
BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Symposium „Musik um 1600“ in Bregenz

von Clemens Hellsberg, Wien

Dem Problem des Stilwandels in der Musik um 1600, insbesondere der Frage der Verbreitung des *stile nuovo* im süddeutschen Raum und nicht zuletzt den historischen Voraussetzungen der ersten Opernaufführungen nördlich der Alpen in Salzburg war bei den Bregenzer Festspielen 1974 ein Symposium *Musik um 1600* anlässlich des 400. Geburtstages von Marcus Sitticus von Hohenems gewidmet. Organisation und wissenschaftliche Leitung des Symposions lagen in den Händen von Walter PASS, Wien. Tagungsort war der Gräfliche Palast zu Hohenems.

Die erste Sitzung war den historischen Grundlagen gewidmet, insbesondere der Geschichte der Hohenemser Grafenfamilie. Karl Heinz BURMEISTER (Bregenz) sprach über *Die „Embser Chronik“*, Alfred A. STRNAD (Rom) über *Die Hohenemser in Rom. Das römische Ambiente des jungen Marcus Sitticus*. Die kunsthistorischen Grundlagen wurden von Carlo BERTELLI (Rom), *Die Stiftung der Marienkapelle in der Kirche S. Maria in Trastevere (Rom) durch den Kardinal Marcus Sitticus und ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund* und Helmut FRIEDEL (ROM), *Die Darstellung des Konzils von Trient in der Capella des Altemps in der Kirche S. Maria in Trastevere (Rom)* behandelt. Über die kirchenhistorischen Grundlagen sprach Rudolf REINHARDT (Frankfurt a. M.) in seinem Referat *Die kirchliche Erneuerung in der Diözese Konstanz um 1600 und ihre politischen Voraussetzungen*.

Zum Wandel des Musikstils um 1600 – Relationen zu den kirchlichen Erneuerungsbestrebungen der Zeit war das übergeordnete Thema der zweiten Sitzung, die folgende Referate brachte: Walter PASS (Wien), *Die Musik des Stile antico im Dienst der kirchlichen Erneuerungsbestrebungen. Die Sammlung „Rosetum Marianum“, Dillingen 1604*; Denis ARNOLD (Nottingham), *The Significance of the Venetian School in the Early 17th Century*; Helmut HAACK (Mainz), *Zur Problematik der musikhistorischen Bewertung frühbarocker motettischer Sätze, dargelegt u. a. an Werken von Hieronymus Bildstein*; Jerome ROCHE (Durham), *Some Aspects of Monody*.

Die dritte Sitzung war dem Thema *Erzbischof Marcus Sitticus und die Musik* gewidmet. Damit befaßten sich: Ernst HINTERMAIER (Salzburg), *Die Musik am Hof des Erzbischofs Marcus Sitticus von Hohenems zu Salzburg*; Elena FERRARI BARASSI (Mailand), *Das Marcus Sitticus von Hohenems gewidmete „Primo libro delle Villanelle“ von Aurelio Bonelli (1596)*; Robert LINDELL (Wien), *Das Marcus Sitticus von Hohenems gewidmete dritte Madrigalbuch von Sigismondo d'India (1615)*; Herbert SEIFERT (Wien), *Marcus Sitticus und der Stile nuovo. Die Dedikationen an den Erzbischof von Francesco Rasi, Pietro Pace und Camillo Orlandi*.

Ergänzend zu den wissenschaftlichen Veranstaltungen wurden zwei Konzerte *Geistliche Musik um 1600* und *Weltliche Musik um 1600*, beide ausgeführt vom Ensemble *Musica antiqua* (Wien), sowie eine von Walter PASS im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz gestaltete Ausstellung *Musik im Bodenseeraum um 1600* geboten. Außerdem waren im Palast zu Hohenems Dokumente von und über Marcus Sitticus und die Hohenemser Grafenfamilie zu besichtigen. Gleichzeitig erschien zur Ausstellung im Landesmuseum ein Katalog mit landeskundlichen Beiträgen zur Musik im Bodenseeraum in dieser Zeit.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß sich ein Bericht über das Symposium in Vorbereitung befindet.

Bericht über den ersten Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Wien, 4. – 9. Juni 1974

von Christoph Hubig, Berlin

Die Internationale Schönberg-Gesellschaft, 1972 in Wien gegründet, veranstaltete vom 4. bis 9. Juni 1974 in Wien ihren ersten Kongreß, der in Verbindung mit der Eröffnung einer Dokumentations- und Forschungsstelle in Schönbergs Mödlinger Wohnhaus durch die Gesellschaft, sowie einer von der Stadt Wien veranstalteten Schönberg-Ausstellung in der Secession aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr von Schönbergs Geburtstag stattfand. Die Leitung lag bei Rudolf STEPHAN (Berlin) unter Mitwirkung von Walter PASS (Wien).

Auf Grund der Teilnahme zahlreicher Musikwissenschaftler aus aller Welt war das wissenschaftliche Programm geprägt durch ein äußerst vielfältiges und breites Spektrum von Beiträgen zur Schönberg-Forschung, von der detailliertesten Darstellung biographischer Sachverhalte bis zur Diskussion allgemein-ästhetischer Fragestellungen. Die Quantität der Beiträge bedingte weitgehend ein Nebeneinander der Meinungen, die in ihrer Fülle nur selten Zeit zu eingehenderen Diskussionen erlaubten.

Die lose zu Gruppen zusammengefaßten Beiträge beschäftigten sich mit Schönbergs Biographie, der Quellenlage, Stilfragen, Werkanalysen usw. – die unterschiedlichen wissenschaftlichen Ansätze in der Musikwissenschaft überhaupt spiegelten sich in ihrer Konkretisation auf Schönberg wider, was einerseits eine Sprengung der Gliederung des Kongreßverlaufs bewirkte, andererseits jedoch nicht etwa eine Verklammerung von Fragestellungen, den Aufweis von Zusammenhängen zum Resultat hatte, sondern eher auf ausstehende Klärungen von Grundlagenproblemen des Faches zurückverwies, insofern nämlich, als viele Ansätze methodologischen Alleinvertretungsanspruch erhoben.

Hans-Heinz STUCKENSCHMIDT berichtete über Bemühungen im Zusammenhang seiner Arbeit um die Schönberg-Biographie und verknüpfte damit die These, eine Grundlegung der Analyse Schönbergscher Werke finde ihre Substanz in der Biographie, die in ihnen chiffriert sei. Friedrich HELLER, behandelte das Verhältnis Schönbergs zu Schreker ebenfalls auf der Grundlage biographischer Details. Walter SZMOLYAN berichtete Neues über organisatorische Einzelheiten des Schönberg-Vereins, Ernst HILMAR über Wiener Kopisten Schönbergs. Das Bild wurde ergänzt durch Erinnerungen ehemaliger Schönbergschüler im Anschluß an Hans SWAROWSKYS Beitrag über Schönberg, der als Lehrer zum Gegenstand zahlloser Anekdoten wird.

Leonard STEIN aus Los Angeles stellte das dort beheimatete Schönberg Archiv vor – neben dem Mödlinger Haus das zweite Zentrum der Dokumentation und Forschung.

In der zweiten Sitzung wurde von verschiedenen Seiten zu ästhetischen Fragen Stellung bezogen: Zeitgeist und Individualitätsstreben bei Schönberg in ihrem Verhältnis zueinander aufzuschlüsseln, hatte sich Walter PASS zur Aufgabe gemacht, wobei die Kategorie der Deutlichkeit als ästhetische Schlüsselkategorie Schönbergs hervorgehoben wurde; Reinhold BRINKMANN verdeutlichte am Beispiel von op. 9 den Zusammenhang zwischen innovierendem Ausdruck, Triebleben der Klänge und Expressionslogik als Versuch, entfremdete Rationalität zu überwinden. Die „*innere Notwendigkeit*“ als künstlerisches Agens bedingt einen spezifischen Raum- und Zeitbegriff, der als Gemeinsamkeit expressionistischer Kunst von Klaus KROPPFINGER in seinem Referat *Schönberg und Kandinsky* herausgearbeitet wurde.

Innere Widersprüche Schönbergscher Kompositionsprinzipien versuchte László SOMFAI als Ausgangspunkt einer kritischen Schönberg-Rezeption hervorzuheben, indem er verschiedene Stufen der Schönbergschen Entwicklung miteinander konfrontierte. Der These, die Schönberg-Rezeption drohe abzubrechen, stellte Boris SCHWARZ in seinem Bericht über Schönbergs Musik im russischen Kulturkreis die Feststellung entgegen, daß eine Rehabilitierung seiner Werke dort einsetze.

Den größten Raum nahmen Einzelbetrachtungen ein, die sich mit historischen Bezügen und analytischen Ansätzen am konkreten Werk beschäftigten: Stuckenschmidts Theorie der Urzelle stand neben Ansätzen, die historische Bezüge hervorhoben: Robert SCHOLLUM die Verwandtschaft zu Beethovens Melodik, Hellmut KÜHN die Beziehung zu Bach hinsichtlich von Form- und Motivcharakteren, Elmar BUDDE die Tradition zu Brahms' Stilbewußtsein (Ableitungsprinzip, Erinnerbarkeit) und Theoriebegriff (funktional statt ontologisch), Christian SCHMIDT die Abhängigkeit der frühen Formen von der Idee des Programms und ihre Transformation. Rudolf Stephan untersuchte Schönbergs Rhythmik und zeigte die Funktion des Zeitmaßes für die Entwicklung musikalischer Gedanken (Monnbearbeitung), seine eigenständigen immanenten Strukturen (quasikanonisch in op. 25) oder auch die Favorisierung thematischer Gestalt ihm gegenüber (op. 29). Ernst WAELTNER zeigte die werkimmanente Konstituierung des Augustinethemas aus op. 10, Klaus GANTER brachte einen analytischen Beitrag zu op. 11, Carl DAHLHAUS zeigte die Bedeutung funktional zu Hierarchien differenzierter Kontrapunkts in strukturbildender Funktion, die in der *Erwartung* den konventionellen Formbegriff ablöst und „motivische Arbeit“ durch latente Präsenzabstufungen auch ohne Motiv, bzw. mit immer schon abgeleitetem erlaubt – gegen die Urzellentheorie. Am Beispiel von op. 15/VIII wies Gösta NEUWIRTH auf die wichtige Entwicklung vom ersten Entwurf mit der Idee der Klangzentrumskomposition zur Endfassung in ihrer Ajoutierungstechnik (Zentralklangkomposition) hin.

Die unterschiedlichsten Rezeptionsweisen auch bei den Wort-Ton-Kompositionen: Geistesgeschichtliche bei Peter NEUMANN, der die Funktion des „*hohen Stils*“ der Texte am Beispiel der *Petrarca*-Lieder als Grundprinzip diskutiert; die quasi psychoanalytischen Reflexionen Reinhard GERLACHS zu Schönbergs Sprachauffassung; Peter STADLENS frappante Analysen der Realisation von „*Sprachmelodie*“, Leonard STEINS Betrachtung zur Erklärung der Bühnenstücke aus der Werkgenese heraus.

Die Zwölftontechnik provoziert ebenfalls die widersprüchlichsten Meinungen: Josef RUFER versuchte eine Explikation des Begriffes Grundgestalt in seinem Verhältnis zu Reihe und Motiv, Rudolf KLEIN wies auf die Tonalitätsfunktion der Zwölftontechnik im Sinne von Genesisfunktion für das Werk, nicht im Sinne von Geltung für seine fertige Substanz hin, ein Standpunkt, der von Christian MÖLLERS verschärft wird insofern, als er aufweist, wie die Zwölftontechnik im 3. Quartett über den Status einer rein fiktiven Konstruktion nicht hinauskommt. Harmonieprobleme der Zwölftontechnik erläuterte Kennet L. HICKEN, die Restitution des quasi tonalen Stils Jan MAEGAARD, die Reihenabweichungen in op. 47 Richard HOFFMANN. Alexander RINGER diskutierte Schönbergs Begriff vom Gesetz; Religiöse Motive in Schönbergs Musik, unter Hinweis auf Analoges beim späten Beethoven, waren Gegenstand einer Betrachtung von Peter GRADENWITZ.

Bedauerlich war, daß die Wissenschaftler aus den Ländern des östlichen Bereichs, insbesondere der DDR, ihre Teilnahme fast ausnahmslos zurückziehen mußten.

Der „Secondo Congresso Internazionale di Studi Corelliani“ in Fusignano

von Lorenzo Bianconi, Venedig

Vom 5. bis 8. September 1974, genau sechs Jahre nach dem ersten Corelli-Kongreß, trafen die Corelli-Forscher in der Geburtsstadt des Komponisten wieder zusammen. Die Beiträge von 1968 liegen mittlerweile in den *Studi Corelliani* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 3, 1972) vor und legen Zeugnis von der Vielfalt der musikhistorischen Perspektiven ab, die aus dem Versuch entstanden, Corellis glänzende, doch eigentümlich unfassliche Persönlichkeit zu

greifen (insofern war es auch nicht bedeutend, daß dem Kongreß scheinbar eine „innere Notwendigkeit“ fehlte, bloß weil an Corelli „kaum etwas Wesentliches zu entdecken oder etwa gutzumachen“ mehr gewesen wäre, wie es W. Kolneder in reflexionsloser Anlehnung an das Bild einer Musikgeschichte der großen Individualitäten formuliert hat [Musikforschung 26, 1973, S. 385]).

Wenn die Initiative abermals zu einem ergiebigen, sichtsicheren Austausch kritisch-historischer Erkenntnisse werden konnte (fern, wie schon 1968, aller panegyrischen Verehrung für den großen Stadtsohn), so ist dies zwei Umständen (einem institutionellen und einem thematischen) zu verdanken, die die Veranstaltung zunächst ermöglichten und dann ihren Erfolg sicherten, und überdies auch den freudigen Enthusiasmus aller Teilnehmer (ein Affekt, der nicht oft in Kongressen waltet) erklären helfen.

Der institutionelle und soziale Umstand, der die Ausführung des Corelli-Kongresses überhaupt möglich machte, verdient besondere Erwähnung. Als im Laufe des Sommers, infolge der von der italienischen Nationalbank und der Regierung eingeführten Kreditbeschränkungen sowie der Zurücknahme aller Staatsunterstützungen, die Stadtverwaltung des kommunistisch regierten Städtchens zeitweilig nicht mehr im Stande war, die laufenden Kosten für die Organisation des Kongresses zu tragen, und eine schroffe Kürzung des Etats für die Corelli-Feierlichkeiten erwägen mußte, ergriffen die Mitglieder des Fusignaneser „Comitato Permanente per le Onoranze ad Arcangelo Corelli“ die Initiative und fanden großzügige Unterstützung bei privaten und städtischen Korporationen und bei der gesamten Stadtbevölkerung. Diesem für viele italienischen und europäischen Metropolen beispielhaften Interesse einer kleinen Landstadt für das eigene Kulturerbe galt der offene Dank aller Kongreßteilnehmer und insbesondere der Società Italiana di Musicologia, der die wissenschaftliche Organisation der Tagung durch Adriano CAVICCHI, Oscar MISCHIATI und Pierluigi PETROBELLI oblag.

Der thematische Grund, weshalb zum anderen der Kongreß anregend und ergebnisreich ausfiel, lag in der Vielfalt der Beiträge. Eine Auseinandersetzung mit Corelli muß (schon wegen des eigenartigen Bildes, das Corelli von sich selbst zeichnete, und der noch merkwürdigeren, die das 18. Jahrhundert von ihm entwarf) zwangsläufig mehr Licht auf den Verband der musikalischen Entwicklungstendenzen des gesamten italienischen und europäischen Settecento, als auf Corelli selbst werfen. Nur in der Widerspiegelung jenes Lichtes scheint sich die Gestalt Corellis zu profilieren. Während die einzig neuen Beiträge zur Biographie nur am Rande gebracht wurden (CAVICCHI konnte seine früheren *Notizie biografiche* [in *Studi Corelliani*, S. 131 ff.] mit neuen Dokumenten aus den unerschöpflichen Beständen des estensischen Staatsarchivs zu Modena ergänzen), wurde breiter Raum den Fragen der Corelli-Rezeption gewidmet, was soviel heißt, wie die Mannigfaltigkeit der möglichen Corelli-Bilder (also des Selbstverständnisses von Musik) um und nach 1700 zu sichten.

Auch das, was der eifrigste aller derzeitigen Corelli-Historiographen, Hans-Joachim MARX, beitrug, gehörte mehr in den Bereich der Corelli-Rezeption. Sein Vortrag über *Probleme der Corelli-Ikonographie* rekonstruierte Entstehung, Verbreitung und Metamorphose des berühmtesten Corelli-Porträts aufgrund der Wiederentdeckung der mutmaßlichen malerischen Vorlage Hugh Howards zum Stich von John Smith, ein Stich, der in der Folge unzählige Male und bis zur Unkenntlichkeit nachgeahmt und entstellt wurde (vgl. MGG, Bd. II, Tafel 56,1). Auch der Marxsche Fund von *Verzierungen der Violin-Sonaten A. Corellis in der Handschrift Manchester, MS. 130 Hd 4. V. 313* aus den Jahren um 1750 (eine Handschrift von der Hand John Christopher Smiths, des Kopisten Händels, in dessen Besitz sie sich auch befand) betrifft Corellische Wirkungsgeschichte. Die neu aufgefundenen Verzierungen (möglicherweise von Pietro Castrucci?) verglich Marx mit den fünf sonst bekannten verzierten Fassungen von Opus V (Geminiani, Dubourg, Tartini, der „Anonymus“ Walsh, der „Anonymus“ einer Cambridger Handschrift), so daß ein Diagramm des übermütigen Reichtums an Manieren der geigenden „verwelschten Kräusler“ des 18. Jahrhunderts daraus entstand.

Die Reflexion über den Stellenwert, den solche schriftlich überlieferten Verzierungen sowohl im historischen Verständnis der Rezeption Corellis wie vor allem in der heutigen aufführungspraktischen Verwendung Corellischer Musik beanspruchen sollen und dürfen, nahm breiten Platz in dem Gespräch über *Problemi di prassi esecutiva*, das Luigi Ferdinando TAGLIAVINI mit der ihm eigenen kosmopolitischen Souveränität und engagierten Einsicht in die Probleme

der stilgerechten Wiederbelebung alter Musik leitete. Es ist größtenteils sein Verdienst, wenn dieser Zweig der historischen Auseinandersetzung mit musikalischer Vergangenheit in Italien eine im Vergleich zu Deutschland und England späte, aber doch intensive Blüte erlebt, die (durch die Erfahrung jener Länder belehrt) hoffentlich den Gefahren einer – auch kommerziell verwertbaren – Ideologisierung der Patina und Aura alter Klanglichkeit entgehen wird. Im übrigen war die Diskussion über Aufführungspraxis insofern bemerkenswert, als die grundsätzlichen Reflexionen und kritischen Stellungnahmen, die beim ersten Kongreß 1968 nur vereinzelt zur Sprache kamen, 1974 offenbar soweit rezipiert sind, daß alle Diskussionsteilnehmer sie sich zu eigen gemacht hatten. Über Einzelfragen brachte die Diskussion nicht viel neues; lehrreich für alle waren hingegen die mit feiner Ironie und verspielter Ambiguität vorgetragenen Aus- und Aufführungen des Cellisten Anner BIJLSMA, der exemplifizierend auf alten und modernen Instrumenten, nach alten und modernen Manieren spielte.

In diesen Rahmen gehört auch der Versuch Adriano CAVICCHIS, in Corellis Werken schemenhafte Spuren didaktischer Absicht auf dem Gebiet des Geigenspiels zu erkennen (*Aspetti didattici dell'opera di Corelli*). Die pädagogische Wirkungskraft Corellis geht freilich über das direkte Lehrer-Schüler-Verhältnis hinaus und durchzieht den weiten Kreis der Corelli-Nachahmung. Ludwig FINSCHER behandelte in einem Beitrag über *Corelli als Klassiker der Triosonate*, in Weiterführung eines Referats von 1968, die musterhafte Auswirkung Corellischer Vorlagen vor allem bei englischen Komponisten. Ist die „*Stilisierung Corellis zum Klassiker durch Zeitgenossen, Schüler und Nachahmer*“ evident, so bleibt jedoch „*die immanente Tendenz zum Klassischen*“, die Finscher in Corellis Haltung erblickt, nur in einzelnen Symptomen sichtbar und zwar in solchen, die mehr die äußerliche Gliederung und die betont exemplarische Publizität des gedruckten Oeuvres als die musikalische Verfassung selbst betreffen (in dieser Hinsicht vortrefflich sind neuerdings die Bemerkungen von Giorgio PESTELLI in Einaudis *Storia d'Italia*, Bd. V, S. 1112 ff.).

