von Arnim in einer Unterredung mit Varnhagen „geringschätzig“ von Mendelssohns Musik und stuft Meyerbeer noch tiefer ein.<sup>34</sup> Unter dem 27. Juni 1854 kommentiert Varnhagen den Tod von Meyerbeers achtundachtzigjähriger Mutter Amalie ohne besondere Anteilnahme: „Sie war sehr reich und wohlthätig.“<sup>35</sup> Einen Monat später – und damit wäre die Darstellung der wichtigsten Meyerbeer-Reminiszenzen Varnhagens abgeschlossen – wird ein empfindlicher und in politischer Perspektive tragischer Mißerfolg der Meyerbeerschen Karriere mitgeteilt: „Der Generalmusikdirektor Meyerbeer ist schon vor längerer Zeit um Erhebung in den Adelstand eingekommen, hat aber bis jetzt kein Gehör gefunden. Man hat ihm gerathen, sich nach Wien zu wenden, dort adele man Juden!“<sup>36</sup>

## Zur Ableitung der Reihe 1 in Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“

von Eberhard Zwink, Holzgerlingen

Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*<sup>1</sup> erfüllt nach seiner Vorstellung und Absicht drei Funktionen:

- 1) Das dem Komponisten zur Verfügung stehende Material wird nach physikalischen Berechnungen aus natürlichen Gegebenheiten (Obertöne, Kombinationstöne) hergeleitet.<sup>2</sup>
- 2) Zu einer Kompositionslehre ist zusammengefaßt, wie das gewonnene Material – vor allem Reihe 1 und Reihe 2 – zu verwenden sei.<sup>3</sup>
- 3) Eine „Umkehrung“ der synthetisierenden Kompositionsanweisung kann zur Analyse von Musik gleich welcher Art und Gattung dienen, wobei Hindemith stillschweigend nur die abendländische Musik im eigentlichen Sinne begreift.<sup>4</sup>

31 Varnhagen, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 176 f.

32 *Tagebücher*, Bd. 3, S. 211: 22. September 1845.

33 *Tagebücher*, Bd. 10, Hamburg 1868, S. 65.

34 *Tagebücher*, Bd. 11, Hamburg 1869, S. 116 f.

35 *Tagebücher*, Bd. 11, S. 124.

36 *Tagebücher*, Bd. 11, S. 165: 30. Juli 1854.

1 Bd. 1 Theoretischer Teil, Mainz 1937 (zitiert nach der 2. Aufl. 1940); Bd. 2 *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*, Mainz 1939; Bd. 3 *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*, Mainz 1970; im weiteren zitiert als UiT 1, UiT 2, UiT 3.

2 UiT 1, Abschn. II und III, S. 29–133.

3 Besonders UiT 1, S. 137–236 und UiT 2 und 3.

4 UiT 1, S. 239–260.

Kritik hat besonders der unter 1) genannte theoretisch-spekulative Abschnitt hervorgerufen.<sup>5</sup> Aber auch die Analysen nicht zeitgenössischer Musik, die Hindemith vorgenommen hat, sind heftig angefochten worden.<sup>6</sup>

Die Kritiker entziehen Hindemith die Voraussetzung, daß er akustische Gesetzmäßigkeiten für die Konstellation des abendländischen Tonsystems allein verantwortlich macht, wobei er gewisse Inkonsistenzen und Ungereimtheiten nicht vermeidet. Das Schwergewicht ihrer Kritik liegt auf Hindemiths Ableitung der Reihen 1 und 2 in ihrem prinzipiellen wie methodischen Ansatz.

Die Einwände, die in diesem Aufsatz vorgebracht werden, sind anderer Art: Die Methode, die Hindemith bei der Ableitung der Reihe 1 anwendet, wird stillschweigend akzeptiert, weil es zwei manipulatorische Maßnahmen bei der Aufstellung der Reihe 1 nachzuweisen gilt.

Hindemiths Reihen sind nicht nur als ein Reservoir der zwölf Halbtöne zu verstehen – das ist die chromatische, temperierte Tonleiter ohnehin –, sondern als Skalen zweier Rangfolgen von Tonverwandtschaften bzw. von Intervallen. Ausschlaggebend für die Aussagen seiner Harmonie- und Melodielehre sind nämlich die Werte der einzelnen Töne und Intervalle und die Rangfolge dieser Werte und nicht die natürlichen Schwingungszahlen und ihre Verhältnisse.<sup>7</sup> Deshalb wiegen die bewußt vorgenommenen Manipulationen schwerer als die physikalisch-mathematischen Fehler, die Hindemith unterlaufen sind.

