

---

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

---

### Gluck-Tagung in Siena

von Gerhard Allroggen, Bochum

Innerhalb der 30. Settimana Musicale Senese fand vom 1. bis zum 4. September 1973 ein von der Università degli Studi di Siena und der Accademia Chigiana gemeinsam ausgerichtetes Convegno internazionale di studi musicali statt, der dem Thema *Gluck e la cultura italiana nella Vienna del suo tempo* gewidmet war.

Die vor kurzem erst eingeweihten neuen Räume der noch jungen Facoltà di lettere e filosofia gaben der Tagung den angemessenen Rahmen. Nach der Begrüßung der Teilnehmer durch Repräsentanten der beiden Veranstalter und der Geldgeber (unter ihnen prof. Luciano ALBERTI für die Accademia und prof. Agostino ZIINO, Direktor des Istituto di storia della musica e dello spettacolo, für die Universität) begannen sogleich die Referate, deren Mehrzahl sich je einem der bevorzugten Themenkreise zuordnen ließ. So beschäftigten die Teilnehmer neben allgemeinen ästhetischen Ausführungen (Enrico FUBINI und Raffaello MONTEROSSO) Fragen zum Libretto (Giuseppe VECCHI, Ludwig FINSCHER, Giovanni CARLI BALLOLA), zur Instrumentation (Pierluigi PETROBELLI), Quellenkundliches (Anna MONDOLFI BOSSARELLI), Kulturhistorisches und Geistesgeschichtliches (Klaus HORTSCHANSKY und Kurt KLINGER), ferner Glucks Verhältnis zur Tradition und zu einzelnen älteren Meistern (Frederick W. STERNFELD, Raoul MELONCELLI und Francesco DEGRADA), zu Frankreich (Julian RUSHTON). Dem *Orfeo* waren die Referate von Daniel HEARTZ, Michael ROBINSON und Gerhard ALLROGGEN gewidmet; spezielle Probleme bei Metastasio erörterten Jacques JOLY und Adriano CAVICCHI. Mit Glucks Wiener Tanzdramen beschäftigten sich Lorenzo TOZZI, Alberto TESTA und Gernot GRUBER, ihren ballettgeschichtlichen Kontext zeigte Friderika DERRA DE MORODA, und Mercedes FERRERO VIALE sprach über Bühnenbilder des 18. Jahrhunderts zu Werken Glucks und Angiolinis.

Sämtliche Referate werden im Bd. XXX (No. 10 der neuen Folge) der Chigiana, *Rassegna annuale di studi musicologici*, anno 1973, im Druck erscheinen.

Das Rahmenprogramm umfaßte eine szenische Aufführung der Oper *Il Convitato di Pietra* von G. Gazzaniga im Teatro Comunale dei Rinnuovati in der Inszenierung von Luciano ALBERTI mit dem Orchester der Akademie in Sofia und eine konzertante Darbietung von Glucks *Paride ed Elena* mit dem Orchester der Settimana Musicale Senese, beide dirigiert von Piero BELLUGI; ein Konzert mit Glucks Ballettmusiken *Don Juan* und *Semiramis* und Chorszenen aus Traettas *Antigona* und *Ifigenia* mit dem Coro del Maggio Musicale Fiorentino dirigierte Vieri TOSATTI; drei Kammermusikabende, u.a. mit Salvatore ACCARDO und dem Wiener Ensemble DIE REIHE brachten Werke von Paganini, Castaldi, Petrassi, Ligeti, Sinopoli, Donatoni, Schönberg, Zenk und Webern.

Ein Abend-Empfang des Monte dei Paschi di Siena vereinte die Tagungsteilnehmer mit Gästen der Seneser Gesellschaft in den zauberhaft beleuchteten Gärten der Villa Scacciapensieri.

## Wissenschaftliche Tagung „Oswald von Wolkenstein“, Neustift 1973

von Ulrich Müller, Stuttgart, und Franz V. Spechtler, Salzburg

Vom 18. bis 21. September 1973 fand, veranstaltet vom Südtiroler Kulturinstitut und geleitet von Egon KÜHEBACHER, im Kloster Neustift bei Brixen die Erste Internationale Wissenschaftliche Tagung über Oswald von Wolkenstein statt. Die Berechtigung einer solchen Veranstaltung leitete sich nicht nur davon ab, daß sich Fachwissenschaftler der verschiedenen Disziplinen (Germanisten, Musikwissenschaftler, Romanisten, Historiker) immer mehr um den aus seiner Zeit in jeder Hinsicht herausragenden Dichter, Komponisten und Sänger bemühen, sondern daß auch Plattenproduktionen, Konzerte, Übersetzungen u.ä. seine zunehmende Bekanntheit, wenn nicht Popularität beweisen.

Ein Spezifikum dieser Tagung war die Kombination von wissenschaftlichen Fachvorträgen sowie praktischen Versuchen und Vorfürungen. Am Beginn standen Musikvorfürungen des 'Ensembles für alte Musik „Oswald von Wolkenstein“'; während der gesamten Zeit bemühte sich eine Gruppe von Musikern (Familie ENGEL; Doris LINSER, Sopran, Kurt EQUILUZ, Tenor) unter Leitung von Walter SALMEN (Kiel) und Othmar COSTA (Innsbruck) in einem Workshop, die verschiedenen wissenschaftlichen Ergebnisse in die heutige musikalische Aufführungspraxis umzusetzen – eine eindrucksvolle Vorfürung dieser Workshop-Ergebnisse bildete den Abschluß der Tagung.