Vier Beiträge über das Verhältnis Corellis zu seinen Zeitgenossen bildeten das eigentliche Zentrum des Kongresses. Carolyn GIANTURCO legte anhand des Themas *Corelli e Alessandro Stradella* dar, wie die Komposition orchestraler Musik aus dem Stadium des erfindungsreichen Experimentierens (Stradella) in eine Phase der repräsentativen Stilisierung (Corelli) gleitet. Giorgio PESTELLI reflektierte über die verhinderten oder nur fragmentarischen Einflüsse Corellis auf die zeitgenössischen Cembalokomponisten: an der graduellen Profilierung von melodisch-harmonischen Wendungen, die bei Corelli keimen und – über Domenico Scarlatti – in dem Rokoko eines Rutini aufblühen, zeigte Pestelli (in Spitzerschem Verständnis der Stilkritik) die hintergründige Tragweite der Corellischen Formulierung einer hohen instrumentalen Musiksprache. Das Referat von Gunther MORCHE betraf *Corelli und Lully*: an den zwei Komponisten kristallisiert sich in Frankreich um 1700 der Gegensatz von französischer und italienischer Musik, um 1750 aber ihre Identifikation als gleichwertige Muster der edlen, alten, klassischen Tonkunst. Im ständigen Wechselspiel zwischen den theoretischen Äußerungen der Zeitgenossen und dem satzanalytischen Befund gelang es ihm, die Inkommensurabilität der kompositorischen Voraussetzungen beider Komponisten (beider Stilbereiche) zu umschreiben und folglich auch die Verfremdung, der Corellis Musik im Zuge ihrer Aufnahme in einen französischen Pantheon der „*goûts réunis*“ unterliegt. Denis ARNOLD verfolgte die Konstanz der Anwesenheit Corellis im englischen Konzertleben und seine hervorragende Bedeutung für das instrumentale Schaffen Händels, die freilich erst nach Händels Italienperiode und in einer Zeit einsetzt (Händels Concerti grossi op. VI), als Händel längst zum Komponisten der Nation geworden war. In einem Land, das kein Rokoko und keine Empfindsamkeit gekannt habe, dauere der Palladianismus der Corellisten (so Finscher) bis zum Einsetzen des Haydn'schen Klassizismus an. Oscar MISCHIATI schließlich wies auf einen anderen Zeitgenossen Corellis hin, den Architekten Filippo Juvarra, der 1735 in Turin in einer Serie von etwa hundert Studienblättern phantastischer Grabdenkmäler für berühmte Männer einen der ersten Plätze gerade Corelli vorbehielt. Im Theater des Kardinals Ottoboni in Rom hatten der junge sizilianische Bühnenbildner und der berühmte Solist und Dirigent zusammen gewirkt. Mit dem Fund von Mischiatu wurde ein Thema erst angeschnitten, das genügend Stoff für eine künftige Tagung hergäbe: eine von Corelli ausgehende, nicht fachbegrenzte Ergründung der Kulturhistorie Roms um 1700.

Zwei Kammerkonzerte mit corellisierender Musik in stilgerechten Aufführungen (Gustav

LEONHARDT und Anner BIJLSMA, und das junge Ensemble *Gruppo Cameristico Bolognese*) erfreuten die Teilnehmer ebenso wie die preiswürdige Gastfreundschaft der Fusignanenser. Dem kulturellen Niveau und Engagement der Tagung entsprach nämlich auf gastronomischem Gebiet die erfreuliche Feststellung, daß in diesem Fleck Italiens die sonst oft bedrohte Wertkategorie der Qualität noch stets in hohem Kurs gehalten wird.

Zemlinsky und die Tradition

Symposium des Grazer Instituts für Wertungsforschung

von Gerhard Melzer, Graz

Alexander Zemlinsky, weitgehend vergessener Komponist, Dirigent und Schwager Arnold Schönbergs, stand im Mittelpunkt eines Symposiums, das vom Institut für Wertungsforschung (Leiter: Otto KOLLERITSCH) an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz zum letztjährigen „*Steirischen Herbst*“ veranstaltet wurde. Referenten aus dem In- und Ausland bemühten sich, den von Otto Kolleritsch propagierten Absichten des Instituts zu folgen. In seinem Einleitungsreferat meinte Kolleritsch zum Thema des Symposiums: „*Was als Einzelleistung sich abhebt und späterhin für eine Epoche repräsentativ geworden ist, ist sicher intensiver von einem künstlerischen Kollektiv der Epoche geprägt, als die Nachwelt, die nach ihrer Perspektive Vorbilder kürt, das annimmt.*“

Mit den historischen und kulturellen Gegebenheiten im Wien der Jahrhundertwende beschäftigten sich Anton STAUDINGER (Wien) und Jan MAEGAARD (Kopenhagen). Während der Historiker Staudinger die Grenzen seines Wissenschaftsbereiches nicht zu überschreiten vermochte, gelang es Maegaard, das nicht zuletzt auch für Zemlinskys Schaffen konstitutive geistige Klima zwischen Tradition und Fortschritt nachzuzeichnen. Arnošt MAHLER (Prag), der Zemlinsky noch persönlich gekannt hatte, und Ernst HILMAR (Wien) beschränkten sich bewußt auf biografische Details, deren Bedeutung angesichts der schlechten Materiallage nicht unterschätzt werden soll. So klärte Mahler (am 15. 1. 1975 verstorben. Anm. der Redaktion) beispielsweise die Frage von Zemlinskys Geburtsdatum (14. Oktober 1871), während Hilmar mit der Nachricht überraschte, daß eine viersätzigige Sinfonie in Privatbesitz aufgefunden worden sei. Den biografisch-kulturellen Teil des Symposiums rundete Horst WEBER (Göttingen) ab. Über *Zemlinskys Wiener Presse bis zum Jahre 1911* sprach Walter PASS (Wien), der betonte, daß der Schönberg-Schwager vor allem als Dirigent nie umstritten war. Als Komponist hingegen habe seine Popularität zunehmend nachgelassen. Begründet schien dies vornehmlich im Zwittercharakter der Musik Zemlinskys, deren Besonderheiten vor allem am zweiten Tag des Symposiums untersucht wurden. Gernot GRUBER belegte an ausgewählten Beispielen aus Zemlinskys Opern eine auffallende Kohärenz von lyrischer Aussage und dem Vorwiegen von Klangflächen. Dagegen sei der Charakter der dramatischen Passagen eher konventionell. Zurückbleiben Zemlinskys hinter Gustav Mahler stellte Monika LICHTENFELD (Köln) nach einer präzisen vergleichenden Analyse der *Lyrischen Sinfonie* und des *Liedes von der Erde* fest. Ebenfalls mit der *Lyrischen Sinfonie* setzte sich Reinhard GERLACH (Stuttgart) auseinander, der seinen Ansatzpunkt in der Beziehung zwischen Musik und polyphon werdender Sprache suchte. Über Zemlinskys Quartette sprach Rudolph STEPHAN (Berlin), der sie verschiedenen Genres (Brahmstradition, Monumentalquartett, reduzierter Anspruch und Rückgriff auf Mahler bei aufrechterhaltenem reduzierten Anspruch) zuordnete. Eine gegenseitige Erhellung Zemlinskys durch Schreker und umgekehrt Schrekers durch Zemlinsky versuchte Gösta NEUWIRTH (Graz) in seinem vergleichenden Referat über die *Maeterlinck-Lieder* und die *Lieder für eine tiefe Stimme*. Tibor KNEIF (Berlin) schließlich widersprach Th. W. Adorno, der gemeint hatte, Zemlinskys changierendes Verhältnis zur funktionalen Harmonie mache sein „*Eigenes*“ aus. Vielmehr habe sich Zemlinsky nie entscheidend von Trivialharmonien absetzen können.

Kasseler Musiktage 1974

von Helmut Rösing, Saarbrücken—Kassel

Sehr Unterschiedliches, wenn auch keineswegs Heterogenes, brachten die 7 Konzerte der Kasseler Musiktage, die vom Internationalen Arbeitskreis für Musik mit Unterstützung des Hessischen Kultusministers und des Magistrats der Stadt Kassel veranstaltet worden waren und unter dem Motto *Kontraste. Neue Formen des Konzerts mit Musik der Klassik und Moderne* standen. Den Begriff „Kontraste“ freilich hätte man mit nicht geringerer Berechtigung auch durch den Begriff „Gemeinsamkeiten“ ersetzen können. Denn was nach herkömmlichem Urteil musikalisch als Kontrast gilt, erwies sich als durchaus aufeinander bezogen und voneinander abhängig. Wie sehr die Kompositionen des Schönbergkreises nämlich der musikalischen Tradition verpflichtet sind, verdeutlichte gerade die Konfrontation mit der Wiener Klassik, wie sehr Kunst- und Gebrauchsmusik, zumindest bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts, sich gegenseitig beeinflußt haben, zeigte die Soirée mit Musik von Mozarts [*Geistes-*] *Verwandten in Stadt und Land* und sogar noch Schönbergs Bearbeitung des Walzers *Rosen aus dem Süden*, der zusammen mit dem Straußschen Original in der vom Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt unter Hiroyuki IWAKI glanzvoll ausgeführten *Sinfonischen Promenade* zu hören war.

Der Untertitel der Veranstaltung hieß „*Neue Formen des Konzerts*“. Die vier Folgen mit Kammermusik, ein Sinfoniekonzert, die schon erwähnte sinfonische Promenade und eine Art Wandelkonzert konnten dem natürlich nur bedingt gerecht werden: der Darbietungsrahmen war insgesamt durchaus konventionell, die Konzertsaal-Atmosphäre gegenwärtig, auch bei dem Wandelkonzert, das den Besucher nötigte, sich zwischen den einzelnen (hintereinander folgenden und nicht etwa simultan erklingenden) Darbietungen von einem Saal in den anderen zu bequemen. Und selbst das TONI GOTH-SEXTETT zwängte man zusammen mit den MÜNCHNER SOLISTEN auf das Konzertpodium, obwohl doch nun gerade hier die historische Legitimation für eine derartige Aufführungsweise keineswegs gegeben ist. Aber so fremd sich die Musiker des Sextetts auf dem Podium auch vorgekommen sein mögen, so erlesen und fein waren ihre Interpretationen volkstümlicher Tänze, derart, daß sie ihre Münchener „sinfonischen“ Kollegen weitgehend austachen.

Jedoch, neue Formen meinte wohl etwas anderes. Vier der sieben Veranstaltungen waren durch Gespräche über die gerade erklingene Musik aufgelockert, und zweimal auch konnte das Publikum in den Gesprächsverlauf fragend eingreifen. Da gab es einmal die Form der didaktischen Musikdarbietung: Friedrich CERHA und sein Ensemble *Die Reihe* spielten Schönbergs *Kammersinfonie* op. 9. Danach führte Cerha in die Entstehungsgeschichte dieser seines Erachtens „*letzten Sinfonie*“ ein (Alban Bergs später komponierte 3 Orchesterstücke aber ließ er unerwähnt). In einer instruktiven thematischen Analyse machte er auf die formalen Bezugspunkte zur klassischen Sinfonie aufmerksam, und schließlich verwies er darauf, daß der Zwang zur Komplexität der Struktur als grundlegender Bestandteil der Schönbergschen Musikauffassung akzeptiert werden müsse. Nach der Pause wurde die *Kammersinfonie* ein zweites Mal gespielt, sicherlich zum großen Nutzen der aufmerksamen Zuhörer.

Ferner gab es das Informationsgespräch mit dem Komponisten. Wilfried BRENNECKE vom WDR-Köln befragte den griechischen Komponisten Dimitri TERZAKIS über sein Stück *Kosmogramm*, das danach vom Orchester des Staatstheaters Kassel unter James LOCKHART uraufgeführt wurde. Daß der Titel nicht programmatisch, sondern lediglich assoziativ gemeint sei, daß die alte byzantinische Musik ihn nachhaltig beeinflußt habe und daß die notenmäßig fixierten Tonhöhen nur als ungefähre Richtlinien für individuelle Intonationen verstanden werden sollen – das waren die wichtigsten Ergebnisse des Gesprächs. Leider behielten die Streicher des Orchesters die variable Intonation auch bei der Wiedergabe von Beethovens *Großer Fuge* in der Bearbeitung von Felix Weingartner bei, obwohl sie hier natürlich nicht am Platze war. Höchst beeindruckend gelang dagegen Alban Bergs *Kammerkonzert* mit Saschko GAWRILOFF und Aloys KONTARSKY als bewährten Solisten.

Dann gab es die Form des Publikumsgesprächs mit den Interpreten. Erst spielten Klaus STORCK, Violoncello, und Alfons KONTARSKY, Klavier, Werke von Beethoven, Wöfl, Schubert, Schönberg und Webern, und im Anschluß daran konnten die Konzertbesucher Fragen stellen. Doch abgesehen von knappen Informationsfragen wollte man lieber die schwerer zu rezipierenden Stücke nochmals hören: Schönbergs op. 33a und Weberns drei musikalische *Aphorismen* op. 11.

Und schließlich gab es eine Art „Interpretationsstudio“. Ludwig FINSCHER und Saschko GAWRILOFF sprachen mit den Mitgliedern des KREUZBERGER STREICHQUARTETTS, nachdem der 1. Teil des Programms mit der Wiedergabe kontrapunktischer Fingerübungen von Beethoven und Schönberg abgeschlossen war. Gawriloff erbat von den Ausführenden interpretatorische Alternativen sowohl zu den während des Unterrichts bei Albrechtsberger geschriebenen Präludien und Fugen in C-dur und F-dur als auch zu den Schönbergschen Kanons, ähnlich wie seine vielen kurzen Männerchöre zu den verschiedensten sich bietenden Gelegenheiten verfaßt. Die Mitglieder des Streichquartetts gaben bereitwillig Einblick in ihre Probenarbeit, spielten etwa eine Beethoven-Fuge erst im barocken Stil, dann als klassisches Charakterstück, um schließlich nochmals ihre letztlich für gültig befundene Interpretation als Synthese beider Spielarten zu verdeutlichen. Ähnlich wurde mit Schönbergs Stücken verfahren, und es ergaben sich nun wirklich Einblicke, die man einem auch noch so gut gestalteten Programmheft wohl kaum hätte entnehmen können.

Wie sehr eine reflektierende, verschiedene spieltechnische und historisch begründete Alternativen durchdenkende Interpretation der Musik selbst zugute kommt, das zeigte vollends die Wiedergabe des op. 95 von Beethoven. Die krasse Individualität der einander ohne verbindende Zwischenstücke gegenübergestellten Themen des 1. Satzes wurde vom Kreuzberger Streichquartett in einer Plastizität nachgezeichnet, die man selbst bei den bekanntesten Schallplatteneinspielungen vergeblich sucht, das abschließende *Allegro agitato* in einem Tempo gespielt, das jede Diskussion über diese so problematisch scheinende Tempovorschrift überflüssig werden ließ.

Die Darbietung des *f*-moll Quartetts war unbestrittener Höhepunkt der insgesamt so außerordentlich vielfältigen und zur Revision vorgefaßter Ansichten beitragenden Kasseler Musiktage, auch wenn der Vertreter der Musikwissenschaft innerhalb der Diskussionsrunde der kompositorischen Idee noch mehr Tribut gezollt und die Gegensätze im 1. Satz bis an die Grenze des Zusammenhanglosen betont wissen wollte.

Fachtagung zur Erforschung des Blasmusikwesens „Alta Musica“ in Graz (25. – 29. November 1974)

von Ernst Naredi-Rainer, Graz

Die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltete vom 25. bis 29. November 1974 eine Fachtagung zur Erforschung des Blasmusikwesens, die durch den Rektor der Hochschule, Friedrich KORCAK, eröffnet wurde.

Ein Großteil der Referate beschäftigte sich mit Problemstellungen, die schon lange zum festen Repertoire der historischen Musikwissenschaft gehören. Detlef ALTENBURG (Köln) berichtete über das Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert, Walter BIBER (Bern) skizzierte das Blasmusikwesen der Schweiz in Geschichte und Gegenwart, Ludwig BLANK (Wasseraffingen) behandelte die Entwicklung des zivilen Blasmusikwesens in Nordwürttemberg. Werner J. DÜRING (Köln) befaßte sich mit der Blasmusik am Dreikönigsgymnasium zu Köln, Hellmut FEDERHOFER (Mainz) referierte über Blasinstrumente und Blas-

musik in der Steiermark bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Christoph-Hellmut MAHLING (Saarbrücken) beschäftigte sich mit der Rolle der Blasmusik im saarländischen Industriegebiet im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Wendelin MÜLLER-BLATTAU (Saarbrücken) widmete sich dem Kompositionsstil und der Aufführungspraxis venezianischer Bläsermusik, Erich SCHNEIDER (Bregenz) sprach über die Entwicklung des Blasmusikwesens in Vorarlberg, und Oskar STOLLBERG (Schwabach) über das Verhältnis der Blasmusik zu den Schulkantoreien im Reformationszeitalter.

Instrumentenkundliche Erörterungen brachten die Referate von Jürgen EPPELSHEIM (München), der nachwies, daß das Subkontrafagott, eine spezifische Erscheinung der Blasmusik des 19. Jahrhunderts, nur eine Quarte, und nicht eine Oktave, unter dem Kontrafagott liegt. Georg KARSTÄDT (Lübeck) sprach über die Verwendung der Hörner in der Jagdmusik, Friedrich KÖRNER (Graz) demonstrierte instrumentenkundliche Untersuchungsmethoden in der Erforschung der Blechblasinstrumente anhand fünf verschiedener Trompeten.

Eugen BRIXEL (Graz), der organisatorische Leiter der Tagung, setzte sich mit Tongemälden und Schlachtenmusiken, einem militärmusikalischen Genre des 19. Jahrhunderts, auseinander, Hans HADAMOWSKY (Wien) sah das Blasorchester aus der Sicht des Hochschulinstitutes für Wiener Klangstil, Thomas HANCL (Ostrava) umriß die derzeitige Situation der Blasmusik in der ČSSR, Helmut MOOG (Köln) besprach den Einsatz von Blechblasinstrumenten in der Sonderpädagogik, Balint SAROSI (Budapest) widmete seine Ausführungen der ungarischen Bauernkapelle des Dorfes Boldog am nördlichen Rand der ungarischen Tiefebene, Wolfgang SUPPAN (Graz) zeigte die musikalischen, soziologischen und ökonomischen Grundlagen des Blasorchesters auf, und determinierte Forschungsgebiet und Forschungsaufgabe in bezug auf die Blasmusik. Fritz THELEN (Lindenberg) lieferte eine Monographie von Willi Schneider, Othmar ZAUBEK (Wien) legte die Bedeutung von Blasmusikmuseen und Blasmusikarchiven für die regionale Blasmusikkunde dar und gab einen Arbeitsbericht über erste diesbezügliche Versuche in Niederösterreich.

Das Rahmenprogramm der Tagung bildeten Konzerte des sinfonischen Hochschulblasorchesters und weiterer Bläserkreise der Grazer Hochschule für Musik und darstellende Kunst, eine Exkursion, die eine Begegnung mit der Blasmusikkapelle Göss ermöglichte, sowie Empfänge des Bürgermeisters der Stadt Graz und des Landeshauptmannes für Steiermark.

Während der Tagung konstituierte sich die *Gesellschaft zur Förderung und Erforschung der Blasmusik*, die ihren Sitz in Graz haben wird. Zum ersten Präsidenten wurde Wolfgang SUPPAN (Graz) gewählt, zu seinem Stellvertreter Walter BIBER (Bern). Die Gesellschaft wird das Aperiodikum *Alta Musica* herausgeben, das somit zum Organ der nun nach dieser Initiative voraussichtlich in stärkerem Maße einsetzenden Blasmusikforschung werden soll. Die Referate der Grazer Tagung werden als erster Band dieser Reihe publiziert.

Die IMHV – Eine Zwischenbilanz

von Dietrich Berke, Kassel

Als 1966 das neue Urheberrechtsgesetz (UrhG) in Kraft getreten war, erläuterte Hubert Unverricht in Jahrgang XIX (1966) dieser Zeitschrift die beiden für den musikwissenschaftlichen Herausgeber und Verleger relevanten Paragraphen 70 und 71, die musikwissenschaftliche Editionen unter bestimmten Voraussetzung schützen:

§ 71 schützt Ausgaben nachgelassener Werke, d. h. Ausgaben nicht veröffentlichter Werke, deren Schutzfrist (70 Jahre nach dem Tod des Autors) abgelaufen ist (Editio princeps). Das Recht ist übertragbar und erlischt 10 Jahre nach Erscheinen des Werkes.