Reihe 1 ordnet die tonalen Relationen, Reihe 2 stellt eine Folge der harmonischen Intervalle dar, wobei die tonalen Intervalle in Reihe 1 etwas anders geordnet sind als in Reihe 2:

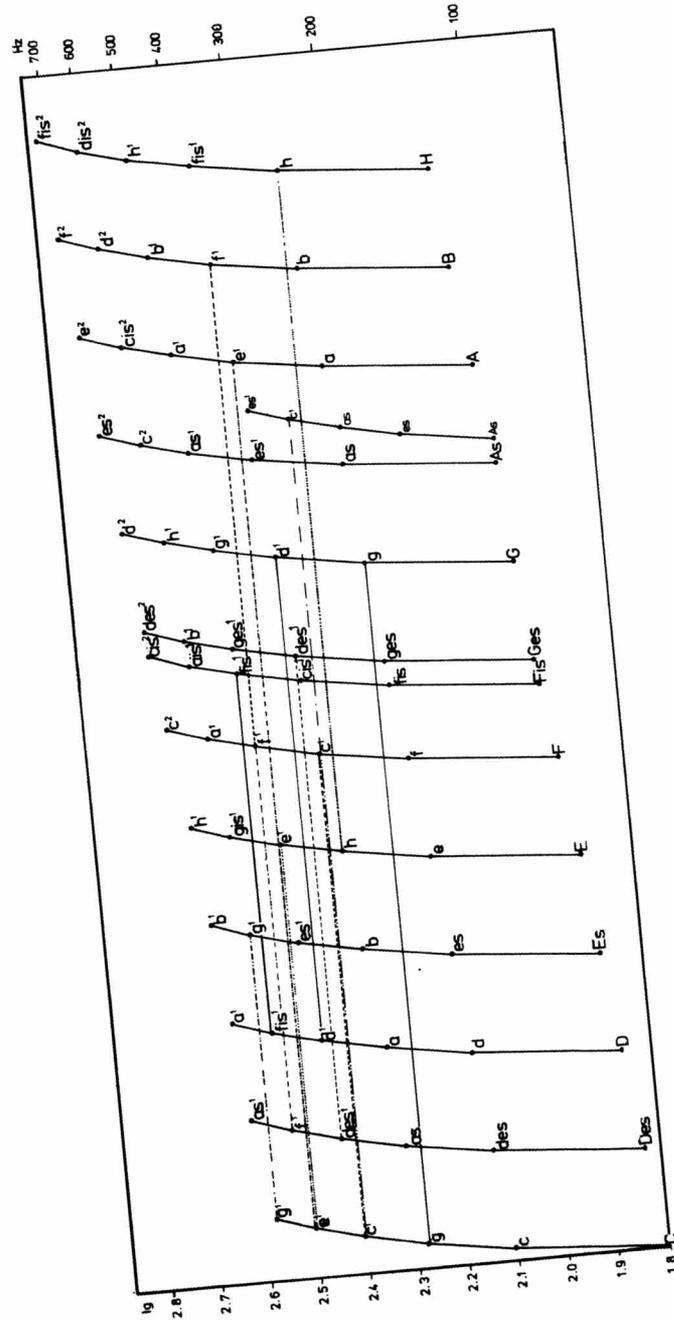
<i>Reihe 1:</i> (C als tonales Zentrum)		<i>Reihe 2:</i> (C als jeweils unterer Intervallton)	
Prime, Oktave	C	Prime, Oktave	C–c
Quinte	G	Quinte	C–G
Quarte	F	Quarte	C–F
große Sexte	A	große Terz	C–E
große Terz	E	kleine Sexte	C–As
kleine Terz	Es	kleine Terz	C–Es
kleine Sexte	As	große Sexte	C–A
große Sekunde	D	große Sekunde	C–D
kleine Septime	B	kleine Septime	C–B
kleine Sekunde	Des	kleine Sekunde	C–Des
große Septime	H	große Septime	C–H
Tritonus	Fis/Ges	Tritonus	C–Fis/Ges

Den Unterschied zwischen den beiden Reihen macht also nur die Stellung der Terzen und Sexten aus. Die große Sexte steht in Reihe 1 bereits an 4. Stelle, weil sie als Tonikaparallele nach den Dominanten die wichtigste tonale Funktion ausübt. Hingegen findet man sie in Reihe 2 als Umkehrung der kleinen Terz erst hinter dieser an 7. Stelle, da die beiden „Dur“-Intervalle den Vorrang haben. Die Reihen scheinen also die Praxis musikalischer Komposition, wie sie nach Hindemiths Vorstellung immer geherrscht hat, zu bestätigen.

5 H. Schole, *Hindemiths Unterweisung im Tonsatz*, in: Die Musik 30, 8, 1938, S. 528–535. – J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 129–132. – N. Cazden, *Hindemith and Nature*, in: The Music Review 15, 1954, S. 288–306. – V. Landau, *Hindemith the System Builder: a Critique of his Theory of Harmony*, in: The Music Review 24, 1963, S. 136–151. – R. Bobbitt, *Hindemith's Twelve-tone Scale*, in: The Music Review 26, 1965, S. 104–117. – E. F. W. Altwain, *Bemerkungen zu Paul Hindemiths Unterweisung im Tonsatz*, in: Die Musikforschung 23, 1, 1970, S. 54 f.