Die wissenschaftliche Arbeit war in fünf Arbeitssitzungen gegliedert: Nach einem eröffnenden Festvortrag von Bruno BOESCH (Freiburg) *Oswald von Wolkenstein als Zeitgenosse* beschäftigte sich die erste Sitzung (Leitung: Bruno BOESCH) mit der literaturwissenschaftlichen Stellung Oswalds: Norbert Richard WOLF (Innsbruck) stellte die von der Germanistik öfters angeführte direkte Abhängigkeit zwischen dem Mönch von Salzburg und Oswald in Frage; Ulrich MÜLLER (Stuttgart) versuchte, durch einen Vergleich Oswalds mit dem Zeitgenossen Michel Beheim deren konträre poetische Eigenarten aus dem unterschiedlichen Stand und vermutlichen Publikum des lohnabhängigen Berufssängers bzw. unabhängigen adligen „Dilettanten“ zu erklären; schließlich widerlegte Hans-Dieter MÜCK (Stuttgart) die Annahme, zwischen Petrarca und Oswald eine direkte dichterische Beziehung herstellen zu können, wobei auch das bisher nahezu unbeachtete Wolfenbütteler Wolkenstein-Porträt (Cod. Guelf. 11 Aug.4<sup>o</sup>, Bl. 202 v), damit das dritte in einer Handschrift, einbezogen wurde. Die zweite und dritte Arbeitssitzung (Leitung: Siegfried BEYSCHLAG und Walter SALMEN) galt vorwiegend dem Musiker Oswald von Wolkenstein: Walter SALMEN legte dar, daß sich in Oswalds Dichtung an vielen und wichtigen Stellen die mittelalterliche Vorstellung der „musica coelestis“ sowie auch deren Gegenbilder (Disharmonie der Hölle; Totentanz) belegen lassen, und führte dann erklärend die Aussagen Oswalds zum praktischen Musikbetrieb seiner Zeit vor. Helmut LOMNITZER (Marburg) zeigte an ausgewählten Beispielen die großen und bislang wenig bedachten Schwierigkeiten bei der genauen Zuordnung von überliefertem Wort und Ton der Lieder, besonders für die wechselnden Strophen innerhalb eines Liedes. Erika TIMM (Trier) legte im Anschluß an ihre Dissertation den Herstellungsort der Wolkenstein-Handschriften A und B auf die im Mittelalter bedeutende Schreibstube von Neustift fest; zu den mehrstimmigen Kompositionen Oswalds stellte sie auf Grund bisheriger Nachweise die These auf, daß ihnen in der Mehrzahl romanische Vorbilder zugrundelägen, die nach ihrer Meinung durch die Musiktradition Neustifts und nicht durch Oswalds Reisen vermittelt seien. Franz V. SPECHTLER (Salzburg) legte eine Gruppierung der quantitativ nicht geringen, aber fast nicht beachteten geistlichen Lieder Oswalds vor und zeigte unter Einschluß von Melodiebeobachtungen am Beispiel des sogenannten Tischsegens (Kl 14/15), daß diese nur aus der Tradition des mittelalterlichen geistlichen Liedes, wie es sich etwa beim Mönch von Salzburg nachweisen läßt, adäquat zu verstehen sind. Cesar BRESGEN (Salzburg) stellte die Anwendung der Theorie von Marius Schneider auf die Text- und Melodieüberlieferung Oswalds zur Diskussion und demonstrierte dies mit Aufführungsver-

suchen seiner Schüler. In der vierten Arbeitssitzung (Leitung: George F. JONES, University of Maryland, USA) zeigte Peter WIESINGER (Wien) aufgrund einer Reimuntersuchung, daß die Sprache der Gedichte Oswalds nicht die typischen Merkmale des südbairischen Tirols aufweist, sondern starke Auswirkungen der sogenannten „Wiener Herrensprache“ zeigt. Siegfried BEY-SCHLAG (Erlangen) analysierte – in methodischer Fortsetzung seines Aufsatzes in der Festschrift für H. O. BURGER (Berlin 1961, S. 50-69) – Oswalds Jagdlied (Kl 52) unter Einbeziehung der musikalischen Struktur, was – wie die Diskussion zeigte – die Folge hat, daß der herkömmliche Begriff der Kontrafaktur zu differenzieren ist, da Oswald seine romanischen Vorbilder nicht nur übernommen, sondern teilweise wesentlich verändert hat. Die fünfte und letzte Arbeitssitzung (Leitung: Johannes ERBEN, Innsbruck) brachte eine erste Information über die von Francesco DELBONO / Walter RÖLL und Erika TIMM geplante große Wolkenstein-Ausgabe; Hans MOSER (Innsbruck) legte anschließend – in Auseinandersetzung vor allem mit Timm – dar, daß die Wolkenstein-Handschrift B doch weitgehend eine gegenüber Hs. A bessere Textfassung bietet; abschließend skizzierte Anton SCHWOB (Innsbruck) die politische Stellung Oswalds zwischen König und Landesherrn, wobei er sich – im Gegensatz zur bisherigen Forschung – ausschließlich auf Urkunden stützte.

Die gesamte Tagung zeigt, daß das ständige Befragen der handschriftlichen Quellen immer mehr zu einem zentralen Punkt der Wolkenstein-Forschung wird bzw. werden sollte – für die Musikwissenschaft ist hierzu besonders auf das 1972 erschienene, preiswerte schwarz-weiß-Facsimile der Wolkenstein-Hs. B (Text und Melodien) innerhalb der Reihe „Litterae“, Bd. 12 (Göppingen: Verlag A. Kümmerle) hinzuweisen. Alle Vorträge der Tagung werden in einem Sammelband veröffentlicht.

Zum Schluß soll nicht unerwähnt bleiben, daß während der Tagung der neue Wolkenstein-Zyklus des Südtiroler Grafikers Markus Valazza ausgestellt war, der eine ganz neue und überraschende Rezeptionsmöglichkeit des Tagungs-Objektes zeigte.