§ 70 schützt wissenschaftliche Ausgaben urheberrechtlich nicht geschützter Werke, „wenn sie das Ergebnis wissenschaftlich sichtender Tätigkeit darstellen und sich wesentlich von bisher bekannten Ausgaben der Werke oder Texte unterscheiden“ (UhrG). Das Recht steht dem Verfasser der Ausgabe zu und erlischt 10 Jahre nach Erscheinen der Ausgabe bzw. 10 Jahre nach Herstellungsbeginn, wenn die Ausgabe innerhalb dieser Frist nicht erschienen ist. (Zum vollen Wortlaut der Gesetzestexte und deren Interpretation vgl. Unverricht in Jahrgang XIX, 1966 dieser Zeitschrift). Neben Interpretation des neuen Gesetzes, aber auch Kritik an einzelnen Bestimmungen – Kürze der Schutzfrist von nur 10 Jahren, Bestimmungen des § 70, der nicht wissenschaftliche Ausgaben schlechthin schützt, sondern nur dann, wenn sie sich von anderen wesentlich unterscheiden – fordert Unverricht in dem genannten Aufsatz Herausgeber und Verleger auf, aus dem neuen Gesetz organisatorische Konsequenzen zu ziehen: „Die Herausgeber und ihre Verlage sollten sich ungesäumt und in gemeinsamer, organisierter Zusammenarbeit daran machen, die praktischen Fragen (Prüfung der Schutzfähigkeit jeder einzelnen Edition, Inkasso-Möglichkeiten, Prinzipien der Verteilung aller Erträge usw.) zu klären, und dafür zu sorgen, daß auch künftighin ihre Vorschläge Gehör finden.“

In Jahrgang XXI (1968) dieser Zeitschrift konnte Unverricht unter dem Titel *Die Wahrnehmung der Urheberrechte an musikwissenschaftlichen Ausgaben durch die IMHV* eine neue Vereinigung vorstellen, die am 20. Juli 1967 den Status einer Verwertungsgesellschaft erhalten hatte: die Interessengemeinschaft musikwissenschaftlicher Herausgeber und Verleger (IMHV). Aufgabe der IMHV ist es, für alle geschützten musikwissenschaftlichen Ausgaben die Rechte wahrzunehmen. Aufgrund gesetzlicher Bestimmungen hat die IMHV das Alleinvertretungsrecht für die Ansprüche an musikwissenschaftlichen Ausgaben (Unverricht). Die Satzung fordert darüber hinaus „den Zusammenschluß aller Musikwissenschaftler und Verleger, die mit der Veröffentlichung von Erst- und Neuauflagen befaßt sind“ (§ 2,1). Blickt man auf die inzwischen geleistete Arbeit der IMHV zurück, so wird offenkundig, daß sie ihre Aufgaben nur zu einem Teil erfüllen konnte. Denn keineswegs sind alle „Musikwissenschaftler und Verleger, die mit der Veröffentlichung von Erst- und Neuauflagen befaßt sind“, in dieser Gesellschaft vereinigt. Dies ist umso bedauerlicher, als die §§ 70, 71 UhrG in einzelnen Bestimmungen durchaus reformbedürftig sind: nur eine mitgliedstarke Interessenvereinigung dürfte die Chance haben, bei künftigen Reformen des UhrG gehört und ernstgenommen zu werden. Das Desinteresse der Editoren, die hier zunächst angesprochen sind, ist umso unverständlicher, als hier erstmals die Wahrnehmung von Rechten für den edierenden Wissenschaftler angestrebt wird, die für jeden Bearbeiter und Arrangeur seit langem selbstverständlich sind.

Bei der IMHV sind z. Zt. rund 600 Einzelwerke als schutzfähig im Sinne der §§ 70, 71 UhrG registriert. Dieser Werkkatalog ist viel zu klein, und man darf wohl davon ausgehen, daß seit Inkrafttreten des Gesetzes (1. Januar 1966) in dessen Geltungsbereich weit mehr nach den §§ 70 und 71 schutzfähige Werke erschienen sind. Der relativ schmale Werkkatalog bedeutet für die IMHV eine ganz erhebliche Einengung der Arbeit, wenn es etwa um den Abschluß von Pauschalverträgen mit Verbrauchergruppen geht. Die Zurückhaltung der Herausgeber und Verleger bei der Werkanmeldung hat sicherlich verschiedene Gründe: Da ist zunächst eine gewisse Unsicherheit, ob eine Ausgabe tatsächlich schutzfähig ist oder nicht. Insbesondere gilt dies für Ausgaben, die eventuell Schutz nach § 70 beanspruchen können, da hier die gesetzlichen Bestimmungen („wesentlich unterscheiden“) notwendigerweise etwas unscharf scheinen. Die IMHV ist bei Werkprüfungen jedoch bemüht, die Möglichkeiten des Gesetzes, soweit vertretbar, voll auszuschöpfen. Ein besonderes Problem bieten Werke mit Generalbaß-Aussetzungen, gleichgültig nach welchem der beiden Paragraphen sie schutzfähig sind. Generalbaß-Aussetzungen gelten als Bearbeitungen im Sinne des § 3 UhrG, sind also voll schutzfähig. Strittig ist jedoch die Frage, ob die Rechte an einem Werk auch dann wahrgenommen werden können (durch die GEMA), wenn der Verbraucher lediglich die zur Ausgabe gehörenden Aufführungsmateriale, nicht jedoch die ebenfalls zur Ausgabe gehörende Generalbaß-Aussetzung benutzt (und stattdessen eine eigene Bearbeitung des Generalbasses verwendet). Die Frage also, ob die Ausgabe eines Werkes mit Generalbaß-Aussetzung als Einheit zu betrachten und darum voll schutzfähig ist, auch dann, wenn eine andere Generalbaß-Aussetzung verwendet wird, oder ob eine solche Ausgabe „geteilt“ werden kann, z. B. in (nicht benutzte) schutzfähige Generalbaß-Bearbeitung und (benutztes) nicht schutzfähiges Stimmenmaterial, kann wohl nur geklärt

werden, wenn ein Musterprozeß einmal einen klaren Präzedenzfall schafft. Solange dies nicht geschehen ist, registriert die IMHV auch Ausgaben mit Generalfaß-Bearbeitung, soweit sie den gesetzlichen Bestimmungen der §§ 70, 71 entsprechen, macht aber Herausgeber oder Verleger darauf aufmerksam, daß das Werk auch bei der GEMA gemeldet werden sollte.

Die Scheu der Herausgeber und Verleger, der IMHV beizutreten oder – sofern sie bereits Mitglieder sind – Werke zu melden, mag finanzielle Gründe haben, die gleichwohl nicht recht einzusehen sind. Ein Mitgliedsbeitrag in der IMHV kostet 30.– DM im Jahr, eine Werkanmeldung pro Anmeldebogen 10.– DM. Setzt man diesen finanziellen Aufwand in Relation zu anderen Kosten, z. B. zu den Gesteungskosten einer Ausgabe, so kommt man zu einem Mehraufwand, der einen Bruchteil von 1% ausmacht. Natürlich benötigt die IMHV auch ein Belegexemplar der Ausgabe, deren Schutzfähigkeit sie ja anhand dieses Exemplares prüfen muß. Es sei noch hervorgehoben, daß die IMHV mit einem Minimum von Verwaltungsaufwand arbeitet: Sie hat keine ständig fest angestellten Mitarbeiter, die Arbeiten werden fallweise von Mitarbeitern auf Honorarbasis durchgeführt (ein Grund übrigens, warum Briefe und Anfragen nicht immer postwendend erledigt werden können).

Wenn die IMHV die ihr gestellten Aufgaben voll wahrnehmen will, bedarf sie vor allem der Mitarbeit der Herausgeber und Verleger: Sie benötigt einen größeren Mitgliederstand und einen respektablen Werkkatalog, mit dem sie sich sehen lassen kann. Darum sei an dieser Stelle nochmals an alle Verleger und Herausgeber appelliert, Werke, die „IMHV-verdächtig“ sind, anzumelden, auch auf die Gefahr hin, daß die IMHV in einen oder anderen Fall negativ entscheiden könnte. Nur durch die Anmeldung und Registrierung aller schutzfähiger Werke wird Herausgebern und Verlegern die Möglichkeit geboten, die aus den §§ 70 und 71 erwachsenden gesetzlichen Ansprüche voll auszuschöpfen. In diesem Zusammenhang dürfte die Mitteilung wichtig sein, daß es der IMHV in den letzten Wochen des Jahres 1974 gelungen ist, mit der Evangelischen Kirche einen Pauschalvertrag abzuschließen; entsprechende Verhandlungen mit der katholischen Kirche stehen vor dem Abschluß. Ausdauer und Geduld sind jedoch auch weiterhin vonnöten, damit die IMHV dereinst den Platz im Musikbetrieb einnehmen kann, der ihr als Verwertungsgesellschaft und Interessengemeinschaft einer für ein intaktes Musikleben unentbehrlichen Gruppe zukommt. Die IMHV hat die Anschrift: 35 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 35.

Zusammenklang und Aufbau in den Motetten Machauts von Ramón A. Pelinski, Ottawa

1. Das Werk Machauts ist erst in diesem Jahrhundert als zentrale Erscheinung der Ars nova erkannt worden. So bezweifelt Raphael Georg Kiesewetter, ob die Kompositionen von Guillaume de Machaut jemals zu Gehör gebracht worden sind. Kiesewetter ist der Meinung, „*sie waren wohl nur für eine geschlossene Gesellschaft von Schulpedanten geschrieben, oder für solche, die entschlossen waren und Selbstverleugnung genug hatten, auf Kosten ihrer Ohren für Kenner der 'Neuen Kunst' gelten zu wollen*“¹. Der Kontrapunkt Machauts klinge „*roh*“, die Harmonien „*falsch*“ und Machaut selbst als Komponist sei ein „*Dilettant*“². Noch Hugo Riemann warnt vor einer Überschätzung Machauts als Komponist. Für ihn ist Machaut „*kein Repräsentant der Ars nova in dem Sinne einer von den Schlacken des Organalstils gereinigten kontrapunktischen*

1 R. G. Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, Leipzig 1841, S. 10-11.

2 Ders., *Galerie der alten Kontrapunctisten*, Wien 1847, S. 1.

Setzweise“; die Mehrzahl von Machauts Stücken wimmelte von Parallelführungen der schlimmsten Art und auch von allerlei sonstigen Archaismen³. Erst die Studien von Friedrich Ludwig über die mittelalterliche Musik haben den Weg für eine geschichtlich adäquate Deutung des Werkes Machauts eröffnet. Ludwigs Verdienst liegt u. a. darin, daß er das Werk Machauts als ein sinnvolles Glied in der geschichtlichen Entfaltung der Musik angesehen hat, ohne zu versuchen, Prinzipien späterer Musikepochen dem musikalischen Werk Machauts aufzuzwingen⁴. Nach Auffassung Besslers hat Machaut von Philippe de Vitry den Typus der isorhythmischen Ars nova-Motette übernommen, ohne ihn persönlich zu prägen. Dagegen gesteht Bessler ein, daß Machauts Balladen neue Möglichkeiten des musikalischen Satzes erschlossen haben⁵.

Die bisher erwähnten Autoren betrachten das Werk Machauts in seinem geschichtlichen Zusammenhang mit anderen musikalischen Gattungen und mit den Werken anderer Komponisten. Einen Versuch, jede einzelne Komposition Machauts zu analysieren, hat Armand Machabey in seinem Buch *Guillaume de Machaut* unternommen⁶. Manche wichtige Fragen – Korrespondenz von Text und Musik, Funktion des Cantus firmus, klangliche Struktur – sind darin aber nicht genügend berücksichtigt⁷. Wertvolle Analysen, die sich mit speziellen Fragen oder mit bestimmten von Machaut gepflegten Gattungen beschäftigen, finden sich in den Aufsätzen von Gilbert Reaney⁸, Georg Reichert⁹, Hans Heinrich Eggebrecht¹⁰, sowie in den Dissertationen von Ursula Günther¹¹ und Wolfgang Dömling¹². Mit dem Aufkommen der Kompositionstechnik mit „zwölf aufeinander bezogenen Tönen“ und ihren serialistischen Konsequenzen wandte sich die Aufmerksamkeit einiger Komponisten auf die Ars nova. Die Verselbständigung des Rhythmus von der „Polyphonie“ legt – nach Boulez – Zeugnis über die unabhängige Handhabung von rhythmischen und seriellen Strukturen ab¹³; sogar die rhythmische „Einseitigkeit“ von *Le Sacre du Printemps* wird als Wiedergewinnung eines Gleichgewichts angesehen, das analog in der konstruktiven Rhythmik der isometrischen Motetten von Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut und Guillaume Dufay bereits angedeutet war¹⁴. Auch die Tendenz zur Stasis in der neueren Musik soll auf Vorbilder zurückweisen, die sich bei den mittelalterlichen Organa und den isorhythmischen Motetten insbesondere bei denen Machauts finden¹⁵.

2. Ein Aspekt der Satztechnik Machauts wurde von der Musikforschung bisher vernachlässigt: Der Klanggestaltung bei den Motetten kommt eine prinzipielle Bedeutung zu. Der Zusammenklang, in seiner Funktion als Ruhepunkt, weist einerseits auf die Herkunft der Gattung „Motette“ bei Machaut hin, andererseits steht er in sinnvoller Beziehung zu den übrigen

3 H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. I, 2. Teil, Leipzig 1905, S. 336.

4 F. Ludwig, *G. de Machaut. Musikalische Werke*, 4 Bde., Leipzig 1926-1928. Wiederabdr. 1954. Ders., *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter*, Teil 1 in: SIMG IV, 1902-1903; Teil 2 in: SIMG V, 1903-1904. Ders., *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, in: G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924, S. 127 ff.

5 H. Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, in: AfMw VIII, 1926, S. 137 ff.

6 A. Machabey, *Guillaume de Machaut. La vie et l'oeuvre musicale*, 2 Bde., Paris 1955.

7 Eine kritische Stellungnahme zu Machabey's Arbeit findet sich in der Dissertation von U. Günther, *Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, Hamburg 1957, S. 19-20.

8 G. Reaney, *The Ballades, Rondeaux and Virelais of G. de Machaut: Melody, Rhythm and Form*, in: AMI, Vol. XXVII, 1955, S. 40 ff.

9 G. Reichert, *Musikalische und textliche Struktur in den Motetten Machauts*, in: AfMw 13, 1956, S. 197 ff.

10 H. H. Eggebrecht, *Machauts Motette Nr. 9*. Teil I in: AfMw 19/20, 1962/63, S. 281, Teil II in: AfMw 25, 1968, S. 173.

11 U. Günther, a. a. O.

12 W. Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von G. de Machaut*, Tutzing 1970.

13 P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, S. 158.

14 P. Boulez, ebenda, S. 144.

15 La Monte Young und M. Zazeela, *Selected Writings*, München 1969. Vgl. ferner D. Schnebel, *Denkbare Musik*, Köln 1972, S. 20 ff.

Dimensionen der Motettenkomposition. Schon ein flüchtiger Einblick in die isorhythmischen Motetten Machauts führt zu der Feststellung, daß fast regelmäßig lang ausgehaltene Klänge jeweils an den gleichen Stellen der Talea erscheinen; es treffen sich alle Stimmen in einem Ruhepunkt, der häufig mit einem Versschluß zusammenfällt. Man sieht außerdem, daß diese verhältnismäßig lang ausgehaltenen Klänge oft in Verbindung mit den Hoquetuspartien – und zwar unmittelbar vor oder nach den Hoquetusstellen – auftreten. Diese Erscheinungen stellen uns vor die Frage nach Herkunft der Ruheklänge und nach ihrer Bedeutung für den Motettensatz Machauts.

Nach eingebürgerter Ansicht ist die Motette aus den Diskantpartien des Organum entstanden, eine Behauptung, die den Sachverhalt im Hinblick auf die Motette der Ars antiqua zweifellos trifft. In den Motetten Machauts treten jedoch andere, neue Momente hinzu: Es scheint nämlich, daß diese Motetten nicht nur vom Satzbild der Diskantpartien, sondern auch in gewisser Hinsicht von den Organalpartien herzuleiten sind. Ich möchte hier von denjenigen Elementen der Ars nova-Motette absehen, die in enger Beziehung zu Elementen der Ars antiqua-Motette stehen, wie z. B. das Verhältnis der modalen Rhythmik zur Isorhythmie, oder etwa die fließende Melodik in den Motetten des Petrus de Cruce und ihre Entsprechung in den Motetten Machauts. Dagegen sollen zwei Merkmale herausgestellt werden, die zeigen, wie Machaut in seinen Motetten auf die Technik des alten Organum zurückgegriffen hat: erstens, das Verhältnis der Bewegung zwischen den Ober- und Unterstimmen und zweitens, die von den Ruheklängen verkörperten übergeordneten Klangfolgen.

Das rhythmische Verhältnis von Oberstimmen und Tenor in den Diskantpartien der Organa sowie in der Motette der Ars antiqua ist verschieden von dem in den Motetten Machauts vorherrschenden: Im ersten Fall treffen auf jeden Tenorton (Doppellonga) höchstens 6 Töne (Breves) der Oberstimmen. Bei Machaut hingegen kann ein Cantus firmus-Ton (Longa) Träger von 18 Tönen (Minimae) der Oberstimmen sein; die Spannweite zwischen langen und kurzen Tönen hat sich verdreifacht. Das Bewegungsverhältnis in den Motetten Machauts neigt also zu einer Gegenüberstellung entfernter Bewegungsstufen im Ober- und Unterbau, was mehr den Organal- als den Diskantpartien entspricht. Der Ursprung der Motette aus dem Organum wird bei Machaut durch die Anwendung von Ruheklängen hervorgehoben¹⁶. Die lang ausgehaltenen Cantus firmus-Töne der Organalpartien leben in diesen Klängen wieder auf, indem alle Stimmen auf sie hinzielen und in ihnen einen Ruhepunkt finden. Auch die Textgliederung in den Oberstimmen trifft mit den Ruheklängen häufig zusammen. Diese setzen als Klangsäulen ein, die die übrigen Cantus firmus-Töne einklammern und mit ihnen in sinnvoller melodischer Verbindung stehen. Denn die Cantus firmus-Töne, auf denen sich die Ruheklänge aufbauen, erstarren nicht zum bloßen Klangfundament, wie es bei den Organalpartien der Fall ist, sondern als übergeordnete Klänge fassen sie den klanglichen Vorgang zusammen, der zwischen den Ruheklängen stattfindet und dessen Entstehung nach der üblichen Behauptung durch das Vermittlungsglied der Ars antiqua-Motette auf die Diskantpartien des Organum zurückzuführen ist.

Ähnlich wie in den Diskantpartien der Organa häufen sich in der Ars antiqua-Motette die Zielklänge an, bedingt durch die Kurzatmigkeit der modalen rhythmischen Formeln. Dazu kommt das Verfahren der Pausenüberbrückung, das der Motette eine kontinuierliche Bewegung verleiht und damit dem Setzen von Ruheklängen ausweicht.

¹⁶ R. v. Ficker, *Perotinus, Organum quadruplum „Sederunt principes“*, Wien 1930, S. 27.

A Dieu comment ce-le qui mon cuer a et ma-mor Deus! ou que-le soit do-nés li tui bon jor En tot le
 Por moi de-dui-reel por moi de-por-ter ma-lai l'au-trieren un vergier jo-er Car de-sir-rier mes-tait
 En non Dieu! que que nus di-e je ne la puis ou-blier ma-fres douce a-
 Omnes

Nachdem sich das Triplum in der späten Motette der Ars antiqua (s. z. B. Fasc. VII der Hs. Montpellier) von der Modalen Rhythmik befreit hatte und seine Melodik Zielstrebigkeit und längere Züge aufwies, tritt wieder das Bedürfnis einer klaren Gliederung durch rhythmische Schwerpunkte auf. In der Motette der Ars nova wird diese Art schwebender Melodik durch den Schematismus des isorhythmischen Tenors geregelt, dessen Gliederung wiederum mit der Textfaktor im Zusammenhang steht. Im Motettensatz Machauts findet also eine Synthese zwischen beiden Satzarten statt, die das Organum charakterisieren, nämlich zwischen Organal- und Diskantpartien. Den Diskantpartien entnimmt Machaut das Schema des verhältnismäßig bewegten Cantus firmus als Basis bewegter Oberstimmen; aus den Organalpartien übernimmt er die starke Gliederung aller Stimmen – besonders der Oberstimmen – durch ein Zusammenfallen auf Ruheklänge, die als Klangsäule die diskantartigen Cantus firmus-Töne einklammern.