6 S. Borris, *Hindemiths harmonische Analysen*, in: Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag, Leipzig 1955, S. 295–301.

7 Vgl. UiT 1, S. 69–72.



Primäre und sekundäre Partialtonreihen

Versucht man, die Ableitung der Reihe 1 aus der Partialtonreihe<sup>8</sup> nachzuvollziehen, lassen sich zwei Fehler entdecken, die Hindemith selbst nicht entgangen sein können.

1. Nachdem Hindemith die ersten sechs Töne aus dem Stammton *C* abgeleitet hat,<sup>9</sup> behauptet er: „Die Zeugekraft des Stammtones *C* ist erschöpft. Die aus ihm entwickelten Töne *c, G, F, A, E, Es, As* umgeben ihn wie eine stolze Zahl von Söhnen.“<sup>10</sup> Für die Ableitung der weiteren Töne gilt: „Die Methode ist jetzt bekannt, es bedarf nur mehr kurzer Erläuterungen.“<sup>11</sup>

Nimmt man die Ermittlung der ersten sechs Töne als richtig in ihrer Reihenfolge an, dann müßte eine einfache Transposition in die Oberquinte die Reihe 1 weiterwachsen lassen, da nächst dem *C* das *G* Stammton werden soll.

Demnach wären folgende Töne zu gewinnen: *G, d, c, e, H, B, es*.

Das ‚erschöpfte *G*‘ läßt nun seinen Bruder *F* ‚weiterzeugen‘: So entsteht die Serie *F, c, B, d, A, As, des*.

Stellt man diese Reihenstücke zusammen und läßt die bereits gewonnenen Töne bei wiederholtem Vorkommen weg, ergibt sich diese Folge:

*C G F A E Es As / D H B / Des / Fis, Ges*

Hindemiths Reihe 1 lauter aber:

*C G F A E Es As / D B / Des / H / Fis, Ges*

Folglich ist Hindemith von der Konsequenz in der Ableitungsmethode, wie sie bei der Berechnung der Töne vom *C* aus geherrscht hat, bei der Behandlung des *G* abgewichen, denn statt der großen Septime *H* nach dem Ton *D* erscheint in Hindemiths Reihe zuerst die kleine Septime *B*, während *H* erst die vorletzte Position einnimmt. Kompositionspraktische Voraussetzungen müssen Hindemith veranlaßt haben, die kleine Sekunde, die große Septime und den Tritonus als am weitesten entfernte Verwandtschaftsgrade zum tonalen Zentrum zu deklarieren, stehen doch diese drei Intervalle auch im Quintenzirkel auf der gegenüberliegenden Seite des jeweiligen Zentrums. Hinzu kommt, daß nach den Aussagen der *Unterweisung*<sup>13</sup> die melodische Kraft der harmonischen entgegengesetzt sei. Dasselbe gilt für die tonalen und melodischen Wertigkeiten im Stufengang. Das beste melodische Intervall, die kleine Sekunde, die als Leitton im Stufengang fungieren kann, hat die geringste tonale Kraft, und zwar rangiert der Leitton von unten (z. B. von *H* nach *c*) vor dem Leitton von oben (z. B. von *des* nach *c*),<sup>14</sup> so daß der großen Septime *C–H* die beste melodische, aber die schlechteste tonale Wertigkeit zugeschrieben wird.

Da sich dieser zweifellos richtige musikalische Sachverhalt durch die Ableitungsmethode Hindemiths aber nicht ergeben wollte, mußte er den Anschein erwecken, als sei alles in Ordnung: „Der nächste Oberton [= Partialton; Anm. d. Verf.] des *G* erzeugt nur Töne, über die wir schon verfügen, da er mit dem sechsten Oberton [= Partialton] des *C* wesensgleich ist.“<sup>15</sup>

2. Zur Erläuterung der zweiten Methode muß man sich Hindemiths Erklärungen<sup>16</sup> verdeutlichen: „Wir gehen wieder vom *C* mit 64 Sekundenschwingungen aus. Der zweite Oberton [= Partialton], das *c* mit 128 Schwingungen gibt uns keine wesentlichen Aufschlüsse. Billigen wir ihm die Rechte zu, die sein Stammvater *C* kraft seiner Stellung in der ihm zugehörigen Obertonreihe besitzt, so wird er zum Grundton einer neuen Obertonreihe, die außer der Oktav-

8 Der Begriff „Oberton“ ist hier vermieden, weil die Ordnungszahl der Obertöne den Grundton der Reihe nicht berücksichtigt, wiewohl Hindemith fälschlicherweise nur von Obertönen spricht, wo er Partial- bzw. Naturtöne meint.