## Internationales Symposium „Venedig und die Oper des 18. Jahrhunderts“ in Venedig (24.–26. September 1973)

von Reinhard Wiesend, Venedig

Das Istituto di Lettere, Musica e Teatro der Fondazione Giorgio Cini, Venedigs großer Kulturinstitution, hat es sich zur Aufgabe gemacht, auf einer Reihe von internationalen Symposien Geschichte und Bedeutung der Oper in Venedig zu erhellen. Ursprünglich war geplant, im Einjahresrhythmus jeweils ein Symposium über ein Jahrhundert abzuhalten. Bereits 1972 fand ein Convegno zur venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts statt, und im Jahr darauf war das 18. Jahrhundert an der Reihe; 1974 will man sich jedoch noch einmal das Settecento vornehmen, wobei diesmal der Schwerpunkt auf die visuellen Aspekte der Opernaufführungen (Bühnenaussstattung, Ballett) verlegt werden soll.

Die Organisationsform des hier zu besprechenden und von Nino PIROTTA und Maria Teresa MURARO bestens vorbereiteten Symposions darf als ideal bezeichnet werden. Die zeitliche Komprimierung auf drei Tage, während derer immerhin achtzehn Referate gehalten wurden, die Insel von San Giorgio Maggiore als Tagungsort fern allen Touristentrubels, und die kleine Anzahl von nicht mehr als 40 Teilnehmern garantierten gute Arbeitsbedingungen.

Von den Referaten konzentrierte sich der größere Teil auf eine der vier Themengruppen, die sich aus der Ausrichtung auf jeweils eine Künstlerpersönlichkeit ergaben. Über Antonio Vivaldi sprachen Paolo ISOTTA (*Melodramma e Oratorio: la „Juditha triumphans“ di Vivaldi*), Peter RYOM (*Vivaldi: les relations entre les opéras et la musique instrumentale*), Nicola MANGINI (*Sui rapporti del Vivaldi col teatro di Sant'Angelo*) und Reinhard STROHM (*Zu*

Vivaldis Operschaffen). Dem zentralen Librettisten des 18. Jahrhunderts, Pietro Metastasio, waren die Referate von Elvidio SURIAN (*Metastasio, i nuovi cantanti, il nuovo stile: verso il classicismo. Osservazioni sull'„Artaserse“ di Hasse <1730>*) und Bruno BRIZI (*La „Didone“ e il „Siroe“, primi melodrammi di Pietro Metastasio a Venezia*) gewidmet. Über Baldassare Galuppi referierten Daniel HEARTZ (*Galuppi's serious operas*) und Giuseppe VECCHI (*„Il Mondo alla roversa“, dramma giocoso di Goldoni-Galuppi*), und mit Lorenzo da Ponte beschäftigten sich Ludovico ZORZI (*Teatralità di Lorenzo da Ponte tra „Memorie“ e libretti d'opera*) und Wolfgang OSTHOFF (*Gli endecasillabi villottistici in „Don Giovanni“ e „Nozze di Figaro“*). Hinzu kamen Referate über Gasparini (Herbert HANDT: *L' „Ambleto“ di Gasparini-Zeno <Venezia 1705>*), Hasse (Hellmuth Christian WOLFF, dessen Referat verlesen wurde: *Giovanni Adolfo Hasse e l'opera veneziana*), Bertoni (Sven HANSELL: *Ferdinando Bertoni's setting of „Orfeo ed Euridice“*), Ortes Francesco DEGRADA: *Le „Riflessioni sopra i drammi per musica“ di Gianmaria Ortes*), sowie Johann Christian Bach (Edward DOWNES). Mit der operngeschichtlichen Bedeutung der Ottoboni befaßte sich Mercedes FERRERO VIALE (*I veneziani Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*), Marian Hannah WINTER beschäftigte sich mit Ballettfragen (*Venice: proving ground and arbiter for Italian choreographers*) und Wolfgang GREISENEGGER referierte über *L'opera italiana a Vienna nel XVIII secolo*. Eine ausführliche Würdigung der Referate kann hier unterbleiben; zusammen mit den Diskussionsbeiträgen sollen sie als *Atti del Convegno internazionale „Venezia e il melodramma nel settecento“ – Venezia 1973* veröffentlicht werden.

Jedem der zumeist ausführlichen Referate folgte eine ebenso ausgiebige Diskussion, die aufgrund der Zusammensetzung des Teilnehmerkreises meist sehr interessiert und teilweise auch fruchtbar verlief. Wenn aber das Symposium trotz der Vielfalt der angeschnittenen Themen und Aspekte nicht restlos befriedigte, so lag dies weniger am Qualitätsunterschied der vorgetragenen Arbeiten, als vielmehr an Schwierigkeiten der Verständigung in den Diskussionen. Im Gegensatz zu ähnlichen wissenschaftlichen Gesprächen waren diese Schwierigkeiten jedoch nie methodischer Art, sondern sie beruhten auf dem allgemeinen Mangel einer breiteren Kenntnis der Settecento-Oper. Im Verhältnis zur riesigen Menge der einst produzierten Opern und andererseits zur Fülle der noch erhaltenen Quellen ist die bisherige Literatur ausgesprochen fragmentarisch und bescheiden, und diejenigen Wissenschaftler, die sich durch ein intensives Quellenstudium auf ein bestimmtes Teilgebiet spezialisiert haben, dürften an einer Hand abzuzählen sein. So war es denn auch nicht verwunderlich, daß einige Diskussionsbeiträge gefährlichen Drahtseilakten glichen. Der mehr oder weniger zufälligen Kenntnis bestimmter Partituren oder Libretti entsprachen auch die punktuellen Beobachtungen in den vorgetragenen Referaten. Es zeigte sich somit deutlich, daß eine Geschichte der italienischen Oper noch lange nicht geschrieben werden kann.