N'on que ma-da-me ri-che ment le roy mon d'alent cuer qui ne se part des oyneres jo-y
 di-se-teus ri-che-ment se-cou-rus

Im Hinblick auf eine präzise Anwendung des Begriffes „Ruheklang“ im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes, zähle ich die mir wichtig erscheinenden Merkmale auf:

- a. Die Ruheklänge verdeutlichen im Motettensatz Machauts vor allem das klangliche Moment, indem sie es durch das Verweilen aller Stimmen auf einem Klang hervortreten lassen und das klangliche Geschehen in übergeordneten Klangfolgen zusammenfassen.
- b. Die Ruheklänge verdeutlichen im Motettensatz Machauts den isorhythmischen Aufbau, indem sie durch ihr regelmäßiges Auftreten die Gestalt der Talea sinnhaft erfassen lassen.
- c. Die Ruheklänge haben in Bezug auf die Melodie gliedernde Funktion.
- d. Die Ruheklänge können am Anfang, am Schluß und innerhalb der Talea, besonders aber vor und nach den Hoquetuspartien auftreten.

e. Die Ruheklänge sind – im allgemeinen durch die Gliederung des Textes bedingt – so angeordnet, daß sie mit den Verschlüssen mindestens einer Stimme zusammenfallen; sie können eventuell auch unabhängig von Textgliederung auftreten.

3. Welche Funktion erfüllen die Ruheklänge in der rhythmischen Faktur der Motetten Machauts? Neben den Hoquetus- und Synkopenstellen und den melodischen Analogien bestimmen die Ruheklänge vor allem die Wahrnehmungsmöglichkeit der isorhythmischen Struktur der Motetten, indem sie als Ziel- und Ausgangspunkt melodischer Abschnitte und rhythmisch auffallender Stellen (Hoquetus und Synkopen) regelmäßig erscheinen¹⁷. Die isorhythmische Faktur kann wohl des Hoquetusverfahrens, nicht aber der Ruheklänge als Mittel der Verdeutlichung entbehren (s. z. B. die Motette Nr. 17). Die Ruheklänge bilden jedoch, wo immer eine Hoquetuspartie vorkommt, mit dieser einen rhythmischen Kontrast. Die Ruheklänge können eine Hoquetusstelle abschließen (Motetten Nr. 2, 14, 18, 19, 22, 23), oder eröffnen (Motetten Nr. 3, und 13 im diminuierten Teil), oder beides tun (Motetten Nr. 4, 7, 10, 12, 15, 21, und 13 im Anfangsteil). Nehmen wir z. B. die Motette Nr. 23. Sie zeigt in ihrer Talea einen symmetrischen Aufbau. Ihr diminuierter Teil wird ausschließlich aus Hoquetuspartien gebaut; jede Talea zerfällt hier nach ihrer ursprünglichen Symmetrie in zwei Hoquetusabschnitte, deren jeweiliger Abschluß ein Ruheklang ist (Mensuren 3, 6 und Parallelstellen); den Ruheklängen kommt hier die Funktion zu, die symmetrische Einteilung der Talea zu verdeutlichen.

Die Hoquetusstellen im diminuierten Teil der Motette Nr. 21 werden von zwei Ruheklängen eingeklammert (am Anfang der 1. Mensur und am Schluß der 4.), wobei der erste Ruheklang am Anfang jeder Talea eigentlich der Schluß des vorhergehenden, kurzen, nicht isorhythmischen melodischen Abschnittes ist. Der Ruheklang, der die Hoquetusstellen abschließt, zeigt, daß ein Ruheklang vor allem für die Gliederung der Oberstimmen bestimmend ist, da die Bewegung der Unterstimmen ohne Veränderung vorwärts treibt und sie erst in der Mensur 5 eine Gliederung erfährt. Es gibt jedoch Ruheklänge, die auf einem länger ausgehaltenen Klang des Unterbaues stehen (z. B. in den Motetten Nr. 8, letzte Mensur jeder Talea; Nr. 14, 4. und 6. Mensur jeder Talea; Nr. 18, die 7. Mensur jeder Talea im Anfangsteil und die 4. Mensur jeder Talea im diminuierten Teil; Nr. 21, am Anfang jeder Talea im diminuierten Teil; usw.). Die Ruheklänge verwirklichen ihre gliedernde Funktion auch in den rhythmisch nicht hervortretenden Stellen der Oberstimmen; sie treten an den gleichen Stellen der Talea im allgemeinen regelmäßig auf, auch wenn die Abschnitte der Oberstimmen keiner strengen Isorhythmie unterzogen werden.

In den meisten isorhythmischen Motetten fällt der Schlußklang mit einer Mensur zusammen, deren Parallelstellen in den vorhergehenden Taleae einen Ruheklang aufweisen. In den Motetten Nr. 3, 4, 7 und 10 verschiebt sich bei der letzten Talea der Ruheklang, um dadurch eine Übereinstimmung mit dem Schlußklang zu erzielen. Die von den Ruheklängen abgetrennten melodischen Abschnitte können verschiedene Länge aufweisen; dabei ist die Zahl der in einer Talea erscheinenden Ruheklänge nicht von der Länge der Talea bedingt. Die Motette Nr. 12, deren jeweilige Taleae nur 6 Mensuren aufweisen, hat in jeder Talea 3 Ruheklänge; die 11-Mensur-Taleae der Motette Nr. 3 haben hingegen nur 2 Ruheklänge.

4. Ich habe bereits auf die Polarität der Bewegung von Ober- und Unterstimmen hingewiesen; ihr Ursprung ist wohl in den Organalpartien des Organum zu finden; dort waren die melismatischen Oberstimmen einem in langen Tönen verlaufenden Tenor gegenübergestellt. Die Befreiung des Triplums von der modalen Rhythmik in der Motette der späten Ars antiqua und die dadurch verursachte Verlangsamung im Vortrag des Triplums¹⁸ gehen auf die Satzvorstellung der Organalpartien zurück. Diese Tendenz zur entgegengesetzten Bewegung zwischen Ober- und Unterbau erreicht in den isorhythmischen Motetten Machauts ihren Höhepunkt; dabei streben die Oberstimmen zu dem jeweils nächsten Ruheklang hin.

17 Vgl. U. Günther, a. a. O., S. 142.

18 F. Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 230.

Rudolf von Ficker hat in seiner Analyse des Organum *Sederunt* auf die starke Abhängigkeit des Melos vom Klang in den Organa der Notre Dame-Schule hingewiesen. Die Cantus firmus-Töne bilden das klangliche Gerüst, über dem die Oberstimmen aufgebaut werden. Die klangliche Grundlage behält im Aufbau die Priorität, denn die Aufgabe der Oberstimmenmelismen besteht darin, die jeweils festgehaltene Klangform und ihre Verdoppelungstöne in der Quint- und Oktavlage zu kolorieren¹⁹. Dieses Merkmal der Melodiebildung bei den Organa bleibt im wesentlichen in den Motetten Machauts erhalten. Auch hier wird die melodische Linie der Oberstimmen vom Klang her bestimmt; sie hat am Anfang jeder Perfektion einen vom Unterbau vorgeschriebenen Verlauf, der darin besteht, daß das Triplum bzw. der Motetus die Oktav, die Quint oder seltener die Terz vorträgt. Um diese Töne zu erreichen, werden Durchgangswendungen gebraucht, die oftmals einen formelhaften Charakter aufweisen.

Betrachtet man den Zusammenhang zwischen Melodik und Ruheklängen, so stellt man fest, daß diese als unauskolorierte Klänge erscheinen²⁰; sie gliedern die fließenden Stellen der Oberstimmen in Abschnitte, deren unterschiedliche Länge isorhythmisch geregelt ist. Der melodische Verlauf innerhalb der Abschnitte richtet sich zielstrebig auf Ruhepunkte hin, mit denen oft ein Ruheklang zusammentrifft (s. z. B. Motette Nr. 14). Die melodiegliedernde Funktion der Ruheklänge tritt deutlicher in den Oberstimmen als im Unterbau hervor, denn der melismatische Ablauf der Oberstimmen setzt sich vom Zielton durch seine kurzen Notenwerte stark ab, während der Unterbau eine ruhige, gleichmäßige Bewegung aufweist.

Da die Taleagrenze in den meisten Motetten verwischt wird, kommt es nur selten am Ende der Talea zu einem Zielpunkt, der sonst sowohl melodisch als auch klanglich die Bedeutung eines Halbschlusses hätte. Wenn ein Ruheklang am Anfang einer Talea vorkommt, überschneidet sich der Schluß der Oberstimmenperiode mit dem Anfang der Tenortalea (Motette Nr. 2 im diminuierten Teil; Nr. 12 in den Taleae 2, 5 und 8; Nr. 21). Die Motette Nr. 17 stellt den umgekehrten Fall dar: der Anfang der melodischen Periode mit vorzeitigem Einsatz des Motetus und verspätetem Beginn des Triplums fällt mit der Talea zusammen, wobei alle drei Stimmen sich in einem Ruheklang treffen. Die Motette Nr. 22 verbindet beide Möglichkeiten: der Einsatz des Motetus fällt mit dem Schluß der Überleitungswendung des Triplums auf den Anfang der Talea, wo sich ein Ruheklang bildet (Motette Nr. 22, Mensur 21, 33, 45).

5. Die Ruheklänge treffen in der Regel mit einem Versschluß und oft mit Versschlüssen in beiden Stimmen zusammen. Dieses Hervorheben des Reimes durch die Ruheklänge tritt besonders deutlich in den Motetten auf, deren vers- bzw. strophenmäßiger Textbau genau mit der Tenor-Talea übereinstimmt. Als auffälligstes Beispiel dafür erwähne ich die Motette Nr. 14, in der die regelmäßige Verteilung des Textes (3 + 1 + 2 + 1 Verszeilen) innerhalb der Talea durch das regelmäßige Zusammentreffen der Ruheklänge und der Versschlüsse beider Stimmen in den Mensuren 4, 6 und 10 jeder Talea unterstrichen wird. Weitere Beispiele dafür sind u. a. in den Motetten Nr.

- 1 (Mensur 5 und 11 jeder Talea im Anfangsteil)
- 4 (Mensur 5, 9, 13, 17-18 jeder Talea im Anfangsteil)
- 7 (Mensur 4 und 6 jeder Talea im Anfangsteil)
- 13 (Mensur 8-9 jeder Talea)
- 17 (Mensur 7 jeder Talea)
- 18 (Mensur 7 jeder Talea im Anfangsteil und Mensur 4 jeder Talea im diminuierten Teil)
- 21 (Mensur 1 jeder Talea im diminuierten Teil)
- 23 (Mensur 3 und 6 jeder Talea im diminuierten Teil)

zu verzeichnen.

Besondere Erwähnung verdient die Motette Nr. 15, in der die weibliche Endung „ure“ im Triplum – mit Ausnahme des Anfanges bei den Hoquetusstellen (Mensuren 13 und 33) – regelmäßig mit einem Ruheklang zusammenfällt und auf zwei gleichhohe Semibreves gesungen wird. Ähnliche Koinzidenz von Reim und Ruheklang mit wiederholter Semibrevis auf gleicher Tonhöhe ist im Anfangsteil der Motette Nr. 10 (Mensuren 7, 8, 15, 16, 23, 24) festzustellen.

¹⁹ R. v. Ficker, *Perotinus. Organum Quadruplum „Sederunt principes“*, Wien 1930, S. 27 ff.

²⁰ Vgl. U. Günther, a. a. O., S. 76.

In den Motetten, die keine regelmäßige Entsprechung zwischen Text und Musik aufweisen, kann der Ruheklang oft in der Mitte einer Verszeile vorkommen. Ein Beispiel dafür ist die Motette Nr. 3, deren Anfangsteil in der Mensur 8 jeder Talea einen Ruheklang bringt; in der ersten und zweiten Talea treffen Reimstelle und Ruheklang zusammen; in der dritten Talea fällt der Ruheklang in beiden Stimmen auf die Mitte einer Verszeile. Ein ähnlicher Vorgang ist im diminuierten Teil zu beobachten. Hier zeigt sich, daß der Ruheklang nicht immer eine Funktion der Textstruktur ist, denn seine Stellung innerhalb der Talea bleibt vornehmlich durch die Isorhythmie gerade in den Motetten bedingt, die keine unmittelbare Übereinstimmung zwischen Text und Musik aufweisen.

6. Im Unterschied zur Motette der *Ars antiqua* prägen die Ruheklänge das Satzbild der Motetten Machauts derart, daß das Klangliche sich als Hauptmerkmal dieser Kompositionen herausstellt. Es wurde bereits festgestellt, daß die Erscheinung der Ruheklänge isorhythmisch geregelt ist, d. h. daß die Ruheklänge unmittelbar mit der Talea zusammenhängen, deren Aufbau sie verdeutlichen helfen. Da die Tenor-Melodie (*Color*) sich in keiner Motette mit einer Talea deckt, erscheint es fraglich, ob durch die Ruheklänge ein einheitlicher klanglicher Aufbau des *Color* verwirklicht werden kann. Die Überschneidung von *Color* und Talea führt normalerweise zum Auftreten verschiedener *Cantus firmus*-Töne an der Stelle der Talea, wo sich ein Ruheklang einstellt. Infolgedessen erweist sich die Rhythmisierung des *Cantus firmus* über mehrere Taleae als ein Hindernis für den einheitlichen klanglichen Aufbau der Motette. Es gibt jedoch Motetten, deren Ruheklänge sinnvoll auf die Faktur des *Cantus firmus* bezogen sind; das ergibt sich vor allem aus dessen melodischer Beschaffenheit: Der *Cantus firmus* bringt in regelmäßigen Abständen tektonisch wichtige Töne, die durch die Rhythmisierung hervorgehoben werden und sich durch die Ruheklänge in übergeordnete Klangfolgen konstituieren. Es ist anzunehmen, daß gerade jene liturgischen Melodien, die einen sinnvollen klanglichen Aufbau ermöglichen, als *Cantus firmus* bevorzugt wurden. Als Beispiel kann der Tenor-*Cantus firmus* der Motette Nr. 13 dienen:

Die liturgische Melodie zerfällt in vier Taleae, die jeweils in zwei Abschnitte gegliedert werden; der zweite Abschnitt beginnt immer mit dem Ton *a* (Mensur 9-10)²¹. Dieses Merkmal der Tenor-Melodie wird durch die an dieser Stelle regelmäßig vorkommenden Ruheklänge hervorgehoben; die Motetus- und Triplum-Texte bringen hier einen Verszeilenschluß. Wenn auf den Ton *a* ein fallender Sekundschritt folgt, wie es in den drei ersten Taleae der Fall ist, so bildet sich eine Klausel, in der die Sext sich in Gegenbewegung zum Tenor in die Oktav auflöst. In

²¹ Dieses Verfahren wird von H. H. Eggebrecht als „*isoharmonisch*“ bezeichnet. Vgl. H. H. Eggebrecht, *Machauts Motette Nr. 9*, in: *AfMw* 25, 1968, S. 178.

den Mensuren 6 und 11, die die rhythmisch komplizierten Stellen einleiten, erscheinen klangliche Schwerpunkte. In anderen Motetten treten die Ruheklänge auch am Schluß der Hoquetus- bzw. Synkopenpartien auf (so z. B. in den diminuierten Teilen der Motetten Nr. 1 bis 4, 10, 18, 22 und 23 und in den Motetten Nr. 7, 8, 12, 14, 15, 19 und 22). Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der Cantus firmus der Motette Nr. 13 wiederkehrende melodische Abschnitte bringt (a-a; b-b).

Auch der Tenor-Cantus firmus der Motette Nr. 15 wird in vier Taleae gegliedert, die paarweise (Taleae 1-2 und 3-4) den Oberstimmenperioden entsprechen. Das Auftreten der Ruheklänge richtet sich hier nicht nach der Tenor-Gliederung, sondern nach der Gliederung der Oberstimmen.

Tab. 1 Motette Nr. 15:

	Ruheklänge				
Mensur :	3	5	6	8	10
Talea 1 :	G		G	A	G
Talea 2 :		B	A	A	C
Talea 3 :	A		F	F	A
Talea 4 :		G	A	F	F

Mit Ausnahme der Mensur 8 der Taleae 2 und 4 treffen die Verschlüsse regelmäßig mit den Ruheklängen zusammen; man beobachtet, daß die Ruheklänge in den Taleae 3 und 4 vorwiegend auf dem Ton *F* liegen, der die Tonart dieser Motette bestimmt.

In der Motette Nr. 17 werden die Taleae durch zwei Ruheklänge eingeschlossen, die zwischen den Tönen *C* und *G* wechseln; dabei ist zu berücksichtigen, daß der Cantus firmus *C*-Tonart aufweist:

Tab. 2 Motette Nr. 17:

	Ruheklänge				
Mensur :	1	3	5	7	
Talea 1 :		C		G	Color 1
Talea 2 :	G	C	H	C	
Talea 3 :	G			C	
Talea 1' :	C		A	G	Color 2
Talea 2' :	G		G	C	
Talea 3' :	D			C	

Die Ruheklänge werden am Anfang und am Schluß der Taleae deutlich gesetzt; in der Mitte treten sie hingegen unregelmäßig oder nicht genug geprägt (z. B. in Talea 3, Mensur 5, oder in Talea 1, Mensur 3) auf. Übernimmt der Motetus die Klangträgerfunktion (s. Messuren der 3. Talea und Mensur 5 der 2. Talea), so verstärkt er durch das Vortragen eines tektonisch-klanglich gewichtigen Tones – *G* – den klanglichen Aufbau.

Zweiteilige Motetten bringen im diminuierten Teil weniger Ruheklänge als im Anfangsteil. Im diminuierten Teil treten wegen seines strengeren isorhythmischen Aufbaues die Ruheklänge regelmäßiger in Erscheinung; sie werden im allgemeinen auf einem Tenor-Ton aufgebaut, der bereits im Anfangsteil Träger eines Ruheklanges war. Als Beispiel dafür dient die Motette Nr. 18: Die Tenor-Melodie wird hier jeweils in zwei Taleae zergliedert und erscheint je zweimal in jedem Motettenteil. Die Hauptruheklänge, die am Anfang und am Schluß der Talea vorkommen, und die zusätzlichen Ruheklänge innerhalb der Talea tragen dazu bei, die Binnengliederung der Tenor-Talea deutlich zu machen (s. auch z. B. Motette Nr. 1, 4, 12, 13, 14, 15, 17, 22, 23).



Die Rhythmisierung des Tenor-Cantus firmus nimmt Bezug auf den Ton *F*, der am Schluß jeder Talea „isoharmonisch“ erscheint und zum Träger eines Ruheklanges wird. So zentriert sich das Klanggeschehen der Talea auf gerade den Ton, der die Tonart der Motette bestimmt:

Tab. 3 Motette Nr. 18:

		Ruheklänge				
		Anfangsteil		Diminuirter Teil		
Mensur	:	1-2	7	Mensur	:	4
Talea 1	:	<i>C</i>	<i>F</i>	Talea 1'	:	<i>F</i>
Talea 2	:	<i>G</i>	<i>F</i>	Talea 2'	:	<i>F</i>
Talea 1'	:	<i>C</i>	<i>F</i>	Talea 1''	:	<i>F</i>
Talea 2'	:	<i>G</i>	<i>F</i>	Talea 2''	:	<i>F</i>

Ein ähnliches Verfahren taucht in der Motette Nr. 23 auf: jede Talea schließt mit dem Klang *D*, der die Tonart der Motette festlegt.