9 UiT 1, S. 50–55.

10 UiT 1, S. 57.

11 UiT 1, S. 57.

12 Vgl. auch Landau, a. a. O., S. 138f.

13 UiT 1, S. 111.

14 UiT 3, S. 84ff.

15 UiT 1, S. 58.

16 UiT 1, S. 51f.

*transposition keinerlei Unterschied gegen die erste aufweist. In dieser Eigenschaft bildet er die obere Grenze unserer Tonleiter.*<sup>17</sup>

Das Ziel der Berechnungen Hindemiths ist es also, die chromatischen Halbtöne ausfindig zu machen, die zwischen *C* mit 64 Hz und *c* mit 128 Hz liegen. Denn diesseits und jenseits dieser Grenzen befinden sich ja nur Wiederholungen in Oktavtransposition. Also gilt, daß *C* mit 64 Hz der tiefste Ton der „12-Tonreihe“ und *H* der höchste Ton der Tonleiter ist.

Den weiteren Verlauf der Berechnungen formuliert Hindemith folgendermaßen: „An jeden Oberton einer Reihe werden nacheinander die Maße der unter ihm liegenden Töne der gleichen Reihe angelegt; die Teilung der Schwingungszahl des jeweils zur Berechnung vorgenommenen Obertons durch die Ordnungszahlen der unter ihm liegenden Töne der Obertonreihe ergibt die neuen Tonleitertöne.“<sup>18</sup> Diese Anleitung muß näher erläutert werden. Als Beispiel dient die Beschreibung des Vorgangs auf S. 51f.: „Geben wir dem *g* die Bedeutung eines zweiten Obertones [= Partialton; Anm. d. Verf.] (übernimmt es also die Aufgabe, die in der Ausgangsreihe das *c* erfüllt), so wird es zur Oktave eines unter ihm liegenden Grundtones, zum höheren Bestandteil des Verhältnisses 1:2. Um diesen neuen Grundton zu erhalten, teilen wir die Schwingungszahl des *g* (192) durch 2.“<sup>19</sup> Hindemith macht sich die einfache Tatsache zunutze, daß jeder Ton eine nach denselben physikalischen Gesetzen aufgebaute Partialtonreihe hat, wobei sich als Differenz zwischen den Frequenzen der einzelnen Partialtöne konstant die Frequenz des Grundtones ergibt ( $f_n = n f_1$ ). Dividiert man also die Frequenz (*f*) eines Partialtones durch seine Ordnungszahl (*n*), erhält man die Schwingung des Grundtones.

Ausschlaggebend für die von Hindemith gewählte Methode ist schließlich, daß die Partialtonreihen verschiedener Töne gemeinsame Partialtöne haben können, deren Ordnungszahlen dann allerdings verschieden sind. Dividiert man die Schwingungszahl des gemeinsamen Partialtons durch die jeweilige Ordnungszahl, erhält man die Frequenz der jeweiligen Grundtöne.

Das *C* (später auch *G*, *F* u. a.) ist Stammton einer Reihe, die primäre Partialtonreihe genannt werden soll. Andere Grundtöne, welche einen ihrer Partialtöne mit solchen der primären Reihe gemeinsam haben, bilden dann eine sekundäre Partialtonreihe.

Das Diagramm<sup>20</sup> zeigt die 12 Halbtöne der großen Oktave mit den ihnen zugehörigen Partialtonreihen bis zum jeweils 6. Partialton. Der 7. Partialton ist von Hindemith als unbrauchbar ausgeschieden.<sup>21</sup>

In der Zeichnung sind die Halbtöne in horizontaler Anordnung in gleichen Abständen aufgereiht. Die vertikale Ausdehnung ist nach dem Zehnerlogarithmus der Frequenz der Partialtöne bemessen. Nun ergibt es sich zwangsläufig, daß auf einer Ebene auch dieselben Partialtöne liegen.<sup>22</sup> Es ist deshalb ein Leichtes, von den Partialtönen der primären Reihe aus, identische Vertreter sekundärer Reihen aufzuspüren und den zugehörigen Grundton zu ermitteln. Die horizontalen Linien weisen nur die von Hindemith genannten Relationen aus, soweit sie zu einem brauchbaren Vertreter der Reihe 1 geführt haben.

Welche Kriterien bestimmen nun die Reihenfolge des Vorgehens?

Hindemith beginnt mit dem 3. Partialton der primären Reihe auf *C*, mit dem *g*, und sucht einen möglichst in der Nähe liegenden Grundton einer sekundären Reihe. Demnach haben diese Töne den Vorrang, bei deren Berechnung möglichst niedrige Ordnungszahlen sowohl der primären als auch der sekundären Reihen hinreichend waren. Für *G* als neu gewonnenen Ton der chromatischen Tonleiter war *g* als der 3. Partialton der Reihe auf *C* identisch mit dem 2. Partialton der sekundären Reihe auf *G*.

17 UiT 1, S. 51.

18 UiT 1, S. 52.

19 UiT 1, S. 51f.

20 S. 66.

21 UiT 1, S. 53 und S. 55ff.

22 Die „Übersicht der aus dem *C* abgeleiteten Töne“ (UiT 1, nach S. 64) kann nicht als Hilfsmittel zur Ableitung der Töne dienen. Sie faßt die gewonnenen Ergebnisse nur zusammen.