Schade war es auch, daß das im Titel des Symposiums implizierte Spannungsverhältnis zwischen der jeweils üblichen Opernproduktion und einer eventuellen spezifisch venezianischen Ausprägung, von wenigen Bemerkungen abgesehen, nicht berücksichtigt wurde; man war im Gegenteil bemüht, diese Frage zu umgehen, wohl als Reaktion auf die inzwischen ausklingende Diskussion über die Neapolitanische Oper. Es scheint jedoch durchaus möglich und aussichtsreich, sich mit diesem Problem erneut zu befassen, um, zumindest für bestimmte Zeiträume, Aufführungsgepflogenheiten venezianischer Operntheater in ihrer Wechselbeziehung zur Produktion der Stücke und in ihrer Verschiedenheit im Hinblick auf andere Zentren des Opernbetriebs zu beleuchten.

## Nationale Idee und neuzeitliche Musik

Das musikwissenschaftliche Kolloquium anlässlich der 8. Internationalen Musikfestspiele in Brno/ČSSR (1.—3. Oktober 1973)  
von Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Die bekannten Tonartenbezeichnungen dorisch, phrygisch und lydisch sind frühe griechische Zeugnisse für eine Bestimmung ethnischer Charaktere (ἠθῆ) der Musik. Fragt man sich, ob solche Bezeichnungen bloß metaphorisch oder klischeehaft gewählt sind oder ob sie ein in den musikalischen Qualitäten näher faßbares Korrelat besitzen, dann steht man inmitten der Problematik, die das Brünner musikwissenschaftliche Kolloquium *Idea nationis et musica moderna* aufzurollen trachtete. Doch war mit der Formulierung des Themas bereits vorgezeichnet, daß es nicht um ethnische Bestimmungen der Musik schlechthin ging, sondern daß dieser Fragenkreis beschränkt wurde auf jene Epochen der Kunstmusik, in denen Musik in Verbindung mit dem Gedanken an eine Nation, mit der Idee einer nationalstaatlichen Einigung gesehen werden kann – also seit dem 19. Jahrhundert.

Das Thema Nation und Musik kann vom politischen Rahmen nicht abgelöst und frei von politischen Rücksichten kaum diskutiert werden. Für die teilnehmenden Musikwissenschaftler aus ganz Europa ergab sich daraus die Schwierigkeit, wie sie sich dieser Frage nähern sollten, zumal da Carl DAHLHAUS (Westberlin) durchblicken ließ, den politischen Implikaten des Themas Nationalismus ermangele es (im Gegensatz zur „Volksgeist“-Idee) der musikgeschichtlichen Bedeutung. Erschwerend kommt für Deutschland dazu, daß die leidigen Erfahrungen der Geschichte nationale Fragen in der Musik verdrängt, ja tabuiert haben, wie dies Hans Heinrich EGGBRECHT (Freiburg i.Br.) während der abschließenden, bedauerlicherweise über präparierte statements nicht hinausgehenden Generaldiskussion unterstrich. Außerdem kann sich in Deutschland im Unterschied zu den slawischen Ländern niemand auf eine reiche, ausgeprägte Volksmusiktradition berufen, aus der heraus und mithilfe derer er die nationale Eigenart der Kunstmusik zu erklären vermöchte; letzteres ist zwar ein nicht fragloser, aber immerhin gangbarer Weg, eine Brücke zwischen einer bestimmten Musik und der Nation, der sie entsproß, zu schlagen. Aber das Fehlen einer die Kunstmusik zur kompositorischen Auseinandersetzung herausfordernden Folklore wurde in Deutschland zuzeiten nationalistischer Übertreibung ausgangs des 19. Jahrhunderts dadurch kompensiert, daß gar die Musik insgesamt für deutsch ausgegeben wurde, wie Kurt VON FISCHER (Zürich) in einem historischen Streifzug durch musikalisches Schrifttum zum Begriff national aufzeigte.

Eine gewisse Verwirrung breitete sich während des Kolloquiums dadurch aus, daß das ‚Nationale‘ der Musik in mannigfacher Bedeutung verwendet wurde. Region, ethnischer Raum, Kulturkreis, Volk und Nation verschmolzen im Begriff ‚national‘ mitunter zu Synonymen. Der Versuch einer Klärung von Ján ALBRECHT (Bratislava) blieb ohne Widerhall: Er plädierte dafür, die Volkskunst als eine regionale Kunst zu erachten und von nationaler Musik (von einem Nationalstil) allein in der artifiziellen Musik (Kunststil) zu sprechen. Für die Ausprägung eines Nationalstils sei die Volksmusik eine mögliche, aber nicht die notwendige Voraussetzung; vielmehr trügen zu seiner Entstehung die Aktualität, der weltweite Maßstab und der Individualstil bei. Näher betrachtet, stellt sich diese ein wenig verklausulierte Überlegung als Absage an den „Folklorismus“ dar, das heißt als Absage an die in Osteuropa kaum in Frage zu stellende Gründung der Kunstmusik in der Volksmusik. Nur noch ein weiteres Referat eines osteuropäischen Kollegen stellte sich kritisch zu dieser opinio communis: Stefan JAROCIŃSKI (Warszawa) wies im Zusammenhang mit der politischen Avantgarde nach, daß im Westen bezeichnenderweise Anfang der 1960er Jahre in dem Moment von einer „polnischen Schule“ zu sprechen begonnen worden sei, als sich die polnischen Komponisten in einer Wendung zwischen 1958 und 1962 von der Folklore, die die Kompositionen der 50er Jahre beherrschte, befreit hätten.