Die für die Tonart bestimmenden Ruheklänge können jedoch bei anderen Motetten erst in der letzten Talea auftreten. Das ist z. B. der Fall bei der Motette Nr. 22. Sie steht in der *F*-Tonart; die ersten drei Ruheklänge fallen auf den Cantus firmus-Ton *F*. Der zweite Color setzt innerhalb der zweiten Talea ein (Mensur 27), wodurch sich eine neue Reihe von Ruheklängen ergibt, die auf anderen Tönen als im ersten Color stehen. Erst mit dem Einsatz des dritten Color am Anfang der vierten Talea erscheinen wieder die tonartgebundenen Ruheklänge aus dem Beginn der ersten Talea:

Tab. 4 Motette Nr. 22:

		Ruheklänge			
		1	4	8	12
Mensur	:				
Talea 1	:	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>E</i>
Talea 2	:	<i>E</i>	<i>D</i>	<i>C</i>	<i>D</i>
Talea 3	:	<i>C</i>	<i>E</i>	<i>D</i>	<i>D</i>
Talea 4	:	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	

(22)

Auch der Cantus firmus der zweiteiligen Motette Nr. 1 zeigt in der letzten Talea beider Teile einen klanglichen Aufbau, der auf eine planmäßige Anwendung der Ruheklänge im Hinblick auf die Tonart der Motette schließen läßt:

Tab. 5 Motette Nr. 1:

		Ruheklänge								
		Anfangsteil		Diminuirter Teil						
Mensur	:	1	5	10	Mensur	:	1	5	11	
Talea 1	:		<i>H</i>	<i>F</i>	Talea 1	:	<i>A-C</i>	<i>H</i>		
Talea 2	:		<i>G</i>	<i>A</i>	<i>G</i>	Talea 2	:	<i>G-B</i>	<i>A</i>	
Talea 3	:		<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	Talea 3	:	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Motette Nr. 4: jeder ihrer beiden Teile besteht aus zwei Colores, die jeweils in drei Taleae zergliedert werden; die streng isorhythmisch vorkommenden Ruheklänge werden jedoch derart eingesetzt, daß sie beim zweiten Color auf dieselben Cantus firmus-Töne entfallen; bei der Aufteilung klanglicher Schwerpunkte entsteht zusätzlich eine Symmetrie durch Anhalten auf dem Ton *A* (Mensuren 10-11 der 1. und der 3. Talea):

22 Mit Ausnahme des 1. Ruheklanges der Talea 3 (*C*) bilden die Grundtöne der übrigen Ruheklänge – analog zum Organum – eine Art „übergeordneter Melodie“, deren Tonfolge sich mit einem Abschnitt des Cantus firmus deckt (s. Mensuren 19 bis 27, bzw. 37 bis 45).

Tab. 6 Motette Nr. 4: (Anfangsteil)

	1. Talea	2. Talea	3. Talea
Mensur	1 5 9 13 17	5 9 13 17	5 9 13 17
Ruheklänge	(F) B G (A) G G	G F (F) B G	G G (A) G F
	1. Color	2. Color	

Die Ruheklänge tragen wesentlich zum kompositorischen Aufbau der Motetten Machauts bei. In dem die Gestaltung verschiedener Dimensionen der Motettenkomposition – Text, Melodie, Rhythmus – durch das planmäßige Hinstellen von in sich ruhenden Klängen verdeutlicht wird, wird in der Motette kompositorisch, darüber hinaus auch geschichtlich, Zusammenhang gestiftet. Machauts „Archaismen“ verbergen geschichtliches Gedächtnis und allerlei sonstige Möglichkeiten späterer Musikentfaltung.

Johannes Frosch – Theologe und Musiker in einer Person?

von Gunther Franz, Tübingen

Während in der Allgemeinen Deutschen Biographie (1878) noch offengelassen wurde, ob der 1533 gestorbene Augsburger und Nürnberger Theologe Johannes Frosch das beachtenswerte musiktheoretische Werk *Rerum musicarum* und andere Kompositionen verfaßt hat, wird heute in allen einschlägigen Nachschlagewerken die Identität beider Namensträger vertreten¹. Dies ist durch verschiedene Fakten zu widerlegen. Der Musiker Frosch mit dem Humanistennamen *Batrachus* veröffentlichte 1532 auch eine Kometenschrift. Er stammt vielleicht aus Herxheim (Pfalz), hatte Beziehungen zu Württemberg und war wahrscheinlich ein humanistisch gebildeter Lehrer.

1. Der Theologe Johannes Frosch, genannt *Rana*

Nach dem ältesten Datum war Frosch Karmeliter in Bamberg. Er ist wohl dort ins Kloster getreten und stammt aus der Stadt oder ihrer Umgebung. 1504 wurde er in Erfurt immatrikuliert. In Toulouse promovierte er zum *Baccalaureus biblicus*; 1514 wurde Frosch in Wittenberg inskribiert, wurde *baccalaureus sententiarum* und 1516 *Lizentiat*². Als Prior des Karmeliterklo-

1 G. A. Will, *Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon*, 1, Nürnberg 1755, S. 491 f. und 5 (Forts. v. Christian Conrad Nopitsch), Altdorf 1802, S. 371 f. – E. E. Koch, *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche*, Bd. 1, 3. Aufl. Stuttgart 1866, S. 405 f., Bd. 2, 1867, S. 475 f. – *Allgemeine Deutsche Biographie*, 8, Leipzig 1878, S. 147 f. (Bertheau). – Matth. Simon, *Johannes Frosch (um 1480 bis 1533)*, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, Bd. 2, München 1953, S. 181-196. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 4, Kassel 1955, Sp. 1011-1014 (Hans Albrecht). – R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, 2. Aufl., Bd. 3, Graz 1959, S. 94 f. – *Riemann Musik Lexikon*, 12. Aufl., Personenteil A-K, Mainz 1959, S. 558. – *Neue Deutsche Biographie*, 5, Berlin 1961, S. 663 f. (Matthias Simon).

2 Die Matrikelvermerke bei G. Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikforschung* 7, 1942, S. 98. Es handelt sich immer um dieselbe Person „*frater Johannes Frosch Carmelita de conventu Bambergen*“ (1514).

sters St. Anna in Augsburg (ab 1517) wurde Frosch 1518 Luthers Gastgeber und reiste 1518 zur Doktorpromotion nach Wittenberg.

Als früher Anhänger Luthers wurde Frosch mit Urban Rhegius und Stephan Kastenbauer (Agricola) ein Führer der lutherischen Reformation³. 1525 heiratete Frosch, wurde vom Rat als Prediger angestellt und führte den evangelischen Abendmahlsgottesdienst ein. Nach der vorübergehenden Entlassung beim Augsburger Reichstag von 1530 forderten Frosch und Agricola 1531 wegen des Abendmahlsstreites mit der zwinglianischen Mehrheit in der Stadt die Entlassung, nachdem ihnen am 4. März 1531 die Besoldung ausbezahlt worden war. Frosch reiste nach Nürnberg und wurde schon am 28. April 1531 mit einem Jahresgehalt von 100 Gulden als Mittagsprediger bei der Jakobskirche angestellt. Am 17. Juni wurden ihm auch noch Predigten bei St. Sebald und der Katechismusunterricht der Kinder übertragen. Im März 1532 wurde das Gehalt auf 150 Gulden verbessert und 1533 erhielt er als Prediger an St. Sebald eine vornehme Nürnberger Kirchenstelle. (Einen Ruf nach Kempten lehnte er 1533 ab⁴.) Schon wenige Wochen später starb er; die Beerdigung dürfte Anfang August stattgefunden haben. Es ist erstaunlich, daß von dem gut geschulten Lutheraner keine theologischen Schriften bekannt sind. Die Aussage „Frosch hat eine Reihe von rein theologischen Schriften verfaßt, meist luth. Inhalts“ (MGG) konnte nicht verifiziert werden. Frosch ist der Verfasser einer Umdichtung des *Salve Regina* von Maria auf Christus 1524⁵. Auch wird der Theologe Johannes Frosch der Urheber des Liedes „Gott selbst ist unser Schutz und Macht“ sein. Es erschien 1529 auf einem Straßburger Einzeldruck des Wolf Köpfel vom Jahr 1529 und dann in den Straßburger Psalmen ab 1530⁶. Diese Nachdichtung des 46. Psalms wurde durch Luthers „Ein feste Burg“ verdrängt.

2. Der Musiker Johannes Frosch, genannt Batrachus

1535 wurde in Straßburg folgendes Werk gedruckt:

RERV// MVSICARVM// OPVSCVLVM RARVM AC IN –// signe, totius eius rationem mira in–// dustria & breuitate complectens, iam// recens publicatum. IOAN.// FROSCIO, //Autore, // [3 Punkte, Holzschnitt] Am Ende: ARGENTORATI APVD PETRV// Schoeffer & Mathiam Aniarium. Anno Salutis// M. D. XXXV.//

2^o [42] Bl. [*]⁶ A-D⁶E⁴F⁶ (nicht 4^o, wie RISM sagt)⁷. Nach Bogen B ist eine zweiseitige Tafel eingeklebt (Hemicycliorum literae perfectas). Die Kustode „Sequitur tabula“ verweist darauf. Letztes Blatt leer.

Der Titel trägt einen Holzschnitt mit dem Wappen des Druckers Peter Schöffer, 2 Hirten und einem vornehmen Paar. Über dem Wappen findet sich ein Spruchband „Ingenium vires superat“, darunter das Monogramm H G (nicht von Hans Baldung Grien)⁸. Die Worte „iam recens publicatum“ auf dem Titel zeigen keine Neuauflage an (MGG), sondern bedeuten „jetzt neu veröffentlicht“. Es wäre auch zu merkwürdig, wenn die Erstauflage vollständig verloren sein sollte, während der Druck von 1535 in 49 Exemplaren nachweisbar ist und also eine starke

3 Fr. Roth, *Augsburgs Reformationsgeschichte*, 1 (2. Aufl.), 2, München 1901-1904 (Register).

4 Will – Nopitsch, a. a. O., Bd. 5, S. 371.

5 Joh. E. Kapp, *Kleine Nachlese einiger, größten Teils noch ungedruckter und sonderlich zur Erläuterung der Reformations-Geschichte nützlicher Urkunden*, T. 2, Leipzig 1727, S. 622 bis 624.

6 1529 (auf 8 Blättern 8^o) zusammen gedruckt mit dem *Te deum laudamus* in der Übersetzung von Johannes Brenz. Ph. Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte d. deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt 1855, S. 108. – Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. 3, Leipzig 1870. – Joh. Zahn, *Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt*, Bd. 5, Gütersloh 1892, S. 220.

7 Répertoire International des Sources Musicales, B VI 1, München-Duisburg 1971.

8 Abbildung in MGG 4, Sp. 1013 f.

Verbreitung gefunden hat. 1967 erfolgte ein Nachdruck in der Reihe „Monuments of Music and Music Literature in Facsimile“⁹.

Blatt 2a findet sich ein Widmungsgedicht „*In musicales minutias Ioannis Froschii Melchior Cumanus*“ und ein Distichon. Blatt 3 ist das Widmungsschreiben von besonderem Interesse: „*Illustri domino domino Georgio comiti in Wirttenberga et in Montebeligardo etc. domino suo clementissimo et in primis observandis Ioannes Froschius, sese commendat.*“ Am Ende: „*Argentorati, Idibus Septembris Anno Domini M. D. XXXII.*“ Das Werk war also schon drei Jahre vor dem Druck vollendet. Im ersten Satz schreibt Frosch, daß er „*in limine senectae*“ stände, was auf eine Geburt um 1470-80 schließen läßt. Die Widmung an Graf Georg (1498 bis 1558) erfolgte, weil Frosch einst als Knabe wie seine Vorfahren von dessen (Halb-)Bruder Herzog Ulrich (1487-1550, erste Regierungszeit 1503-1519) und anderen Mitgliedern des Württemberger Hauses Wohltaten erhalten habe. Es heißt: „*Quandoquidem et mihi olim ab illustrissimo principe, fratre tuo, domino Ulricho duce Wirtenbergen. etc. clementissime favori contigit et alii clarissimae familiae tuae incliti heroes, in me puerum adhuc maioresque meos benefici et quamoptime de nobis meriti fuerunt.*“ Im Hauptstaatsarchiv Stuttgart konnte nichts darüber gefunden werden. Frosch suchte wahrscheinlich mit der Widmung den Erhalt eines neuen Benefiziums oder eine Anstellung zu erreichen. Graf Georg von Württemberg erhielt während der österreichischen Regierung Württembergs Reichenweiher im Elsaß als Wohnort zugewiesen, wo er Hof hielt. Häufig weilte er auch in Straßburg. Graf Georg hatte an der Musik Interesse. 1530 trat er zur evangelischen Konfession über. 1534 wurde er Statthalter der Grafschaft Mömpelgart (Montbéliard) und durch eine späte Heirat Stammvater des Hauses Württemberg¹⁰.

In der Vorrede und am Schluß des Buches *Rerum musicarum opusculum* betont Frosch, daß das Buch zum Studium für die Jugend bestimmt sei; es ist anscheinend aus dem Musikunterricht erwachsen. Es handelt sich aber keineswegs um ein kleines Schullehrbuch. Nach eigener Angabe stützte sich der Autor auf Aristoxenos, Aristoteles, Plinius, Plutarch, Ptolemäus, Aulus Gellius, Macrobius und Boethius. Daß ein Musiker sich in dieser Form auf die Antike einläßt und alte Autoren zitiert, stellte ein Novum dar. Die Schrift geht ausführlich auf das griechische Tonsystem und mathematische Fragen ein und scheint besondere Bedeutung für die Rezeption der antiken Musiktheorie in Deutschland zu haben, so daß sich eine nähere Untersuchung sicher lohnen würde¹¹.

Von Frosch stammt auch eine andersartige Schrift:

DE ORIGINE ET // PRINCIPIIS NATVRALIBVS IM=//PRESSIONVM in singulis aeris regionibus nascenti=//um, maxime uero ignitarum lucentiumq3, & Cometa=//rum, atq3 de eorum significationibus, & quatenus eæ, uel//ab astris, uel physicis rationibus sint expetendæ, adiectis// paucis aliquot antiquitatis exemplis, ex Authoribus// neutiquam poenitendis, minutala obiter con=//quisita, per Ioannem Batrachum, siue// Froschium.// [Strich]// M. D. XXXII.// [Holzschnitt mit Himmelskreisen] 8 Bl. A-B⁴ 4^o Vhd. München BSB Phys. sp. 300.

Die Schrift ist in Form eines Briefes abgefaßt mit der Anrede: „*Praestantissimo viro Ioanni Wynichio, maioris hospitalis urbis Argentinae Oeonomo prudentissimo, domino sui inter primos numerando felicitatem optat.*“ Am Ende: „*Argentorati Idibus Octobris, Anno Christi M. D. XXXII. Tuus Ioannes Froschius.*“

In den ersten Oktobertagen (Calendarum ac nonarum Octobrium diebus) wurde bei Straßburg ein Komet beobachtet. Frosch berichtet über die Natur der „plötzlich auftretenden Sterne“ und ihre Bedeutung. Neben der Schöpfungsgeschichte in Genesis 1 stützt er sich vor allem auf antike Autoren: Aristoteles, Plinius, aber auch Jesaja, Augustinus, Horaz. Frosch bittet den Spitalverwalter, ihn auch „*dominus huius relligiosae domus praefectis gubernatoribus*“ zu empfehlen.

⁹ Joh. Frosch, *Rerum Musicarum opusculum*, New York 1967. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Series 2: Music Literature, Vol. 39.)

¹⁰ *Allgemeine Deutsche Biographie*, 8, Leipzig 1878, S. 709 (P. Stälin).

¹¹ Freundliche Auskunft von Herrn Prof. Dr. G. v. Dadelsen, Tübingen.

Von Frosch sind folgende Kompositionen bekannt: Ein Kanon *Dic io pean* wurde von Sigismund Salbinger herausgegeben und von Melchior Kriesstein (1540-1572) in Augsburg als Einblatt gedruckt¹². Zwei weltliche deutsche Lieder (vierstimmig) finden sich bei Georg Forster: *Ein außzug guter alter und neuer Teutscher Liedlein*, Nürnberg, Petreius 1539 und 1543¹³. Ein weiteres vierstimmiges Lied bei Forster: *Der dritte theyl schöner lieblicher alter und neuer Teutscher Liedlein*, Nürnberg 1549. Dasselbe anonym auch in Schöffers Liederbuch. Ein vierstimmiges Lied und ein weltlicher lateinischer Satz (sechsstimmig) finden sich bei Kriesstein: *Selectissimae necnon familiarissimae Cantiones*, Augsburg 1540. Handschriftlich sind ein lateinischer Psalm und zwei Motetten bekannt¹⁴. Robert Eitner hat von Froschs Kompositionen wenig gehalten. Es seien „harte und wenig anziehende Kunsterzeugnisse, die noch sehr an eine frühere Periode erinnern. Fast wie absichtlich geht er jedem Wohlklange aus dem Wege“¹⁵. Hans Albrecht sah bei breiterer Quellenkenntnis dagegen den Meister, der die Technik der polyphonen Liedkomposition beherrschte. „Stilistisch scheint er zu den Meistern der Senfl-Generation zu gehören, bei denen die Technik der Imitation den alten c.f.-Satz zu durchdringen beginnt“¹⁶. Wie bei anderen Komponisten der Zeit wird ein größerer Teil des musischen Schaffens von Johannes Frosch verlorengegangen sein.

Nach dem Lebensalter kann es sich bei dem Musiker um jenen Johannes Frosch handeln, der aus Herxheim bei Landau/Pfalz (Diözese Speyer) stammt, 1489 in Heidelberg immatrikuliert, 1491 Baccalaureus und 1493 Magister artium wurde. Dieser Werdegang paßt zu der Vermutung, daß es sich bei dem Musiker um einen humanistisch gebildeten Lehrer handelt¹⁷.

Für die Identität des Theologen und des Musikers Johannes Frosch kann nur die Namensgleichheit und ein ähnliches Lebensalter angeführt werden, wobei der Theologe um 1485 geboren sein wird (1504 immatrikuliert). Da der Name Frosch nicht selten und der Vorname Johannes besonders beliebt war, konnte er öfters vorkommen. Ein Johannes Frosch diente 1554 bis 1555 als Altist ohne Sold an der Hofkapelle in Stuttgart ohne mit unserem Musiker identisch sein zu können¹⁸. Bekannt ist der Straßburger Jurist und Syndikus Franz Frosch¹⁹. Die verschiedenen Humanistenformen *Rana* und *Batrachus* sprechen ebenso gegen die Identität wie die Beziehungen des Musikers Frosch zu Württemberg. Es ist auch nicht denkbar, daß der erst kürzlich nach Nürnberg gekommene Prediger länger als einen Monat nach Straßburg reiste, um dort eine Kometenschrift drucken zu lassen und die Vorrede eines Musiklehrbuchs zu unterzeichnen, das erst drei Jahre später gedruckt wurde. Ein Doktor der Theologie hätte auch irgendwo

12 Répertoire International des Sources Musicales, A I 3, Kassel 1972, Nr. F 2041.

13 R. Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau*, Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, Leipzig 1896, Nr. 468. — Åke Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIIe et XVIIIe siècles conservés dans les bibliothèques Suédoises*, Upsala 1952, Nr. 20.

14 Königsberg UB Ms. 4.24. — P. Mohr, *Die Handschrift B 211-215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel—Basel 1955. (Schriften d. Landesinstituts f. Musikforschung Kiel, 7.)

15 R. Eitner, *Das alte deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister*, in: Monatshefte für Musikgeschichte 26, 1894, S. 25.

16 MGG 4, Sp. 1012.

17 „Johannes Frost [1] de Hergszheim Spir. dioc.“ Imm. Heidelberg 14. 10. 1489. B. art. viae antiquae 8. 6. 1491. „Johannes Frosch de Herxem., d. det. sub M. Joh. Odenwald 11. Kal. Nou.“ (1493, im Heidelberger Album magistrorum artium). Die Matrikel der Universität Heidelberg von 1386 bis 1662, bearb. v. G. Toepke, T. 1, Heidelberg 1884, S. 394 und 2, 1886, S. 421.

18 *Neues Württembergisches Dienerbuch*, bearb. von W. Pfeilsticker, 1, Stuttgart 1957, § 920.