Die Errechnung der beiden Töne  $A$  und  $E^{23}$  läßt erkennen, daß die Größe der Ordnungszahl für die Partialtöne der primären Reihe derjenigen für die Töne der sekundären Reihen übergeordnet ist, d. h. daß ein Partialton der primären Reihe zuerst durch sämtliche in Betracht kommenden Zahlen dividiert wird, bis mit dem nächst folgenden Ton der primären Reihe in derselben Weise verfahren wird.

Es war also Hindemiths prinzipielle Überlegung, daß der Verwandtschaftsgrad eines Tones aus der chromatischen Tonleiter zu seinem Tonleiter-Grundton von der Länge des Weges abhängig ist, der in der Skala der Partialtöne gegangen werden muß, um den gemeinsamen Partialton zu ermitteln.

In der Tabelle auf S. 70 werden nun die Frequenzen sämtlicher Partialtöne (mit Ausnahme des Grundtones) durch die Zahlen 2 bis 6 dividiert, so daß sich jeweils der Grundton einer sekundären Partialtonreihe ergibt.

Ist der Divisor größer als die Ordnungszahl des Partialtones aus der primären Reihe, dann erhält man einen Grundton einer sekundären Reihe, der tiefer als der Stammton (= Grundton der primären Reihe) liegt. Ist die Ordnungszahl identisch mit dem jeweiligen Divisor, erhält man den Stammton selbst. Ist der Divisor kleiner als die Ordnungszahl, ergibt sich ein Grundton, der höher ist als der Stammton.

Diese dritte Möglichkeit ist die gesuchte, um die zwischen  $C$  und  $c$  gelegenen Halbtöne zu errechnen.

Nach der Tabelle ergeben sich nun die Töne  $C, G, F, A, E, Es$ , wenn man die Reihenfolge beibehält und zuerst die Ergebnisse der Quotienten mit der Frequenz des 2. Partialtons, sodann mit der des 3. etc. berücksichtigt.

Auf Grund dieser Prämissen entdeckt man leicht die andere Maßnahme, die Hindemith zur Berechnung des  $As$  anwendet: Es heißt dazu in der *Unterweisung*: „*Bis jetzt haben wir jeden einzelnen [sc. „der Partialtöne“; Anm. d. Verf.] von ihnen so behandelt, als stünde er in der Obertonreihe um einen oder mehrere Punkte tiefer. Nunmehr schlagen wir den umgekehrten Weg ein. Das ist eine Behandlungsweise zweiten Ranges; sie geht nicht von den Erfahrungen aus, die wir beim Nachobenschreiten Ton für Ton machen und die deshalb bei der jeweils erreichten Höhe immer nur die darunterliegenden Verhältnisse zur Berechnung zulassen. Sie benutzt vielmehr die bis zum bisherigen Höhepunkte (dem sechsten Oberton) [= Partialton] gesammelten Erkenntnisse dergestalt, daß jeder zu berechnende Ton auch in die Verhältnisse der über ihm (bis zu diesem Höhepunkte) liegenden Intervalle eintreten kann. Man wird nicht behaupten wollen, dies sei willkürliches Vorgehen.*“<sup>24</sup> Durch diese „*Behandlungsweise zweiten Ranges*“<sup>25</sup> unterschreitet Hindemith die Grenze  $C$ , um die jetzt passende kleine Sexte in Reihe 1 placieren zu können. Dies ist indessen „*willkürliches Vorgehen*“. Denn wie aus dem Diagramm zu ersehen ist, ließe sich, ohne das Fundament der Methode Hindemiths zu zerstören, das  $As$  auch aus dem 6. Partialton des  $F$ , dem  $c^2$ , das identisch ist mit dem 5. Partialton des  $As$ , gewinnen. Allerdings käme es dann erst hinter dem  $Des$  an die Reihe. Ferner fordert das Gesetz der Quinttransposition (s. o.), daß  $As$  aus  $F$  wie  $Es$  aus  $C$  entsteht.<sup>26</sup>

Nachdem „*die Zeugekraft des Stammtones C*“ „erschöpft“ ist,<sup>27</sup> übernimmt die Reihe auf  $G$  die Funktion der primären Partialtonreihe. Hier ändert sich das Bild insofern, als es hier durchaus möglich ist, daß Grundtöne gewonnen werden können, deren Frequenz niedriger ist als die des neuen Stammtones  $G$  mit 96 Hz. So ist die Berechnung von  $D$  mit 72 Hz. durchaus richtig.