Wenn Nation mit Region und Volk, Nationales mit Ethnischem gleichgesetzt wird, ist das Problem leicht auf das Gebiet der Volksmusik und deren Integration in die Kunstmusik verwie-

sen. Die Frage des Nationalen in der Musik stellt sich dann als Frage nach Volksmusikadaptionen in der Kunstmusik; damit ist die zerklüftete politische Klippe umschifft und ein ruhigeres Gewässer der Musikbetrachtung angesteuert. Zwar forderte auch Lajos LESZNAI (Budapest) am ersten Tag in einem Diskussionseinwurf, daß eine Nationalmusik auch ohne Folklore entstehen – und folglich auch so erklärt werden – könne, aber die Referate zeigten, daß unter Abschung der Folklore zwar allgemeine und methodologische Erörterungen möglich sind, über konkrete musikalische Sachverhalte aber wenig Verbindliches ausgesagt wird. Wo musikalische Beispiele angesprochen wurden, griff man dankbar auf die Volksmusik zurück – der Verfasser dieses Berichts muß sich selbst eingestehen, nicht anders verfahren zu sein. Peter GÜLKE (Stralsund) konstatierte im Rückblick auf die Vorträge des Kolloquiums, die methodologischen Fragen seien zuungunsten der musikalischen Objekte zu sehr im Vordergrund gestanden, und er vermutete, daß eine gemeinsame, intensive Diskussion vorbereiteter musikalischer Stücke ergebnisreicher gewesen wäre und auch manche terminologische Verwirrung hätte ausräumen können. Ob bei Aufnahme dieses Vorschlags freilich gegenwärtig neue Gesichtspunkte zutagegetreten wären oder ob nicht in der Hauptsache sich die Beispielzahl für Volksmusikadaptionen vergrößert hätte, bleibe dahingestellt. Aber auch auf allgemeinerer Ebene sind die Beschwerlichkeiten des Themas nicht ausgeräumt. Nachbardisziplinen wie die Völkerpsychologie haben ebenfalls noch keine verlässlichen Ergebnisse aufzuweisen, worauf Zofia LISSA (Warszawa) mehrfach hinwies, indem sie den Teilnehmern auf der Agorá des Kolloquiums sokratisch eine Antwort auf die Frage entlocken wollte, welches die Kriterien des „nationalen Geistes“ sind.

Die annähernd 40 Referate und Mitteilungen waren unterteilt in theoretische, historische und solche zur Musik des 20. Jahrhunderts. Am Beginn stand Zofia LISSAs grundlegendes Hauptreferat *Über den nationalen Stil in der Musik*, das hier nicht referiert zu werden braucht, da es in umfangreicherer Fassung bereits in ihren *Aufsätzen zur Musikästhetik* (Berlin 1969) zugänglich ist. Wie sich die sowjetische Musikwissenschaft zum Nationalen stellt, dürfte einigermaßen repräsentativ aus Arnold SOCHORs (Moskau) weiterem Hauptreferat hervorgegangen sein. In untrennbarer Verbindung mit dem Sozialen spiegle das Nationale in der Musik „*Lebensbedingungen und historische Traditionen wider, die das psychische Gefüge und die kulturellen Merkmale der betreffenden Nation bestimmen*“. In der Musik als spezifischer Kunstart scheine Nationales sowohl im Gehalt wie in der Form auf, im Gehalt als Abbild des emotionalen Gefüges einer Nation, in der Form als Abbild musikalischer und sprachlicher Intonationen. Eine anscheinend unabdingbare Voraussetzung bildet der Begriff „nationale Schule“; über die Zugehörigkeit eines Komponisten zu einer gegebenen nationalen Schule entscheide weder die Herkunft noch der Aufenthaltsort eines Komponisten, sondern „*der schöpferische Beitrag zur musikalischen Kultur dieser Nation*“. Doch berge eine Nationalkultur nicht nur Spezifika in sich, sondern auch Elemente „*allgemeinmenschlicher und internationaler*“ Natur. Zum Begriff „nationale Schule“ schlug Kurt VON FISCHER vor, er solle auf die nationalen Komponistenschulen des 19. Jahrhunderts beschränkt bleiben, während für alle anderen historischen wie gegenwärtigen ethnischen oder nationalen Zugehörigkeiten und Eigentümlichkeiten von „*regionalen*“ oder „*nationalen Musikkulturen*“ gesprochen werden sollte. (VON FISCHER erinnerte auch daran, daß die ursprüngliche Benennung der „nationalen Schulen“ weniger die deutsche, französische und italienische Musik, abgesehen etwa von den „*Neudeutschen*“, meinte als vielmehr die russische, tschechische, „*nordische*“ usw.)

Einig waren sich die Referenten und Diskussionsteilnehmer in der Ablehnung des „*aggressiven*“, „*abkapselnden*“ Nationalismus (Carl DAHLHAUS), den das späte 19. Jahrhundert kannte. Jaroslav VOLEK (Prag) verstand Nationalismus ausschließlich in seiner pejorativen Bedeutung und führte dafür an, daß es im Tschechischen für den positiven, „*weltbürgerlichen*“ Nationalismus, wie etwa den des frühen 19. Jahrhunderts, ein anderes Wort gebe. Dagegen wollte DAHLHAUS unter Berufung auf den englischen Sprachgebrauch in der Intention eines wertfrei geschichtliche Tatbestände beschreibenden Historikers sowohl die pejorative wie die positive Bedeutung gelten lassen. Hierbei wurde einmal mehr deutlich, wie sehr die Fragestellung des Kolloquiums, sachlich bedingt, dem Geiste des 19. Jahrhunderts entsprungen ist. Ohne sich von der Volksmusik als musikalischem Nährboden lossagen zu wollen, merkte Heinz Alfred BROCKHAUS (Berlin/DDR) an, daß zumindest im heutigen Europa eine ständige Verschiebung von

patriotischen, nationalen, internationalen und kosmopolitischen Zielen feststellbar sei. In der Tat, ist einmal wenigstens der Gedanke an eine europäische Vereinigung geboren, vermag die kompositorische Phantasie, der ein antizipatorisches und visionäres Moment wesentlich ist, nicht mehr allein auf die heimatliche Scholle festgelegt zu werden, über die sie vielleicht einstmals nur in Form von exotischem Kolorit wie beispielsweise in Form von „Janitscharenmusik“ hinauslugte.