19 Zu Franz Frosch († 1540): *Allgemeine Deutsche Biographie*, 8, 1878, S. 146 f. — Sebastian und Moritz Frosch waren als Maler in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Feldkirch (Vorarlberg) tätig. (U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 12, Leipzig 1916, S. 528.) — 1563/64 wird in Württemberg ein Thomas Frosch, vertriebener Pfarrer aus Eppingen in der Pfalz, genannt (Pfeilsticker a. a. O.). Weitere Namensvertreter in den Matrikeln.

in seinen Schriften seinen Titel erwähnt. Vor allem ist über eine besondere musikalische Tätigkeit des Augsburger Karmeliterpriors nichts bekannt²⁰. Im aufgehobenen St. Anna-Kloster wurde 1531 ein Gymnasium errichtet, das für seine Musikpflege bekannt war und an dem die Kantorei St. Anna entstand. Dies ereignete sich aber erst nach dem Fortgang von Frosch²¹. Der Komponist Sixt Dietrich schrieb am 5. Dezember 1535: „*Item ich schick euch do ain music, hat Johannes Froschius gemacht, mir wohlbekant, ain erlicher gsell*“²². Dies ist nicht die Art, wie man vom führenden Nürnberger Geistlichen, der vor zwei Jahren gestorben war, redete. Die merkwürdige Verbindung von Theologe und Musiker wird im MGG-Artikel mehrfach hervorgehoben. Der Schlußsatz lautet: „*Die Tatsache, daß ein so in den religiösen Kampf seiner Zeit verwickelter, für Luther und dessen Lehre Verfolgungen auf sich nehmender Theologe gerade der Musik seine Aufmerksamkeit schenkte und ihr über das allgemeine theologische und pädagogische Interesse hinaus als Komponist und Theoretiker diente, ist ein neuer Beweis dafür, daß die Reformation weit davon entfernt war, die Künste zu verachten oder gar zu verdrängen. Insofern kann man Frosch als den Prototyp des luth. Vorkämpfers bezeichnen.*“ Selbst wenn die Voraussetzung der Identität von Theologe und Musiker stimmen würde, wäre die Folgerung viel zu weitreichend. Es bedarf keiner besonderen Beweise, daß in der Reformationszeit die Künste nicht verdrängt wurden. Der Theologe Frosch ist trotz seiner hohen akademischen Qualifikation in der historisch bewegten Reformationszeit nicht überdurchschnittlich hervorgetreten. Der Musiker Frosch wird als Verfasser des musiktheoretischen Lehrbuchs heute beinahe eher Interesse verdienen. Nachdem er von dem gar nicht zu ihm passenden fremden Lebenslauf befreit worden ist, gelingt es vielleicht, Näheres über sein Leben zu erfahren.

Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts „Titus“ Bemerkungen zu dem Beitrag von Helga Lühning in Heft 3/1974

von Joseph Heinz Eibl, Eichenau

Mozarts Oper *La clemenza di Tito* ist in den letzten 15 Jahren mehrmals Gegenstand von Spezial-Studien gewesen, denen verschiedene neue Aspekte zu verdanken sind (T. Volek, *MJb* 1959, S. 274 ff.; Fr. Giegling, *MJb* 1967, S. 121 ff.; ders., *MJb* 1968/70; ders., *NMA* II/5/20, S. VII ff., 1970; D. Kerner, *NZfM* 1973, S. 777 ff.). In Heft 3/1974 (S. 300 ff.) der *Musikforschung* hat nun Helga Lühning einen weiteren Beitrag zum Thema *Titus* veröffentlicht, dessen Ausführungen nicht in allen Punkten überzeugen können. Die von der Verfasserin als Nach-

20 Weder im Lebensbild von M. Simon (oben Anm. 1) noch bei Roth (Anm. 3) finden sich Angaben.

21 R. Schaal, *Das Inventar der Kantorei St. Anna in Augsburg. Ein Beitrag z. protestantischen Musikpflege im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert*, Kassel 1965 (Catalogus musicus 3). — ders., *Neues zur Kantorei St. Anna in Augsburg*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 22, 1965, S. 43-51.

22 *Die Amerbachkorrespondenz*, hrsg. v. A. Hartmann, Bd. 4, Basel 1953, Nr. 1997.

weise herangezogenen Quellen-Zitate sind zum Teil widersprüchlich, zum Teil unzureichend¹. Auch sind einzelne Gesichtspunkte und verschiedene ihren Hypothesen entgegenstehende Daten unberücksichtigt geblieben. Es erscheint daher sinnvoll, noch bevor ihre Dissertation vorliegt, aus der ihr Beitrag ein Ausschnitt zu sein scheint, wenigstens zu einzelnen Punkten ihres Beitrages Stellung zu nehmen.

1) *Guardasonis Vor-Vertrag mit Mozart vom April 1798*

Mozart schreibt am 10.4.1789 aus Prag an seine Frau Constanze (Bauer-Deutsch Nr. 1091/12 ff.):

„ich ging also zu Guardasoni – welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 # und 50 # Reisegeld zu geben“².

Diese Briefstelle wird von jeher mit dem *Titus* in Verbindung gebracht. Lühning stellt dazu folgende Fragen:

„Mußte Guardasoni, wenn er im April 1789 mit Mozart über eine neue Oper für seine Truppe verhandelte, nicht vielmehr an einer Opera buffa, . . . gelegen sein . . . ? Eine Opera seria wie die ‚Clemenza di Tito‘ wäre . . . im regulären Opernbetrieb vollkommen aus dem Rahmen gefallen und hätte vermutlich beim Prager Publikum . . . wenig Erfolg gehabt.“

„Warum entschied man sich 1789 gerade für den ‚Titus‘, für ein Sujet also, das nicht nur 55 Jahre alt, sondern auch so eindeutig an einen festlichen Anlaß gebunden war wie kaum ein anderes?“

Den Einwand, damals (im April 1789) habe die Krönung in Prag, bei der der *Titus* schließlich (am 6. 9. 1791) aufgeführt wurde, noch nicht vorausgesehen werden können (MJB 1967, S. 126) hält Giegling (NMA II/5/20) nicht für stichhaltig; Guardasoni könne Mozart den Auftrag auch ohne konkrete Aufführungsmöglichkeit durch einen äußeren Anlaß gegeben haben.

Der Einwurf, im April 1789 habe der äußere Anlaß zu einem Opernauftrag *Titus* gefehlt, der zunächst plausibel klingt, erweist sich in der Tat bei Berücksichtigung der Zeitverhältnisse als unbegründet.

Im April 1789 war Joseph II. Kaiser. Dieser war am 5.12.1788 krank aus dem Felde (Türkenkrieg) nach Wien zurückgekehrt (vgl. Deutsch, Dok, S. 290). Über seinen damaligen und späteren Gesundheitszustand geben seine Briefe eindeutig Aufschluß³. Mitte August 1788 hatte er an seinen Bruder Leopold, Großherzog von Toscana, seinen späteren Nachfolger Leopold II., aus dem Felde geschrieben:

„Was mich augenblicklich am meisten beunruhigt, ist der trockene Husten; meine Kräfte schwinden, ich magere ersichtlich ab, weil ich jede Nacht ohne Schlaf verbringe. Seit einiger Zeit gesellt sich zu den anderen Leiden auch noch ein leichtes Wechselfieber. Es macht mir Mühe, mich auf dem Pferde zu halten, selbst wenn ich nur Schritt reite“⁴.

Seit dem Frühjahr 1789 wußte der Kaiser, daß seine Tage gezählt seien. Am 15.4.1789 erlitt er einen Blutsturz; am nächsten Tag erhielt er die Sterbesakramente. Erst am 3.5.1789 konnte er wieder ausfahren und ein wenig in der Sonne herumgehen. Im Juni übersiedelte er nach Laxenburg und im Herbst nach Schönbrunn. Sein Gesundheitszustand hatte sich im Herbst soweit gebessert, daß er daran dachte, sich wiederum zur Armee zu begeben. Nach seiner Rückkehr in die Hofburg am 6.10.1789 erfolgte jedoch ein Rückschlag. Am 12.1.1790 notiert Zinzendorf

1 Dies gilt insbesondere für die Anmerkungen 39, 40, 41 von Lühnings Beitrag.

2 Das Autograph dieses Briefes ist verschollen; die Authentizität des durch Drucke überlieferten Textes kann also nicht nachgeprüft werden. Der zeitlich früheste Abdruck ist der in Nissens Mozart-Biographie (S. 526), in der der Text gekürzt wiedergegeben wird. Vollständig bringt ihn G. Nottebohm (*Mozartiana*, S. 78-79). Der Brief war also einer derjenigen, die Constanze Mozart 1799 als Material „für den künftigen Biographen“ an Breitkopf & Härtel in Leipzig sandte und die dort in das Heft kopiert wurden, das Nottebohm als Quelle für seine Veröffentlichung (1880) diente.

3 Vgl. A. Wolf, *Marie Christine, Erzherzogin von Oesterreich*, Wien 1863, 1. Band, S. 277 ff.

4 Vgl. V. Bibl, *Kaiser Josef II.*, Wien-Leipzig 1943, S. 275. Die unmittelbar folgenden Ausführungen über den Gesundheitszustand des Kaisers sind diesem Werk entnommen.

in seinem Tagebuch: „*Der Kaiser hat mehrmals wiederholt: 'Wenn ich nur sterben könnte!' Es ist eine unheilbare Herzerweiterung.*“ Am 20.2.1790 verstarb Joseph II.

Daß Mozart und Guardasoni so außerhalb ihrer Zeit lebten, daß sie in den ersten Monaten des Jahres 1789 nichts von dem schlechten Gesundheitszustand des Kaisers wußten, wird man wohl nicht unterstellen. Man rechnete damals mit einem baldigen Ableben des Kaisers und der Thronbesteigung seines Bruders Leopold, der dann auch zum König von Böhmen gekrönt werden würde. Erscheint es so abwegig, daß sie sich auf diese Möglichkeit einstellten und ein für das letztere Ereignis passendes Opern-Sujet in Erwägung zogen, das selbstverständlich nichts mit dem „regulären Opernbetrieb“ zu tun hat, aber eben dem erwarteten Ereignis entsprach? Die Formulierung der oben zitierten Briefstelle läßt vermuten (worauf schon T. Volek hinweist), daß Mozart und Guardasoni schon vor der Prager Reise Mozarts über den Opernplan korrespondiert haben und daß Constanze darüber (im allgemeinen) informiert war. Als dann im Herbst 1789 (im „künftigen Herbst“!) eine Besserung im Befinden des Kaisers eintrat, wurde die Ausführung des im April vor-vereinbarten („fast“!) Opernplans (zunächst) fallen gelassen. Dieser zeitgeschichtliche Aspekt der Wahl des *Titus*-Stoffes im April 1789 scheint bisher unberücksichtigt geblieben zu sein. Natürlich erledigt sich bei Akzeptierung dieser Möglichkeit die Vermutung Lühnings, das Rondo „*Non più di fiori*“ (Nr. 23 von *La clemenza di Tito*) sei ursprünglich für eine andere, im April 1789 von Mozart und Guardasoni geplante Oper, „*vermutlich einen Buffa-Stoff*“, geschrieben worden und der Text dieses Rondos stamme „*von jenem Dichter, der das Libretto zu der geplanten Oper schreiben sollte*“. Der Text des *Titus* stammte dann nicht von 2 Dichtern (Metastasio und Mazzolà), sondern von 3 (Metastasio, Mazzolà und X) und Mozart hätte bei der Eintragung des *Titus* in sein *Verzeichniß* verschwiegen, daß der Text nicht allein von Metastasio und Mazzolà herrührt!

2) Da Pontes Nachfolger als Hofdichter

Lühning sagt: „*Nachdem Da Ponte beim Wiener Hof in Ungnade gefallen und entlassen worden war, wurde als Nachfolger zunächst Mazzolà aus Dresden berufen.*“ Der von Lühning aus dem „*betreffenden Protokoll*“ (wohl aus dem über die Audienz Mazzolàs bei Leopold II.) zitierte Satz:

„*Was den Theaterdichter betrifft, so ist die Berufung des in Dresden angestellten Mazzolini! und überflüssig, weil in diesen wenigen Monathen, wo ohnehin nur ältere Stücke gespielt werden, man sich ganz leicht ohne Dichter wird behelfen können*“

hat nur einen Sinn, wenn eine Anstellung Mazzolàs als Hoftheater-Dichter nicht erfolgte, Mazzolà nicht als Nachfolger Da Pontes nach Wien berufen wurde.

Über die (angebliche) Audienz Mazzolàs bei Leopold II. berichtet Dieter Kerner in seinem von Lühning in diesem Zusammenhang zitierten Artikel *Vom „Titus“ der 18 Tage* folgendes:

„*1791 wollte Caterino Mazzolà kaiserlicher Hofpoet in Wien werden. Deshalb reiste er von Dresden nach Italien, wo sich seine Majestät bereits seit Mitte März aufhielt. Am 6. Mai war in Prag 'Hr. Matzola, Poet, von Dresden, im blauen Stern'. Wenn auch die nachfolgende Audienz am 13. Mai 1791 in Triest negativ verlief und der Librettist beim Kaiser nicht zum Zug kam, darf doch angenommen werden, daß Mazzolà spätestens in diesem Monat auf der Durchreise in Wien mit Mozart zusammentraf.*“

Darnach hat sich Mazzolà lediglich um eine Anstellung als Hofdichter bemüht, ist aber von Leopold II. abschlägig beschieden worden, was zwar mit dem eingangs zitierten Auszug aus dem „*betreffenden Protokoll*“ übereinstimmt, aber naturgemäß nicht damit in Einklang zu bringen ist, daß Mazzolà, den von Lühning zitierten „*Quellen*“ zufolge, als Nachfolger von Da Ponte als Hofdichter tatsächlich angestellt worden sein soll. Lühning ignoriert diesen Dissens bzw. versucht nicht, ihn zu klären.

Zu der (angeblichen) Audienz Mazzolàs bei Leopold II. ist folgendes zu sagen:

Sie hat keinesfalls im Mai – weder am 13. (wie Kerner angibt) noch am 14. oder am 25.5. 1791 – in Triest stattgefunden. Leopold II. befand sich zwar seit 14.3.1791 (Abreise von Wien) auf Italienreise⁵; er hielt sich vom 24.3. bis 8.4.1791 in Venedig auf, traf aber schon am 8.4.

⁵ Die Reise ist ausführlich geschildert und datiert bei Adam Wandruszka, *Leopold II.*, Wien-München 1965, Band II, S. 343 ff. (Kapitel: *Wiedersehen mit Italien*).

1791 abends in Florenz ein und reiste Mitte Mai von Florenz über Mantua (17.5.), Cremona (21.5.), Lodi und Parma nach Mailand weiter, wo er am 28.5.1791 eintraf. Der Kaiser kann also weder am 13. (14.) noch am 25. Mai in Triest gewesen sein. Um feststellen zu können, ob, wann und wo die angebliche Audienz Mazzolàs bei Leopold II. überhaupt stattgefunden hat, müßte schon etwas mehr aus dem „*betreffenden Protokoll*“ zitiert werden. Daß Mazzolà überhaupt als „*Poeta caesareo*“, d. h. als Nachfolger von Da Ponte nach Wien berufen wurde, wie Lühning behauptet, muß bezweifelt werden.

Da Ponte selbst bezeichnet sich nämlich gegenüber Giovanni Bertati bei seinem späteren Besuch bei diesem in Wien als „*sein Vorgänger als kaiserlicher Hofdichter*“ („*Ich sagte, ich hätte die Ehre gehabt, sein Vorgänger als kaiserlicher Hofdichter gewesen zu sein, mein Name sei Da Ponte.*“)⁶; kein Wort also von dem angeblichen „*Interims-Hofdichter*“ Mazzolà, von dem doch Da Ponte (nach Lühning) „*genau wußte, daß er Da Pontes unmittelbarer Nachfolger war*“. Mazzolà war eben nicht „*Nachfolger*“ Da Pontes als Hoftheater-Dichter. Richtig mag sein, daß er, wie Lühning sagt, „*als Librettist in Wien tätig*“ war; das bedeutet aber keineswegs, daß Mazzolà als Hofdichter und Nachfolger Da Pontes fungierte. Das versucht Lühning durch den allgemeinen Hinweis auf die „*in der Generalintendanz der Hoftheater . . . aufbewahrte Besoldungsliste von 1791*“ zu beweisen, ohne anzugeben, welche Besoldung für welche Leistung er empfangen hat. Der scheinbare Widerspruch – Mazzolà als Librettist in Wien tätig, aber nicht Hoftheater-Dichter als Nachfolger Da Pontes – läßt sich ohne weiteres anhand eines Parallelfalles klären:

1784 – also zu der Zeit als Da Ponte bereits Hoftheater-Dichter war – kam Giovanni Paisiello nach Wien und sollte hier eine Oper komponieren. Dem Hoftheatral-Direktor Rosenberg gelang es, den Kaiser (Joseph II.) davon zu überzeugen, daß ein wirklicher Dichter, wie Casti, das Libretto für den berühmten Komponisten schreiben müsse und nicht Da Ponte, der noch zu geringe Beweise seiner Fähigkeiten geliefert habe. Der Kaiser war zwar mit der Betrauung Castis einverstanden, weigerte sich jedoch zeitlebens, Da Ponte von den Funktionen eines Hoftheater-Dichters am Burgtheater zu entbinden⁷. Giambattista Casti, der Günstling Rosenbergs, schrieb dann das Textbuch zu der opera eroi-comico *Il rè Teodoro in Venezia*, die mit der Musik von Paisiello am 23.8.1784 am Burgtheater zur Uraufführung kam.

Es gab also sehr wohl die Nebeneinander-Existenz eines Hoftheater-Dichters und eines vom Hof mit Einzelaufträgen bedachten Librettisten. Daß Mazzolà im Jahre 1791 tatsächlich einen Auftrag für Wien erhielt und ausführte, ist nachweisbar: Er verfaßte das Libretto zu der von Pierre Dutilleu komponierten und am 14.11.1791 am Burgtheater uraufgeführten Oper *Il trionfo d'amore*, die übrigens vom Publikum abgelehnt wurde und nur 4 Aufführungen am Burgtheater erlebte. Aus der „*Besoldungsliste von 1791*“ müßte ersichtlich sein, welches Honorar Mazzolà für das Textbuch erhielt⁸.

Lühnings Angaben zufolge war Mazzolà „*von Mai bis Ende Juli*“ in Wien tätig. Wurde er schon ab Mai besoldet, obwohl er sich am 6. 5. 1791 noch in Prag aufhielt und kaum vor dem 10.5.1791 in Wien angekommen sein kann? Ganz abgesehen davon, daß ja „*der in Dresden angestellte Mazzolà*“ laut dem von Lühning zitierten Bericht Dieter Kerners bei der angeblichen Audienz in Triest am 14. (25.) 5.1791 sich um Berufung nach Wien erst b e m ü h t haben soll.

Lühning vermutet, Mazzolà sei „*ohne Zustimmung des Kaisers von Rosenberg, der ungleich berühmtere Bertati dagegen vom Kaiser selbst engagiert worden*“. Das müßte dann jedenfalls vor dem 25. J a n u a r 1791 gewesen sein, denn an diesem Tage wurde Rosenberg seines Dienstes als Hoftheatral-Direktor enthoben und Johann Wenzel Graf Ugarte zu seinem Nachfolger ernannt⁹; Ugarte wurde am 4.3.1791 in sein Amt eingeführt¹⁰. Wenn Mazzolà von Rosen-

6 Vgl. Lorenzo Da Ponte, *Mein abenteuerliches Leben*, Deutsche Neufassung 1960, S. 136 (Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Band 74/75).

7 Vgl. O. Michtner, *Das alte Burgtheater als Opernbühne*, Wien 1970, S. 175 ff.

8 Vgl. Michtner, a. a. O., S. 328 ff.; S. 428, Anm. 43 (Urteil Zinzendorfs).

9 Vgl. E. Wlassack, *Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters*, Wien 1876, S. 67.

10 Vgl. Michtner, a. a. O., S. 317.

berg „engagiert“ wurde, was soll denn dann Mazzolàs Bittreise nach Triest im Mai für einen Sinn gehabt haben? Hat denn Rosenberg es überhaupt riskieren können, einen Hofdichter anzustellen, ohne Kenntnis des (bis 14.3.1791 in Wien anwesenden) Kaisers? Daß die Resolution über die „Entlassung“ Mazzolàs – von der Lühning nur einen „Entwurf“ zitieren kann! – Ende Juli 1791 an Graf Ugarte „expediert“ wurde (der „Entwurf“?), hätte darauf aufmerksam machen müssen, daß Rosenberg in Theatrsachen in dem in Frage kommenden Zeitraum überhaupt nichts mehr zu sagen hatte. Übrigens hätte Rosenberg doch sicher nicht Mazzolà als Nachfolger Da Pontes vorgeschlagen, sondern seinen Protégé Casti auf Grund der engen Beziehungen, die ihn mit diesem verbanden.