Nach der Methode, aus der Tabelle oder dem Diagramm die jeweils anstehenden Töne abzulesen, müßte man nun, wie bei der Quinttransposition bereits gefordert worden ist, die große Terz des Stammtones  $G$ , das  $H$  mit 120 Hz bekommen. Dies aber hat Hindemith gegen alle

23 UiT 1, S. 53, Fig. 15.

24 UiT 1, S. 53.

25 Ibidem.

26 Die abweichende Berechnung des  $As$  über  $fAs$  ist aus der Zeichnung ersichtlich.

27 UiT 1, S. 57.

Zur Ableitung der Reihe 1 in Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*

Primäre Reihen				Sekundäre Reihen										
ST	f (Hz)	iPT	f (Hz)	OZ	GT	f (Hz)	GT	f (Hz)	GT	f (Hz)	GT	f (Hz)		
				f <sub>iPT</sub> : 2	f <sub>iPT</sub> : 3	f <sub>iPT</sub> : 4	f <sub>iPT</sub> : 5	f <sub>iPT</sub> : 6						
C	64,00	c	128,00	2	C	64,00	IF	42,67	IC	32,00	2As	25,60	2F	21,33
		g	192,00	3	G	96,00	C	64,00	IG	48,00	ES	38,40	IC	32,00
		c <sup>l</sup>	256,00	4	c	128,00	F	85,33	C	64,00	1As	51,20	IF	42,67
		e <sup>l</sup>	320,00	5	e	160,00	A	106,67	E	80,00	C	64,00	1A	53,33
		g <sup>l</sup>	384,00	6	g	192,00	c	128,00	G	96,00	Es	76,80	C	64,00
		g	192,00	2	G	96,00	C	64,00	IG	48,00	ES	38,40	IC	32,00
G	96,00	d <sup>l</sup>	288,00	3	d	144,00	G	96,00	D	72,00	1B <sup>+</sup>	57,60	IG	48,00
		g <sup>l</sup>	384,00	4	g	192,00	c	128,00	G	96,00	ES	76,80	C	64,00
		h <sup>l</sup>	480,00	5	h	240,00	e	160,00	H	120,00	G	96,00	E	80,00
		d <sup>2</sup>	576,00	6	d <sup>l</sup>	288,00	g	192,00	d	144,00	B <sup>+</sup>	115,20	G	96,00
		f	170,67	2	F	85,33	1B	56,89	IF	42,67	1Des	34,13	2B	28,44
		c <sup>l</sup>	256,00	3	c	128,00	F	85,33	C	64,00	1As	51,20	1F	42,67
F	85,33	f <sup>l</sup>	341,33	4	f	170,67	B	113,78	F	85,33	Des	68,26	1B	56,89
		a <sup>l</sup>	426,67	5	a	213,33	d <sup>l</sup>	142,22	A	106,67	F	85,33	D <sup>-</sup>	71,11
		c <sup>2</sup>	512,00	6	c <sup>l</sup>	256,00	f	170,67	c	128,00	As	102,40	F	85,33

Anmerkungen: GT = Grundton einer Partiatonreihe; PT = Partiaton; ST = Stammton (Grundton der primären Partiatonreihe);  
 iPT = Identischer Partiaton einer primären und einer sekundären Partiatonreihe; f = Frequenz; OZ = Ordnungszahl.

Regeln unterlassen. Hier gibt es auch keine korrigierenden Zusatzregeln wie bei der Berechnung des *As*, bei der die Oktavtransposition von Hindemith legitimiert worden ist.

3. Als letzter Punkt der Kritik sei noch bemerkt, daß Hindemith bei der Behandlung der Frequenz des 3. Partialtones von *G*, dem *d<sup>1</sup>*, das Prinzip der Oktavtransposition (wie bei der Errechnung von *As*) bereits erwähnt, bevor er die Möglichkeiten ausgeschöpft hat, die zu Grundtönen innerhalb der Oktave von *C* bis *c* führen: „Weiterhin erlangen wir durch Fünfteilung das *1B* (57,6)“.<sup>28</sup> Erst dann folgt der Hinweis: „Der nächste Oberton des *G* erzeugt nur Töne, über die wir schon verfügen, da er mit dem sechsten Oberton des *C* wesensgleich ist.“<sup>29</sup> Wollte man so vorgehen, wie es Hindemith bei diesem glücklicherweise ‚unfruchtbaren‘ Beispiel tut, wären der Willkür keine Grenzen gesetzt. Aus der Tabelle kann man ablesen, welche Töne in welcher Reihenfolge auftreten müßten, falls man das Prinzip der Oktavtransposition eines potentiellen Tonleitertones nicht nachordnet, noch überhaupt gelten läßt.

Für *F* als dritten möglichen Stammton gilt dasselbe wie für *G*: Die Transposition der aus *C* gewonnenen Töne wird dahingehend abgeändert, als durch die Mittellage des *F* in der Oktave von *C* bis *c* auch Töne mit niedrigerer Frequenz entstehen können.

So ergibt sich nach der Tabelle (3. Abschnitt) aus der jetzt primären Partialtonreihe auf *F* zuerst das *Des* und dann erst das *As*, wohingegen bei *C* als Stammton die entsprechende kleine Sexte in der Umkehrung als große Terz (*1As-C*) unterhalb der Grenze *C* mit 64 Hz gelegen war.