Die wissenschaftliche Verantwortung für das Kolloquium lag beim Brünner Lehrstuhlinhaber für Musikwissenschaft Jiří VYSLOUŽIL; Generalsekretär der gesamten Festspiele war wieder Rudolf PEČMAN, in dessen organisatorischem Geschick das Brünner Festival seine eigentliche Stütze besitzt. Mögen auch sogenannte Forschungsergebnisse beim Kolloquium weniger erzielt worden sein, so ließ es bestimmt keinen Teilnehmer unberührt. Es hat sich gezeigt, daß sich das Thema dem gewohnten und bewährten musikwissenschaftlichen Zugriff entzieht; dies kann Ansporn sein dafür, in der Nähe zum musikalischen Gegenstand über den Aufweis von Volksmusikadaptionen hinauszugelangen. Außerdem ist das musikwissenschaftliche Interesse am 19. Jahrhundert gegenwärtig groß. Der Musik dieses Jahrhunderts aber wird man gerade auch in Deutschland, aller Verschweigung zum Trotz, kaum gerecht, wenn die nationale Komponente dieser Musik überhört wird.

## Kasseler Musiktage 1973

von Gerhard Schuhmacher, Kassel

Da zum Jubiläum des Bärenreiter-Verlages zahlreiche Komponisten in Kassel waren, wurde die Gelegenheit genutzt, für die sich anschließenden Kasseler Musiktage Komponisten verschiedener Altersstufen und Richtungen in drei Podiumsdiskussionen dem Publikum vorzustellen. Zugleich waren diese Studios gedacht als verbaler Hinweis auf die Konzerte mit Kompositionen der Beteiligten. Über *Das schwierige Verhältnis zur Tradition* sprach Ulrich DIBELIUS mit Günter BIALAS, Rudolf KELTERBORN, Dimitri TERZAKIS und Nicolaus A. HUBER, wobei keineswegs neue Gesichtspunkte in Erscheinung traten, sondern noch die Chance des Gegenwärtigen vertan wurde. Ausgehend von der Rundfrage an die Komponisten, was sie im Alter von etwa 20 Jahren besonders stark beeinflußt oder beeindruckt habe, kamen nur andeutungsweise Bialas und Kelterborn auf grundsätzliche Wandlungen in ihrem Schaffen zu sprechen. Zu vieles blieb ungefragt und ungesagt. Etwas günstiger gestaltete sich das Gespräch, das Wolfram SCHWINGER mit Karl MARX, Theodore ANTONIOU, Rolf GEHLHAAR und Johannes FRITSCH über den *einkomponierten Interpreten* führte, weil sich dieses Gespräch strenger auf das nachfolgende Konzert konzentrierte. Die unterschiedlichen, teilweise einander entgegengesetzten Standpunkte – der Komponist verfährt weitgehend unabhängig vom Interpreten (Marx); Musik ist „nicht Hobby des Komponisten“, sondern beteiligt den Interpreten bei der musikalischen Verwirklichung allgemeiner Ideen (Antoniou); für das Feedback-Studio und die ihm verbundenen Komponisten gibt es, analog zu Adornos Typen des Hörens, auch eine breite Skala von Typen des Interpreten von der Komposition her (Johannes Fritsch) – waren doch für viele der anwesenden Nicht-Fachleute eine zwar kurze, aber wertvolle Information. Eine weitere Diskussion, die Ulrich DIBELIUS mit Wolfram SCHWINGER, Giselher KLEBE, Ernst KRENEK, Diether DE LA MOTTE, Nicolaus A. HUBER, Heinz HOLLIGER und Klaus Martin ZIEGLER führte, also Journalisten, Komponisten und Interpreten umschloß, verstand sich unter dem Thema *Musik erfinden – Musik hören* als den beiden vorausgegangenen übergeordnet. Die Diskussion lenkte Dibelius gleich fort von den beiden genannten Polen und strebte auf die Frage der musikalischen Kommunikation zu. Freilich war hier schwer ein Konsensus zu finden, denn wo es dem einen um eine Erziehung des Publikums von Kind an geht, möchte der andere

es jedem Einzelnen überlassen, was er von der Musik sich auswählt, und die Frage des Alten und Neuen wurde ebenso gestreift wie die nach dem Verlust des Musikalischen in der Oper, bedingt durch die bühnenmäßige und handlungsmäßige Komponente. Daß in einer guten Stunde hier eigentlich mehr Fragen angesprochen wurden als ausdiskutiert werden konnten, ist verständlich, aber im Hinblick auf das Publikum war das Aufgreifen, wenn auch nicht immer das Präzisieren, der im Thema enthaltenen Fragen zweifelsohne anregend.