Rosenberg wußte im Mai 1791, dem Zeitpunkt der angeblichen Berufung Mazzolàs als Nachfolger Da Pontes, längst, daß Leopold II. während seines Aufenthalts in Venedig (24.3. bis 8.4.1791) einen Theaterdichter „nach seinem Geschmack“ gefunden hatte, denn Giovanni Bertatis Berufung nach Wien war am 9.4.1791 in der *Gazetta Urbana Veneta* (einen Tag nach der Abreise Leopolds von Venedig!) bekanntgegeben worden¹¹. Durch den damaligen diplomatischen Vertreter des Kaisers in Venedig, Karl Graf Breuner, ist das sicher auch in Wien bekannt geworden. Selbst wenn also Rosenberg im Mai 1791 noch Hoftheater-Direktor gewesen wäre, hätte er doch kaum im gleichen Monat Mazzolà als Nachfolger Da Pontes engagiert. Daß die (angebliche) Berufung Mazzolàs im Mai 1791 erfolgte, scheint Lühning, ihren Ausführungen zufolge, anzunehmen. Sie widerspricht nämlich der Annahme Maria Calzavaras, Mazzolà sei „schon im Januar auf den Posten des Poeta caesareo berufen“ worden. Letzteres könnte aber, wenn überhaupt, zeitlich noch eher der Fall gewesen sein (berücksichtigt man Rosenbergs Entlassungstermin), als eine Berufung im Mai.

Wenn „der Poet Mazzolà“ zu Ende Juli 1791 „entlassen“ wurde, wie Lühning aus dem „Kabinettsprotokoll“ (-Entwurf!) zitiert, so bedeutet es nach Sachlage lediglich, daß er mit weiteren Aufträgen nicht mehr zu betrauen sei. Die einschlägigen Daten lassen es durchaus zu, daß Mazzolà noch vor dem 31.7.1791 mit der Bearbeitung des Metastasianischen *Titus* (id est: mit der Fortführung seiner 1789 begonnenen Bearbeitertätigkeit) beauftragt wurde. Daß Da Ponte in seinen Erinnerungen Mazzolà in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, obwohl er „sicher wußte, daß sein Freund Mazzolà sein Nachfolger war“, geschah nicht, um „gegen Bertati umso heftiger polemisieren“ zu können, wie Lühning meint, sondern erklärt sich einfach daraus, daß Mazzolà eben nicht der Nachfolger Da Pontes war.

Daß Pietro Antonio Zaguri (1732-1806) sich bei Casanova in Dux (nicht „Druux“, wie auf S. 308 steht) erkundigt:

„Come Mazzola successò a Da Ponte, se Bertati l'autore de' cattivi libri di San Moisè ricevette qui le congratulazioni . . .“

geht offensichtlich auf die irrtümliche Annahme (ein im Umlauf befindliches, ihm vielleicht durch Casanova oder von dritter Seite zukommendes Gerücht) zurück, Mazzolà sei „Nachfolger von Da Ponte“ geworden, was eben nicht zutrifft. Da Ponte hat übrigens Zaguri in Venedig kennengelernt¹² – er war zeitweise Zaguris Privatsekretär – und auch Mazzolà zählt zu den Bekannten Da Pontes aus der Zeit seines Aufenthalts in Venedig.

Wenn Mazzolà tatsächlich im Mai 1791 nach Wien gekommen ist, dann hat er sehr wohl Da Ponte hier noch angetroffen; letzterer hat nämlich Wien nicht im März 1791 verlassen¹³, sondern erst Ende Juni (gemeinsam mit der Ferrarese)¹⁴. Dies sei zu der von Lühning aufgeworfenen Frage bemerkt, „ob Da Ponte überhaupt noch in Wien war, als Schikaneder an der 'Zauberflöte' arbeitete“.

Die in Da Pontes Erinnerungen geschilderte Unterredung zwischen ihm (Da Ponte) und Leopold II. in Triest hat (bei Berücksichtigung des Abreisetermins Da Pontes aus Wien und der Reiseroute des Kaisers) in der ersten Junihälfte 1791 stattgefunden. Nach dem Aufenthalt

11 Vgl. Michtner, a. a. O., S. 384, Anm. 5.

12 Vgl. Zaguris Urteil über Da Ponte bei Michtner, a. a. O., S. 426, Anm. 16.

13 So Deutsch, Dok, S. 349.

14 Vgl. Michtner, a. a. O., S. 320, 322.

in Mailand (Ankunft 28.5.1791) reiste Leopold II. nach Padua, dann über Triest, Laibach und Graz nach Wien zurück, wo er am 20.7.1791 eintraf¹⁵.

Lühning erwähnt, Mazzolà habe, nachdem er an den Krönungsfeierlichkeiten teilgenommen hatte, Prag am 9.9.1791 verlassen und sei nach Dresden zurückgekehrt. Daraus ergeben sich, bei Zugrundelegung der Hypothese Lühnings, Mazzolà sei vom Mai bis Ende Juli als Nachfolger Da Pontes in Wien „angestellt“ gewesen, folgende Fragen: Hat Mazzolà vor seiner Abreise aus Dresden Anfang Mai 1791 sein Dienstverhältnis als sächsischer Hofdichter gelöst? Wurde er nach seiner Rückkehr nach Dresden im September 1791 ohne weiteres als Hofdichter wieder angestellt? Oder liegt es nicht näher, anzunehmen, daß er nie aus den sächsischen Hofdiensten ausgeschieden ist, sich vielmehr von Mai bis Ende August 1791 (wenn er tatsächlich, was Lühning für möglich hält, mit Mozart nach Prag gereist ist)¹⁶ in Wien lediglich auf Grund eines ihm vom Dresdener Hof gewährten Urlaubs aufgehalten und hier Aufträge zur Ausarbeitung bzw. Umarbeitung von Opernlibretti angenommen hat? Das würde auch eher mit dem Bericht Kerners zu vereinbaren sein, Mazzolà habe sich um Anstellung am Wiener Hof bemüht. Im „*Krönungsjournal für Prag*“ 1791 (Deutsch, Dok, S. 524) wird Mazzolà jedenfalls ausdrücklich als „*Theaterdichter in Dresden*“ bezeichnet, ein Indiz, daß er die sächsischen Hofdienste nicht verlassen hatte. Ein „Doppel-Dienstverhältnis“ (Dresden und Wien) wird ja Lühning im Ernst nicht unterstellen.

3) *Guardasonis Vertrag mit den Böhmisches Ständen vom 8. 7. 1791*

Die bedeutsamste Bestimmung in diesem Vertrag ist die Verpflichtung Guardasonis, „*das Libretto, wovon mir der Herr Burggraf zwei Entwürfe gegeben hat, auszuarbeiten und von einem berühmten Meister in Musik setzen zu lassen; im Falle aber, daß dies aus Zeitmangel nicht möglich wäre auszuführen, verpflichte ich mich, für eine ganz neu komponierte Oper zu sorgen, und zwar über das Motiv des Titus von Metastasio*“¹⁷.

Die hier subsidiär formulierte Verpflichtung Guardasonis, den Metastasianischen *Titus* komponieren zu lassen, war seitens Guardasoni sicher von vornherein, schon bei Vertragsabschluß, als einzige in Frage kommende Alternative gedacht, d. h. Guardasoni hat wohl im Ernst nie daran gedacht, auch nur den Versuch zu machen, die beiden Entwürfe des Oberstburggrafen zu realisieren; er hat also Mazzolà wahrscheinlich gar nicht aufgefordert, ein neues Libretto zu schreiben. Die Überlegung Lühnings, Mazzolà habe sich vielleicht nicht zugetraut, in der zur Verfügung stehenden kurzen Zeit ein neues Libretto zu schreiben, erübrigt sich daher. Daß Guardasoni im Juli 1791 den *Titus* ins Spiel brachte¹⁸, bestätigt geradezu die Richtigkeit der Vermutung, daß im April 1789 der *Titus* in Betracht gezogen worden war, denn Guardasoni wußte ja, daß Mazzolà daraufhin mit der Bearbeitung des Metastasianischen Textes begonnen hatte und die Fertigstellung des Librettos in verhältnismäßig kurzer Zeit möglich sein werde. Außer dem Rondo „*Non più di fiori*“ konnten im Juli 1791 bereits andere Teile der Mazzolà'schen Bearbeitung vorgelegen haben, wie aus den vorhandenen Skizzen und Entwürfen ersichtlich ist, die anerkanntermaßen die Textfassung Mazzolàs zugrundelegen. Dessen Bearbeiter-Tätigkeit dürfte, soweit sie zeitlich vor Juli 1791 liegt, in die Zeit von April bis Herbst 1789 fallen. Denn im Herbst 1789 ist der im April 1789 projektierte Opernplan (*Titus*) auf Eis gelegt worden; es bestand für Mazzolà ab Herbst 1789 zunächst keine Veranlassung mehr, sich mit dem Metastasio-Text zu befassen. Die endgültige Textfassung konnte dann nach dem 14.7.1791 von Mazzolà während seines von Lühning glaubhaft gemachten Wiener Aufenthalts entsprechend den Wünschen Mozarts hergestellt werden.

¹⁵ Vgl. Wandruszka, a. a. O., S. 365.

¹⁶ Mozart ist nicht Mitte August 1791 von Wien nach Prag abgereist (Deutsch, Dok, S. 351), sondern am 25. oder 26. 8. 1791, wie schon L. Nowak in NMA I/1/Abt. 1, Teilbd. 1, S. VIII, richtig angibt.

¹⁷ Vgl. NMA II/5/20, S. IX.

¹⁸ Für die Wahl gerade des *Titus*-Stoffes für die Krönungs-Feierlichkeiten waren speziell in der Person Leopolds II. liegende Gründe maßgebend, die bei anderer Gelegenheit im einzelnen darzulegen sind.

4) Rondo „*Non più di fiori*“

Der Identifizierung des im Programm eines Konzerts der Josepha Duschek vom 26.4.1791 in Prag als 6. Nummer aufscheinenden

„*Rondo von Herrn Mozart mit obligaten Bassete-Horn*“

mit dem Rondo „*Non più di fiori*“ (KV 621 Nr. 23) widerspricht Lühning; es könne sich auch um die Bearbeitung eines anderen Gesangsstückes, beispielsweise des zum *Figaro* nachkomponierten Rondos „*Al desio, di chi t'adora*“ KV 577 handeln.

Josepha Duschek hat auch in ihrer Wiener Akademie am 29.3.1789 ein Mozartsches

„*Rondo mit obligaten Bassethorn*“

und am 7.2.1794 in Prag „*das himmlische Rondo der Vitellia aus der opera seria 'la clemenza di Tito' von Mozart*“ gesungen. Diese von Tomislav Volek erwähnte Tatsache wird von Lühning ignoriert. Eine durch nichts beweisbare Bearbeitung eines anderen Gesangswerks erscheint jedoch unwahrscheinlicher als die doch naheliegende Vermutung, daß es sich bei den von Josepha Duschek gesungenen Rondos in den Konzerten vom 26.4.1791 und vom 29.3.1798 um das gleiche Rondo aus dem *Titus* handelt, das die Sängerin nachweislich in der Akademie am 7.2.1794 gesungen hat.

Er erscheint auch nicht „*sehr wahrscheinlich*“, daß „*die Arie in Madame Duscheks Konzert ein Rezitativ hatte*“. Das ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil in keinem der drei Konzertprogramme von einem Rezitativ die Rede ist, sondern immer nur von dem „*Rondo*“. Die Erweiterung der Instrumental-Einleitung des Rondos auf 8 Takte gegenüber der Entwurfs-Fassung (4 Takte) hat jedenfalls den Zweck, ein dem Rondo vorgeschaltetes Rezitativ bei Konzertvortrag des Rondos entbehrlich zu machen. Das zweifellos sehr spät dem Rondo vorangestellte Rezitativ (Nr. 22) der *Vitellia* paßt das textlich völlig neutrale Rondo der Handlung des *Titus* erst ein. Gerade weil der Text des Rondos jeden Bezug auf die Opern-Handlung vermeidet (keinen einzigen Eigennamen enthält!), war das Rondo „*Non più di fiori*“ (isoliert) besonders geeignet für den Konzertvortrag.

Mit der oben begründeten Wahrscheinlichkeit, daß der *Titus* schon im April 1789 ins Auge gefaßt wurde, entfällt auch die Notwendigkeit, einen imaginären dritten Text-Dichter für den *Titus* einzuführen. Wenn nämlich der *Titus* bereits damals in Erwägung gezogen wurde, dann ist aller Wahrscheinlichkeit nach bereits damals (1789) Mazzolà als Bearbeiter des Metastasianischen Textes in Aussicht genommen und die Verbindung mit ihm aufgenommen worden, vielleicht von Mozart während der 5 Tage, die er in Dresden weilte (12.4. abends bis 18.4.1789). Als Frucht des vorerst nur provisorischen Kontakts zwischen Mozart, Guardasoni (Prag) und Mazzolà (Dresden) ließe sich der Text von „*Non più di fiori*“ durchaus denken, den Mozart dann möglicherweise noch vor Erteilung des für 1789 erwarteten endgültigen Auftrags komponierte. Da schriftliche Zeugnisse, insbesondere die Korrespondenz zwischen Mozart und Guardasoni bzw. Mazzolà fehlen, ist auch das eine Hypothese. Sie erspart aber jedenfalls die allzu ungläubhafte Einführung eines dritten Dichters zum *Titus* und die Unterstellung, im Konzert vom 26.4.1791 (und doch wohl auch in dem vom 29.3.1798) habe Josepha Duschek die Bearbeitung einer anderen Arie gesungen als das Rondo, das sie nachweislich in ihrem Konzert vom 7.2.1794 sang.

Ob die im Konzert vom 26.4.1791 von Josepha Duschek außerdem gesungene

„*ganz neu gefertigte grosse Scene von Herrn Mozart*“

wirklich die Szene „*Chio mi scordi di te*“ KV 505 war, ist zu bezweifeln. Deutsch (Dok, S. 345) denkt an die Arie KV 583 („*Vado, ma dove? – oh Dio*“), entstanden im Oktober 1789. In Frage käme aber wohl in erster Linie die 1787 für die Duschek komponierte Szene „*Bella mia fiamma*“ – „*Resta o cara*“ KV 528, die vielleicht in Prag noch nie öffentlich aufgeführt worden war, und die „*eine große Verzweigungs- und Abschiedsszene*“ ist (NMA).

Die Stimmung des Klappenchalumeau von I. C. Denner Ein Nachtrag

von Kurt Birsak, Salzburg

Die Stimmung des I. C. Denner Instrumentes wurde in den beiden Beiträgen zur Musikforschung¹ von Jürgen Eppelsheim (S. 498, Fußnote 3) und von mir (S. 495, letzter Absatz) verschieden beurteilt. Nach einem Kontrolltonband, das ich bei meiner Untersuchung des Instrumentes mitlaufen hatte, konnten die Frequenzen der Töne der Grundskala nun nachgeprüft werden². Die hier dokumentierte Skala wurde zweimal in langen Notenwerten hinauf und hinunter gespielt. Für *b* und *f*¹ wurde der Gabelgriff mit zusätzlicher Abdeckung des nächst tieferen Griffloches benützt.

Die Werte in Hertz:	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i> ¹	<i>d</i> ¹	<i>e</i> ¹	<i>f</i> ¹
1. Reihe hinauf	167,5	189,1	210,2	223,1	250,5	283,7	321,2	342,2
hinunter	166,5	188,7	210,2	223,7	251,3	286,0	323,4	
2. Reihe hinauf	167,5	188,9	210,6	223,8	253,0	287,0	321,2	343,6
hinunter	166,5	189,1	210,6	225,5	253,2	287,3	323,4	

Auch für das im genannten Beitrag von mir besprochene Dreiklappen-Chalumeau³ kann ich nach der Bandaufzeichnung eine Frequenzmessung der Grundskala nachtragen. Hier sind für *f*¹ und *c*² nur einfache Gabelgriffe verwendet worden.

Die Werte in Hertz:	<i>c</i> ¹	<i>d</i> ¹	<i>e</i> ¹	<i>f</i> ¹	<i>g</i> ¹	<i>a</i> ¹	<i>h</i> ¹	<i>c</i> ²
hinauf	245,5	275,3	319,3	338,9	378,4	417,0	461,1	495,6
hinunter	247,9	278,0	319,3	339,3	378,4	416,5	462,1	

Diese letzteren Werte stellen auch eine Korrektur meiner eigenen Angabe in der Musikforschung (S. 496) dar, wo ich „etwas unter unserer heutigen Normalstimmung“ angab. Die Stimmung des Instrumentes liegt allerdings beträchtlich tiefer.

1 J. Eppelsheim, *Das Denner-Chalumeau des Bayerischen Nationalmuseums*, in: *Mf* 26, 1973, S. 498-500. — K. Birsak, *Das Dreiklappen-Chalumeau im Bayerischen Nationalmuseum in München*, in: *Mf* 26, 1973, S. 493-497.

2 Dafür ist dem Institut für musikalische Grundlagenforschung am Mozarteum Salzburg, insbesondere Herrn Prof. Rolf Maedel zu danken.

3 Die Behauptung von Jürgen Eppelsheim im genannten Beitrag, S. 498, Fußnote 1, daß es sich hier um „ein zweifelsfrei der Gattung Klarinette zuzuordnendes“ Instrument handle, steht ohne Begründung da.

Die byzantinische Notenschrift, in zwei umfassenden Werken neu vorgeführt *

von Ewald Jammers, Heidelberg

Zwei Werke, umfangreich, in überaus fleißiger und opfervoller Arbeit hergestellt und auf genauem Studium der Theoretiker und Quellen beruhend, sowie, soweit der Rezensent beurteilen kann, mit geringen Ausnahmen (s. weiter unten) die gesamte einschlägige moderne Literatur verarbeitend, handeln wesentlich über das gleiche zentrale Thema, die byzantinische Notenschrift – und doch in der ganzen Haltung verschieden, ohne sich in den Einzelheiten häufig zu widersprechen. Ein Zeichen, daß die Zeit gekommen ist, wo die vielen Bemühungen um diese Notation oder Notationen, von den mannigfaltigsten Standpunkten ausgehend, die vielfachen merkwürdigen Erscheinungen erörternd, endlich zusammengefaßt werden können und müssen, wo eine brauchbare, wenn auch vielleicht noch immer nicht abschließende Aussage über diese Notenschrift dem Musikwissenschaftler zur Verfügung gestellt wird.

Zwei Werke, gekennzeichnet auch durch eine Einordnung in die allgemeine Notenkunde, aber gerade hierin verschieden in einem ersten Punkt.

Floros nennt sein Werk *Universale Neumenkunde*, d. h. er geht davon aus, daß die Neumen der lateinischen Kirche wie selbstverständlich auch die der slavischen Missionsgebiete von Byzanz engst mit den byzantinischen Zeichen verwandt, ja aus ihnen entwickelt worden sind. Haas dagegen behandelt die byzantinischen (und slavischen) Neumen unbekümmert um die lateinischen, und der Basler Herausgeber der gesamten *Palaeographie der Musik* (ursprünglich Leo Schrade) hat die einzelnen „Neumengebiete“ an selbständige Verfasser verteilt (es sei denn, daß in dem noch nicht erschienenen Einführungsfaszikel diese plötzlich neu aufgetauchte und zweifellos wichtige Frage des Zusammenhanges der Neumen erörtert wird).

Es ist selbstverständlich, daß in dieser Rezension nicht die 1000 Einzelheiten besprochen werden können, sei es bejahend, sei es auch gelegentlich bezweifelnd, falls der Rezensent, der sich als Außenseiter der musikalischen Byzantinistik weiß, zu zweifeln berechtigt ist. Vielmehr erscheint es angebracht, zunächst durch eine gekürzte Inhaltsübersicht die Leser vorzubereiten und auf die Unterschiede der Arbeiten und ihre Bedeutung aufmerksam zu machen.

Haas behandelt die mittelbyzantinische Notation (System, Interpretation, rhythm. Zeichen, Hypotasen), Intonationen und Martyriai, bringt Beispiele und erörtert anschließend die paläobyzantinischen und paläoslavischen Notationen sowie Ursprung und Wandlungen der Schrift. Floros' Kapitel lauten: I. *Grundlagen*, II. *Quellen*, III. *Repertoire*, IV. *Adaptionen der slavischen Texte an die Originalmelodien*, V. *Neumenbestand*, VI. - X. *die Neumenarten*, XI. *Martyriai*, XII. - XIII. *Stadien der frühbyzantinischen Notationen. Ihr Verhältnis zueinander*, XIV. *Chronologie der Quellen*, XV. *Die Adiestematie*, XVI. *Zusammenhang der byzantinischen und lateinischen Neumen*, XVII. *Klassifizierung der lateinischen Neumen*, XVII. - XXII. *Lateinische Entsprechungen der griechischen Neumen* (insbesondere: Zierneumen, Halbvokale, Buchstaben usw.) XXIII. - XXVII. *Namen und Ursprung der byzantinischen, lateinischen, slavischen Neumen*, XXVIII. - XXXIII. *Corollaria* (Dodekaechos, Fratres Ellenici, St. Gallen usw.). Leider fehlen beiden Werken Register, nicht aber Facsimilia und Umschriften, die bei Floros einen gewichtigen 3. Band bilden.