Endgültig müßte die Reihe 1, wenn man Hindemiths eigene Methode konsequent anwendete, demnach lauten:

*C, G, F, A, E, Es, D, H, B, Des, As, Fis/Ges.*

Läßt man das Argument der Oktavtransposition nach Ausschöpfung sämtlicher Möglichkeiten (die Ordnungszahl des Partialtons der primären Reihe muß größer sein als die desselben Tones aus der sekundären Reihe) gelten, dann weicht die so gewonnene Reihe 1 immer noch von der in der *Unterweisung* ermittelten Reihe 1 an einer Stelle ab, nämlich bei der Position der großen Septime *H*:

*C, G, F, A, E, Es, As, D, H, B, Des, Fis/Ges.*

Hindemith hat es in der *Unterweisung* vermieden, anschaulich seine Methode der Ableitung zu erläutern, etwa in einer Tabelle oder einer Graphik.<sup>30</sup> Offenbar haben seine Berechnungen seinen Erwartungen nicht entsprochen. So bedurfte es einiger Korrekturen bei diesem Vorgehen.

Was aber waren seine Erwartungen? Er hatte bestimmt die Vorstellung einer geordneten und heilen Welt, in der die Musik und musikalische Inhalte natürliche Gegebenheiten sind und sich deshalb einem Wandel in der Geschichte entziehen. Man hat diese prädestinierten musikalischen Sachverhalte zu erkennen und man braucht ihre Richtigkeit nur durch eine Art ‚natürliches Empfinden‘<sup>31</sup> zu kontrollieren.<sup>32</sup> Damit sind Naturgesetze und kultur- und geschichtsbedingte Zusammenhänge in eine scheinbar natürliche Verbindung gebracht, die für Hindemith

<sup>28</sup> UiT 1, S. 58.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Vgl. Fußnote 22.

<sup>31</sup> „Der Lehrer wird in diesen Blättern die Grundzüge des Tonsatzes finden, wie sie aus der natürlichen Beschaffenheit der Töne sich ergeben und deshalb allezeit Gültigkeit haben. Er soll versuchen . . . sich eine neue Handwerkslehre anzueignen, die ihm, von dem festen Grunde engster Naturverbundenheit ausgehend. Streifzüge in Bezirke des Tonsatzes erlaubt, deren gesetzmäßige Durchdringung ihm bis heute verwehrt geblieben ist.“ (UiT 1, S. 23.) Oder: „ . . . so würde ein Besucher von gesundem Empfinden dieses möglicherweise interessante aber unbrauchbare Gebilde sicherlich schnell verlassen.“ (UiT 1, S. 39.) Schließlich: „Alle natürlich empfindenden Sänger verwenden außer der Oktave die reine Quinte und Quarte . . .“ (UiT 1, S. 70.)

<sup>32</sup> Vgl. die Ausführungen zum 7. Partialton, UiT 1, S. 55–57.

den Charakter einer Weltanschauung annimmt,<sup>33</sup> so daß das existenzielle Selbstverständnis des Komponisten und Musikers Hindemith zu zerbrechen droht, wenn die Identität von Natur und Anschauung derselben aufzugeben ist. Deshalb scheint auch eine Manipulation, wie die beschriebene, gerechtfertigt zu sein, jedenfalls für den, der natürliches Sein und menschliches Dasein in einem sieht.

So ist aber Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* gerade nicht ein allgemeingültiges Lehrbuch des musikalischen Handwerks, sondern das Bekenntnis eines Lehrers für seine Schüler, das Credo an die *Harmonie der Welt*.

## War Schiller aus Mißverständnis „zu Thränen gerührt“? Eine Erwiderung

von Carl Dahlhaus, Berlin

Die Kritik, die Albrecht und Karin Stoll (*Affekt und Moral. Zu Glucks „Iphigenie auf Tauris“*, Die Musikforschung 28, 1975, 305-311) an einigen meiner Reflexionen über Glucks *Iphigenie auf Tauris* (*Ethos und Pathos in Glucks „Iphigenie auf Tauris“*, Die Musikforschung 27, 1974, 289-300) üben, gipfelt in der These, daß Schillers Enthusiasmus über Glucks Oper, durch die er sich „zu Thränen gerührt“ fühlte, nicht auf Einsicht in das Werk, sondern auf einem Mißverständnis beruhte (311). Es scheint jedoch, als werde die Differenz zwischen früherem und späterem Klassizismus, die zweifellos besteht, von Albrecht und Karin Stoll zu einem Gegensatz auseinandergezerrt, der auf Übertreibung beruht.

1. Der Vorwurf, daß der Begriff des Zeitgeistes von mir „*einerseits abgelehnt, andererseits als Möglichkeit evoziert*“ worden sei (305), ist unbegründet. Albrecht und Karin Stoll scheinen die Geistesgeschichte, die eine historiographische Methode ist, mit der Ideengeschichte, die dem Bereich der historischen Fakten angehört, zu verwechseln (oder mir die Verwechslung zu unterstellen). Man kann jedoch – und nichts anderes war von mir gemeint, ohne daß es zum Thema gemacht worden wäre – der geistesgeschichtlichen These, daß die Einheit eines Zeitalters (ökonomische und soziale Strukturen eingeschlossen) durch einen von innen heraus wirkenden Zeitgeist konstituiert werde, der sich primär in der Theologie und Philosophie offenbare, durchaus skeptisch gegenüberstehen und dennoch, ohne sich selbst zu widersprechen, davon reden, daß sich in einem melodischen Tonfall der Geist eines Zeitalters ausdrücke.