Eine weitere Diskussion führte Alfred DÜRR mit Wilfried FISCHER und Eduard MELKUS über den Band VII/7 der Neuen Bach-Ausgabe. Sie galt der Rekonstruktion verschollener Solokonzerte von Bach. Nachdem Fischer die wissenschaftlich-editorischen Prinzipien erläutert hatte, führte Melkus einige Stellen aus dem Band wie aus anderen Konzerten vor, um zu zeigen, daß die Zuweisung eines Konzertes für ein bestimmtes Instrument nicht zwingend ist. Zum andern zeigte er anhand einiger Beispiele, die er immer gleich auf der Violine demonstrierte, wie z.B. im Mittelteil des ersten Satzes aus dem Violinkonzert *E-dur* Figurationen sich geändert hätten bei der Transkription als Cembalokonzert. Analog stellte er solche Änderungen, die durchaus überzeugend waren, auch zu einigen Beispielen aus dem von Fischer edierten Band dar. Es ging darum, die Problematik der Rekonstruktion hinsichtlich der Besetzung (Umfang des Soloinstruments, instrumentenspezifische Figurik usw.) und der Rekonstruktion der Gestaltung der Solostimme aufzuzeigen. In der Tat scheint eine generelle Lösung kaum erreichbar zu sein. Was dem Geiger sich als sinnvoll aus dem Vergleich mehrerer Stücke für den jeweils einzelnen Fall ergeben kann, muß dem wissenschaftlichen Editor, der stets nur in generellen und nachprüfbareren Kategorien arbeiten kann, der erste Schritt zur Bearbeitung sein. Insofern war diese Diskussion, in der Melkus weder die Leistung Fischers umstoßen wollte noch Fischer dem Praktiker seine Argumente entkräften konnte, doch ein wesentlicher Beitrag auch für die Musikwissenschaft, weil der Boden, auf dem solche Herausgabe steht, in seiner Problematik deutlich wurde.

## Altsemitische Schräglyren von Leopold Vorreiter, Neugermering

Einen besonders lehrreichen und fesselnden Aufschluß über die archaisch-antike Kultur Vorderasiens geben Relikte und Ikonogramme von Chordophonen, die aus dem Nahen Osten (Palästina, Phönicien, Syrien und z.T. Altanatolien) überliefert sind, obgleich gerade hier wegen des dekalogischen Bilderverbotes in nahezu allen altisraelitischen Lebensbereichen noch eine nur langsam mit archäologischen Funden schließbare Lücke herrscht. Was aber überliefert ist, beweist die bivalente Bedeutung der Lyren im Nahen Osten, weil diese 1. die Grundlage (mangels anderer ausreichender Aussagen des damaligen Schrifttums, das erhalten blieb) für die Erfassung und Beurteilung des seinerzeitigen Ton- und Musiksystems und seiner Entwicklungsformen, 2. eine Vorstellung vom kunsthandwerklichen Sinn und Können der damaligen Lyrenbauer liefern, die ihre Instrumente sowohl der altorientalischen Prunksucht, dem Erfordernis einer wohlklingenden Klangfülle (da diese Lyren zumeist im Freien gespielt wurden) und der örtlich und zeitlich üblichen Trag- und Spielweise entsprechend herstellen mußten.

Daß gerade die früheren Westsemiten schon vor dem kulturellen Aufschwung Mesopotamiens eine Initialrolle in vielen Künsten des Nahen Ostens innehatten, aber auch im Lyrenbau eine hohe Kunstfertigkeit an den Tag legten, sich um die Entfaltung der Musikpflege und um die Verbreitung der Lyren nach allen Himmelsrichtungen verdient machten, geht aus verschiedenen Befunden hervor (2, 4, 7, 10, 13, 15, 19). Einer davon betrifft eine asymmetrische Kastenlyra mit Bordunsaiten (!), die von westsemitischen Chabiru (Hebräer) des Nahen Ostens gelegentlich eines Besuches im Mittleren Reich Ägyptens mitgebracht und hier erstmals bekannt ge-

---

1 Gesondert und eingehend behandelt in Mitt. d. Ges. f. Musik des Orients 11 (1972/73), S. 71-77 (m. 7 Abb.).

macht wurde (Wandgemälde im Grab des Nehra-si-num-Hotep in Ben Hasan vom Jahre 1890 v.Chr.<sup>1</sup>; cf. Wilkinson [21] I Taf.XII). Erst viel später seit dem 16. Jahrhundert häuft sich das Auftreten von vielleicht schon autochthonen Lyren in Ägypten, wie einige Relikte und ikonographische Nachweise bezeugen.

In der Frühzeit traten im gesamten afro-eurasischen Kulturraum, z.B. in Kreta, im Hethiterreich und in Hellas vorwiegend *s y m m e t r i s c h e* Lyren auf, daneben aber auch *a s y m m e t r i s c h e* Formen, wie z.B. in Sumerien, Babylonien u.a., nicht aber jene Bauart der letztgenannten, die *S c h r ä g l y r e n*, die typisch für den westsemitischen Raum von der Frühzeit bis zur Zeitenwende sind. Ihre früheste Benutzung läßt sich an Hand von mehreren gut erhaltenen Relikten seit dem 16. Jahrhundert v.Chr. aus Ägypten nachweisen (11), so z.B. nach Abb. 1 a) aus dem Grab des Ra-teser-ka-seneb in Theben um 1520 v.Chr. (cf. Boeser [3], Taf. XXII, fig. 18). Auch für die folgenden Jahrhunderte legen Ikonogramme Zeugnis bis ins erste Jahrhundert v.Chr. vom Vorhandensein der Schräglyren in Ägypten ab, wie Abb. 1 b) und 1c) veranschaulichen. Während des Spiels wurden sie leicht schräg unter den linken Arm geklemmt und die Saiten (z.B. nach Abb. 1 b vom Jahre 1450 v.Chr.) mit einem kegelförmigen Knauf gezupft. Aus etymologischen und ikonographischen Gründen besteht kein Zweifel (2, 8, 11, 19), daß es sich bei diesen schrägen Kastenlyren um die *kinnoroth* (sing.kinnor) des AT der Bibel handelt.