Im Ergebnis ist also das Werk von Haas ein Handbuch der byzantinischen Notenschrift, überaus brauchbar für alle, die sich mit dem Gesang der mittelbyzantinischen Zeit, etwa ab dem 12. Jahrhundert befassen, nützlich auch für die Forscher, die sich um die ältere, d. h. paläobyzantinische Musik bemühen – im Rahmen der Ungenauigkeiten dieser Schriften. Bei Floros

* Constantin Floros: *Universale Neumenkunde*. Kassel (Bärenreiter Antiquariat: Auslieferung) 3 Bde. 391, 287, 376 S., 127 Taf. – Max Haas: *Byzantinische und slavische Notationen*. Köln: Arno Volk Verlag (1973). 138 S., 8 Taf. (= Bd. 1: Fasz. 2 der *Palaeographie der Musik*.)

aber handelt es sich um ein Forschungswerk, das einerseits diese Ungenauigkeiten möglichst genau fixieren will, das aber andererseits und noch mehr den Zusammenhang der verschiedenen Schriftarten klarstellen will. Nochmals: ein großangelegtes und wichtiges Forschungswerk, und wenn der Rezensent im lateinischen Bereich zwar oft, aber nicht überall und auch im Grundsätzlichen nicht zustimmen kann (und mit ihm vielleicht auch andere nicht), so ist doch diese Gesamtschau neuartig und umgestaltend.

Die Methodik beider Werke ist grundsätzlich verschieden: Haas geht vom Bekannten aus und führt dann in die schwierige paläobyzantinische und slavische Schrift anhand der Untersuchung einiger Beispiele ein. Vorteil dieses Weges ist, daß der Leser sozusagen durch eigene Arbeit die Schwierigkeiten und Ungenauigkeiten erkennt. Floros geht von den einzelnen Zeichen aus, gesondert als Tonoî haploi, Hemitonoi, als Buchstabenneumen, danach als Tonoî synthetoi, Thetas – und schließlich als Martyriai und Phthorai. Er widmet jedem Zeichen eine besondere Erörterung, so beispielsweise dem Apostrophos (der bei Haas [S. 86] ursprünglich ein Zeichen für unbetonte Silben war). Er bringt gesondert Abschnitte (S. 137 ff.) über den Apostrophos descendens, aber auch über die anfänglich vertretenen Abarten des Apostrophos repetens (als Zeichen der Tonwiederholung) und (selten und in archaischen Schriften zu finden als) Apostrophos ascendens und erwähnt auch Stilisierungen des Zeichens. So entsteht vor dem Leser ein großangelegtes Bild des Wachstums der Neumenschrift in Richtung auf die Diastematie, bei dem freilich dem Leser das erreichte Ziel in der mittelbyzantinischen Schrift fast vor-enthalten wird, obwohl die Stufen der eingeschlagenen Wege abschließend nochmals gezeichnet werden. Es ist ein Bild des Weges von einer „Erinnerungsschrift“ (um diesen Ausdruck vorläufig zu gebrauchen), die an das Wissen der Sänger appelliert, hin zur Vorschrift für den unorientierten Sänger. Ein gefährliches Bild vielleicht für manchen Leser, da sich die herausbildende Definition trotz vieler Angaben wie „oft“, „in der Regel“ usw. in den Mittelpunkt der Erörterung stellt und so leicht übersehen werden kann, wieviel immer noch von der Grundtatsache der „Erinnerungsschrift“ übrig bleibt, daß also z. B. Töne nicht erfaßt werden (was anfangs sozusagen Regel ist) oder andere mehrfach notiert werden, wenn die Formelzeichen sich überdecken. (Vgl. dazu bei Haas die Beispiele auf S. 91, aber auch S. 97 oder S. 100 unten.) Letztlich zielt Floros mehr auf die Zeichen und ihre Entwicklung hin, Haas läßt die Vielfalt der Ungenauigkeiten besser erkennen. Anmerkungsweise sei also erwähnt, wie schwer es war, das Ziel der Diastematie zu erreichen, wie revolutionär die mittelbyzantinische Schrift umgestaltete, indem sie z. B. erläuternde Buchstaben zu 'Pneumata', also Neumen, machte und auch hier die Bildhaftigkeit der Schrift preisgab. Erwähnt aber sei nochmals die Eindringlichkeit der Arbeit von Floros, wenn er etwa den Thetas in ihrer wechselnden Form (!) nachgeht.

Bedenklich erscheint dabei dem Rezensenten, daß das Wesen der byzantinischen Neumenschrift unerwähnt bleibt. Die Neumen sind nämlich Bezeichnungen und nicht Abzeichnungen, Abbildungen der Dirigier- oder Tonbewegungen auf dem Papier. Der byzantinischen Notenschrift geht eine theoretische, d. h. gedankliche Erfassung der Musik voraus: Die Musik besteht aus Bewegungen oder Formeln oder Formelteilen. Diese werden bekanntgegeben durch Bezeichnungen. Die Bezeichnungen werden allmählich genauer; es wird z. B. allmählich bei jeder Silbe mitgeteilt, daß ihr eine Bewegung entspricht, und dann, welcher Art diese Bewegung ist und schließlich wie groß diese ist. Das ist der Weg zur Diastematie, ein gedanklicher, ein begrifflicher, nicht ein anschaulicher, bezeichnender. Dieser Weg wird bei Floros vielleicht sichtbar, aber nicht in seiner Eigentümlichkeit klargestellt. Das scheint dem Rezensenten ein bedenklicher Umstand zu sein.

Vielleicht ist weiterhin die Frage erlaubt, ob in Zukunft noch andere Probleme zu erörtern wären, etwa die Beziehungen zum Rhythmus, und ob die Musik auch Textausssprache war, d. h. die Beziehungen der Neumen (und Töne) zum Text. Haas erwähnt aber bereits, daß es oft mehr auf „ganze Phrasen“ ankomme (S. 96), Floros' 3. Band nennt als Untertitel u. a. „Formeln“.

Herausgegriffen seien noch die Zeichen der Hemitonoi: Klasma, (Perikletike), Kouphisma. Nach Floros ist das Klasma ein rhythmisches Zeichen; das bedeutet für ihn anscheinend ein Zeichen der Tondauer: Dehnung. Andererseits verlangt das Kouphisma einen besonderen Vortrag. Die Hemitonoi bedeuten bei Floros eigentlich liqueszierende Töne: „in 2/3 aller Fälle stehen die Töne mit 'Semivokalen' in Berührung“. Es handelt sich also bei Floros „um eine Spezialität des musikalischen Vortrages. Besonders deutlich wird das dort, wo das Klasma oder

Kouphisma am Kolonende über Vokalen stehen“ (S. 156). Haas, oder vielmehr Oliver Strunck, seine oft benutzte Quelle, stellt fest, daß das mittelbyzantinische Kouphisma „*ausschließlich über der Paenultima einer Zeile, in der diese Silbe den Wortakzent trägt, aber nicht auf den 'Schlag' fällt*“, verwendet wird. Der Rezensent möchte daher (aufgrund einiger Beispiele) glauben, daß ähnlich das Klasma auf den Fortführungen, Wiederholungen unbetonter Silben (die er „Quasisilben“ nennen möchte) benutzt wird, wenn diese Quasisilben den Iktus („Schlag“) erhalten. In dem einen Fall wird dann dem Akzent des sprachlich betonten Wortes etwas entnommen, im anderen Fall dem sprachlich unbetonten Wort bzw. einer Fortführung als Quasisilbe etwas an „Akzent“ hinzugegeben. Auf jeden Fall scheint dem Rezensenten, daß die Beziehungen der Zeichen zur Aussprache des Textes noch untersucht werden dürften.

Ein anderer Umstand wäre die Frage, ob die Zeichenverdopplungen nur den angedeuteten Ton oder die Dauer der Silbe überhaupt verdoppeln. Das zweite war der Vorschlag des Rezensenten. Haas hat ihn nicht abgelehnt (S. 14), aber gefordert (S. 15), daß weitere Untersuchungen gemacht werden müßten. Floros übergeht ihn – wie alle rhythmischen Erwägungen des Rezensenten. (Dieser Punkt ist vor allem gemeint, wenn oben bedauert wird, daß nicht alle Beiträge zur musikalischen Byzantinistik verarbeitet worden sind. Floros befindet sich dabei im Einklang mit fast allen byzantinischen Forschern. Vgl. *Acta musicologica* XLIII, 1, S. 13: „*Jammers' methods have not yet found either an acceptance or a rebuff.*“ Natürlich kann der Rezensent unter solchen Umständen nicht auf die Folgen eingehen, die diese – bewußte oder unbewußte – Außerachtlassung hat. Er müßte frühere Arbeiten wiederholen.) Haas hat sie dagegen berücksichtigt.

Man möge verzeihen, wenn der Rezensent die von der altbyzantinischen Schrift abhängige slavische Notation übergeht, um sich etwas ausführlicher den Zusammenhängen zwischen den lateinischen und byzantinischen Neumen zu widmen, freilich auch dies nur in einzelnen, besonders wichtigen oder auffälligen Punkten. Über diese Frage hat Haas in einem Artikel *Probleme einer universalen Neumenkunde* (*Forum musicologicum* I/1974) berichtet. Ferner dürfte die Verfasserin des Faszikels „(Lat.) Neumen“ der Basler *Palaeographie der Musik* berufener sein, hierüber zu urteilen – und sollte sie es unterlassen, so wird der spätere Rezensent dieses Faszikels nicht an den Ausführungen von Floros vorbeikommen.

Ist also die lateinische Neumenschrift von der byzantinischen abhängig? Floros führt im zweiten Band (S. 224) seiner *Universalen Neumenkunde* als Beweis für diese Abhängigkeit an: 1.) die Namen, 2.) den gemeinsamen Bestand an Grundzeichen und die Formverwandtschaft, 3.) Bedeutungsverwandtschaft von Zeichen; Ähnlichkeit von Formeln, 4.) Beziehung der lateinischen Neumen zu den byzantinischen Lektionszeichen, 5.) Kirchengeschichte des 7. und 8. Jahrhunderts, 6.) der byzantinische Ursprung des lateinischen Dodekaechos.

Nun ist aber der Dodekaechos meines Erachtens ein Fremdkörper für den lateinischen Bereich. Ferner waren unter Gregor I. die römischen Liturgiker so byzanzfeindlich, daß der Papst seine Alleluiapolitik von dem Verdachte einer byzantinischen Nachahmung befreien mußte. So etwas vererbt sich über die offizielle Politik hinweg. Im übrigen aber wäre folgendes zu beachten: Das Christentum ist wesentlich in griechischer Sprache nach Rom gekommen. Die lateinische Sprache ist erst seit 280 liturgiefähig geworden und hat die griechische verdrängt. So sind Gemeinsamkeiten von Anbeginn gegeben. Andererseits muß man wenigstens einen rudimentären Beginn der lateinischen Neumenschrift für das Ende des 7. Jahrhunderts ansetzen, als in Rom eine zweite Choralfassung entstand. Beide Fassungen konnten sich ohne gelegentliche Fixierungen wenigstens durch Notizen nicht nebeneinander in der gleichen Liturgie (!) am gleichen Ort (!) behaupten. Die Grundzeichen ferner entstammen der Grammatik, das gilt für beide Musiken. (Der Rezensent darf vielleicht auf seine früheren Arbeiten verweisen.) Man übersehe auch nicht, daß die byzantinische Liturgie poetische Texte verwandte, Rom aber sich auf Psalmen, allenfalls auf biblische Texte beschränkte. (Die Hymnen waren schlicht und galten nicht als Teil der Liturgie.) Roms Musik ist also aus der „lectio“, besser der Psalmodie entstanden, also aus rezitativen Quellen, und gerade hier ist die Benutzung von grammatischen Zeichen selbstverständlich.

Daran, daß die Neumen der aquitanischen Schrift im Kern Chronozeichen der Grammatik waren, daran hält der Rezensent fest. Was schließlich die paläofränkische Schrift betrifft, so sieht er sie mit Handschin als eine diastematische Schrift von Anbeginn, wenn auch (anders als

Handschrift) als eine Mischschrift zwischen gregorianischer und aquitanischer Notation. Daß von solchen Voraussetzungen Aussagen von Floros über Zeichen dieser paläofränkischen Schrift hinfällig werden, sei erwähnt. Aber Floros geht auf diese Aussagen nicht ein. Zum mindesten die Ausführungen von Handschrift hätten Erörterung, wenn nicht Zustimmung verdient.

Man könnte auch überlegen, ob nicht der Westen veranlagungsgemäß sofort zu einer Schrift aus Einzelzeichen oder gruppierten Einzelzeichen fähig war. Das Ziel der Diastematik wird in der Gregorianik grundsätzlich bereits durch Guido von Arezzo erreicht, und vor etwa 870, der Entstehung der paläofränkischen Schrift, besaß die aquitanische Schrift (so wie der Rezensent sie versteht, wohl schon vor Pipin oder Karl dem Großen) rhythmische Zeichen, und in der *Ars Antiqua* und *Nova* waren die Tonzeichen nicht mehr textgebunden. Die Musik war nicht mehr Aussprache des Textes. Alles Dinge, welche die byzantinische Schrift viel später oder gar nicht erreichte: Schrift einer *Ars* zu sein, Zeichen von abstrakten Tönen und nicht „Beziehungen“. Natürlich, wenn die Notenschriften zwar aus gemeinsamer Quelle stammen, aber zeitlich sich verschieden entwickeln und mehr oder aber weniger zielbewußt sich entfalten, so schließt das zwar eine Entlehnung im Gesamten aus, nicht aber gelegentliche Anleihen. Das darf nicht a priori geleugnet werden.

Nun ein Wort zu einem Zeichen, das tatsächlich etwa dem *Kratisma* (nicht der *Hyporrhoe*: vgl. Haas, *Probleme*) entsprechen könnte, dem *Oriskus*. Der Name ist griechisch. Aber er ist im byzantinischen Bereich nicht nachweisbar. Und der *Oriskus* ist keine *Liqueszens*, wie Floros das von den *Hemitonoi* behauptet; er ist keine „Zierneume“. Er wird verwendet, wenn ein Ton auf gleicher Silbe wiederholt wird, dabei aber so etwas wie einen *Iktus* (einen „Schlag“ nach Oliver Strunck) erhält. Das besagt: Der Ton wird an sich nicht doppelt so lang wie üblich angehalten; er wird auf gleicher Tonhöhe erneuert. Der Rezensent drückte das bei früheren Gelegenheiten so aus: er wird nochmals angehaucht. (Infolge von Formgleichheiten kam er auf die Idee, ein *Spirituszeichen* anzunehmen. Floros hat hierzu nicht Stellung genommen.) Angehaucht, das könnte eine vorübergehende Trübung bedeuten, und so könnte man von einer *Neume*, einem Ton mit einem vorangehenden *Zierton* sprechen. Aber die *Neume* durch kurze Töne wiederzugeben (vgl. Floros, Band III, Beispiel 500/503 ff.) würde bedeuten, da der *Oriskus* in der Regel ein *Schlußton* ist, daß seine *Melodiephrase* mit kurzen *Ziertönen* schließt.

Das *Quilisma* endlich: Der Rezensent hat es, besonders in seiner üblichen aufsteigenden Form, in Verbindung gebracht mit dem organalen *Schluß*: etwa

$$\frac{d \rightarrow (es \rightarrow e) \rightarrow f}{c} \quad \frac{d}{c} \quad \frac{d}{d}$$

Das heißt, die *Melodie* wird vom erreichten *Schlußton* hinaufgeschleift zur reinen *Quart* über dem *Halteton*, um dann mit diesem einträchtig und erneut den *Schlußton* zu gewinnen. Es ist klar: Das Zeichen bekundet einen besonderen *Anstieg*, aber das *Organum*, ob nun von *Byzanz* oder irgendwoher entlehnt – hat vielleicht seinen besonderen *Schluß*, und dieser verlangt ein besonderes Zeichen; man muß also beides prüfen. Diese doppelte Aufgabe gilt auch für das vorherige Beispiel, und sie klarzustellen ist Absicht des Rezensenten. Aber mag auch der Gedanke an das *Organum* als allzu kühn oder gar frech abgelehnt werden: was hat das *Quilisma* denn mit dem *Anatrichisma* (vgl. Band III, S. 310) zu tun? Das *Quilisma* bedeutet einen eigentümlichen *Vortrag* für den *Anstieg*, mag er auch zu deuten sein, wie man will, dem ein schlichter *Zielton* folgt, die *Terz* vor dem *Schlußton* (oder die *Quart* der *Organalis*). Das *Anatrichisma* aber besteht, wie das deutliche Beispiel (479) mit seinen mittelbyzantinischen *Neumen* besagt, aus einem *Aufstieg* mit schlichten, langen Tönen, während der *Zielton* der Höhe durch *Verzierungen* bereichert ist. Das sind Gegensätze.

Und wenn schließlich Floros einen *Torculus* einem anderen lateinischen Zeichen hinzufügt, so mag sich bisweilen eine gewisse Ähnlichkeit mit byzantinischen *Figuren* ergeben. Aber die *musikalische Struktur* ist verschieden. Solche Ähnlichkeiten sind sozusagen unvermeidlich.

Diese Zeilen werden vielleicht einen abwertenden Eindruck machen. Aber das dürfte nur für den lateinischen Bereich gelten – und auch hier nicht! Für die lateinische *Neumenkunde* ist der Vergleich mit der östlichen sehr wertvoll, und der Rezensent muß Floros für viele Anregun-

gen danken; er muß Haas für seine im Ziel bescheidenere, im Erfolg wertvollere Arbeit danken, beiden Verfassern also und ihren Mitarbeitern und Vorgängern und – dies ist etwas Außerordentliches – auch dem Mäzen von Floros (I, S. 273) danken, im Namen der byzantinischen Musikforschung.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen *

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

Nachtrag Wintersemester 1974/75

Freiburg i. Br. Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Polyphonie in trivialer Musik (2).

Sommersemester 1975

Aachen. *Technische Hochschule*. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Klassik und Romantik (2) – S: Einführung in die Harmonielehre (2).

Aachen. *Pädagogische Hochschule*. Prof. HAGELSTANGE: Musikgeschichte Teil III (Epochenübersicht: Barock, Vorklassik, Klassik). Für Stufenschwerpunkt I/II und Wahlfach.

Prof. Dr. HEINEN: Struktur und Formanalyse von Vokalwerken (Beethoven, Fidelio) (2)– Einführung in die Musikästhetik (2).

Frau Dr. U. ECKART-BÄCKER: Stilkriterien der Musik seit 1950 (Informationen, Analysen, Möglichkeiten für den Unterricht) (2).

Dr. W. PAPE: Analysen zur Geschichte der Populärmusik (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Musik ohne Gesellschaft? (mit Colloquium) (2) – Grund-S: Übungen zur Musik der Renaissance (2) – Paläographie der Musik IV: Übungen an ausgewählten Quellen des 15.-17. Jahrhunderts (durch Dr. M. HAAS) (2) – Ethnomusikologie: Einführung in das praktische Arbeiten in Verbindung mit dem Experimental-Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg i. Br. (mit Dr. T. SEEBASS) (2) – Der Einfluß des Islams in der Musik Indonesiens (mit Dr. T. SEEBASS) (2) – Ethnomusikologisches Kolloquium (mit Prof. Dr. E. LICHTENHAHN und Dr. T. SEEBASS) (14-täglich 2).

Prof. Dr. W. ARLT: Die Musik des 14. Jahrhunderts II (2) – Historische Satzlehre III: 15. und 16. Jahrhundert (2) – Arbeitsgemeinschaft zur älteren Musikgeschichte (2) – Interdisziplinäres mediävistisches Seminar: Geißler-Bewegung im 14. Jahrhundert (mit anderen Dozenten) nach Vereinbarung, pss. (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Instrumentalnotenschriften 14. bis 16. Jahrhundert (mit Übungen) (2) – Haupt-S: Übungen zur Musik des 19. Jahrhunderts (2).

* Die Hochschulen der DDR melden ihre Vorlesungen nur noch den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.