2. Die Behauptung, Hunolds Bemerkung über „*Verwirrungen oder Intriguen*“ in der Barockoper sei „*pejorativ*“ gemeint (305), ist irrig. „*Verwirrung*“ – das Triebwerk, aus dem Affekte hervorgehen – war in der Barockpoetik, wie Walter Benjamin erkannte, eine durchaus positive Kategorie.

3. „*Nach und nach entfaltet Dahlhaus einen klassizistischen Begriffsapparat, der der Gluckschen ‚Iphigenie‘ nicht ohne Zwang angepaßt werden kann*“ (305). „*Diese Ästhetik der Tragödie lyrique*“ – die auch für Gluck gelten soll – „*steht ganz im Gegensatz zu Schillers Opern-*

---

33 Vgl. vom Verfasser: *Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ als Konsequenz der Entwicklung seiner Kompositionstechnik. Graphische und statistische Musikanalyse*. Göttingen 1974. (Göttinger akad. Beitr. 81.) Zugl.: Tübingen, Phil. Diss. 1973, S. 5-16.

konzeption“ (307). „*Schillers Urteil über Gluck . . . hat aber mit den ästhetischen Prämissen von Glucks Opern nichts zu schaffen. Die Begriffe Ethos und Pathos, Affekt und Moral mögen geblieben sein, aber ihre Inhalte haben sich verändert*“ (310). Die These, daß sich der Klassizismus Schillers von dem Glucks sinnfällig unterscheidet, ist so plausibel, daß sie geradezu eine Trivialität darstellt. Ob die Differenz, die niemand leugnet, es jedoch rechtfertigt, von Gegensätzlichkeit oder Beziehungslosigkeit zu reden, ist zweifelhaft. Sowohl bei Gluck als auch bei Schiller sprechen Albrecht und Karin Stoll – unleugbar zu Recht – von einer „Distanz“ zum Affekt (311): einem inneren Abstand, der bei Gluck als „*noble Dämpfung der Affekte*“ (307), bei Schiller als „*innere Freiheit*“ charakterisiert wird. Was aber ist ideengeschichtlich entscheidend: die Distanz als solche oder die besondere Form der Distanzierung, das Gemeinsame (die klassizistische Haltung im Gegensatz zur barocken) oder das Trennende? Es sollte erlaubt sein, je nach dem Thema, das man behandelt, und dem Erkenntnisinteresse, von dem man ausgeht, entweder das Generelle oder das Individuelle zu betonen, ohne daß man dadurch in Konflikt miteinander geraten müßte. Die Nahsicht ist keine Widerlegung der Fernsicht.

4. Die „*beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst*“, von denen Schiller sprach, nämlich „*erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweitens: Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden*“, lassen sich nach Albrecht und Karin Stoll „*durchaus als Pathos und Ethos beschreiben*“ (308). Schiller zielt aber über den Gegensatz zwischen Affekt und Charakter hinaus auf „*die Transzendierung beider in einem ästhetischen Ideal*“ (309), dem Ideal innerer Freiheit. Die Betonung des Widerstreits zwischen Pathos und Ethos verfehlt also Schillers eigentliche Intention. Es fällt jedoch schwer, zwischen der „*moralischen Selbstständigkeit*“, die nach Albrecht und Karin Stoll „*Ethos*“ oder „*Charakter*“ heißen darf, und dem Ideal innerer Freiheit, das die Kategorien Ethos und Charakter „*transzendiert*“, einen Unterschied zu entdecken, der für eine ästhetisch-dramaturgische Diskussion irgend von Belang wäre.

5. Die klassizistische „*Dämpfung*“, von der Leo Spitzer im Hinblick auf Racine sprach, wird von Albrecht und Karin Stoll umstandslos mit der Dämpfung tragisch-pathetischer Situationen durch Musik gleichgesetzt, die der *Mercure de France* 1779 an Glucks *Iphigenie auf Tauris* rühmte (307). Daß ein Zusammenhang besteht, soll keineswegs geleugnet werden. Man kann jedoch – statt der Beziehung zwischen der Dramenästhetik Racines und der Opernästhetik Glucks – einerseits den Unterschied zwischen gesprochenem und musikalischem Drama hervorheben und andererseits darauf beharren, daß die Dämpfung durch Musik sowohl in der französischen Gluck-Rezeption, auf die sich Albrecht und Karin Stoll berufen, als auch von Schiller (in einem Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797) betont wurde, daß also die Musik eine tragende Funktion in einer klassizistischen Dramentheorie erhielt, die Gluck und Schiller miteinander teilten. Mit anderen Worten: Man müßte über wechselnde Akzentuierungen und deren Begründbarkeit sprechen.