Wegen des wesentlich dichteren Auftretens in eigenständigen Formen beanspruchen hier aber die altsemitischen Schräglyren, deren Verbreitung im Nahen Osten auffällig ist, ein Sonderinteresse umsomehr, als die Vermutung begründet ist und ihre Bestätigung durch weitere archäologische Funde erhalten wird, daß die asymmetrischen Lyren Ägyptens ebenfalls altsemitischen Ursprungs sind, wie die von den Chabiru im 20. Jahrhundert v.Chr. dorthin eingeführte Kastenlyra. Zu dieser Vermutung geben die nachstehend aus verschiedenen ikonographischen Quellen des Nahen Ostens vom Verfasser rekonstruierten, technologisch analysierten und besprochenen altsemitischen Schräglyren wohlfundierte Befunde. So ist zunächst (Abb. 2a und b) die *p h o i n i k i s c h e* Schräglyra mit neun Saiten bemerkenswert, die als Ritzzeichnung auf einem Elfenbeingriff (?) vom Jahre 1300 v.Chr. überliefert ist, der in Megiddo (Kanaan) gefunden wurde (jetzt im Rockefeller-Museum in Jerusalem) (cf. Frankfort [7], fig. 75). Sie wurde im Schreiten waagrecht unter dem linken Arm getragen und gespielt.

Aus der Zeit von 1150-1000 v.Chr. (etwa die Zeit der Richter im AT) stammt die *p a l ä s t i n i s c h e* Schräglyra (kinnor) mit quadratischem Schallkasten und vier Saiten (Abb. 3a), die auf einem in Megiddo gefundenen Krug mit dargestellter Tierprozession nachgewiesen ist (cf. Loud [12], S. 142, Nr. 20). Alle Einzelheiten dieser Darstellung sind so klar und überzeugend, daß weder an der Richtigkeit der Form, der Spielhaltung und der Saitenzahl Zweifel aufkommen, da vor allem die örtliche und zeitliche Kontinuität mit den von Abb. 2, 4 und 5 veranschaulichten Schräglyren verbürgt ist. Beim Spiel wird diese Lyra schräg nach oben gehalten.

Einmalig aber ist die in Abb. 3b) rekonstruierte *p h o i n i k i s c h e* Ziegenbalg-Schräglyra, wie sie auf einer in Idalion (Kypros) gefundenen phoinikischen Schale vom 8. Jahrhundert v.Chr. abgebildet ist (cf. Bossert [5], Abb. 309). Hier wurde ein ungegerbter und unverletzter Ziegenbalg durch Verschluss der Hals- und Beinöffnung mittels kurzer Lyrenarme luftdicht gemacht und aufgeblasen, so daß er (welch originelle Idee!) einen leichten Schallkörper lieferte (19). Dies ist technologisch durchaus möglich, wenn man vor dem Abdichten des nassen Ziegenbalges (im rohen, gereinigten und enthaarten Zustand) in das Innere eine leichte Stabversteifung einführt und sie mit den unteren Enden der Lyrenarme starr verbindet. Wird der hermetisch verschlossene Balg im naßkalten Zustand kräftig aufgeblasen, so verstärkt sich der innere Luftdruck, wenn der Balg trocknet, sich zusammenzieht und die eingeschlossene Luft sich erwärmt.

In weiterer Folge begegnet eine *a l t s e m i t i s c h e* Schräglyra (Abb. 4 a) mit zwölf Saiten, die im Schreiten senkrecht getragen wurde, auf einem Relief von Sendschirli (südliches Anatolien) um 870 v. Chr. (cf. Bossert [4], Abb. 949). Sie wurde an der Spitze einer vier-Mann-Kapelle getragen und gespielt, dahinter eine rechteckige symmetrische Kastenlyra mit nur sechs Saiten und am Ende zwei Tamburine. Aus dieser Anordnung und aus der höheren Saitenzahl der an der Spitze gespielten Schräglyra ist zu schließen, daß letztere die Melodie- und dahinter die Begleit-Lyra (mit tiefer gestimmten Bordun-Saiten) gespielt wurde. Die verallgemeinernde Annahme ist durchaus berechtigt, daß die in einer altsemitischen Musikkapelle ohne Blasinstrumente

mente vorangetragene Schräglyra das Melodieinstrument in jener Zeit war, anderenfalls waren es die an der Spitze der Kapelle gespielten Pfeifen oder Oboen, wie etwa auf der Schale von Idaloon (Abb. 3). In diesem Falle folgte die symmetrische Begleitlyra und hinter dieser die schräge Melodielyra (Abb. 4 b), wie ein Relief eines Quartetts aus Karatepe (südliches Altanatolien) um 750 v.Chr. veranschaulicht (cf. Garbini [10], Abb. 136). Auch hier wird die acht-saitige Schräg- und die nur sechs-saitige Begleitlyra senkrecht getragen und gespielt, am Ende ein Tamburin-Schläger.

Drei Schräglyren hintereinander mit je fünf Saiten (Abb. 4 c) werden nach einem Relief im Palast des Sancherib (705-681 v.Chr.) in Ninive, des Eroberers von Jerusalem, von drei gefangenen Israeliten getragen und gespielt; obgleich die Schallkästen verdeckt sind vom Oberkörper der Spieler, läßt sich für diese einfache Lyrenbauart die Form der Schallkästen aus technologischen Gründen wie in Abb. 4c) rekonstruieren (cf. Rimmer [15], pl. XI). Sie wurden unter dem linken Arm in einem Winkel von etwa 45° geklemmt getragen und mit einem Knauf in der rechten Hand gezupft, während die linke die überlangen Saitenklänge dämpfte. Aus der unterschiedlichen Haltung der linken und rechten Hände der drei israelitischen Lyraspieler läßt sich folgern, daß sie nicht unisono, sondern bei verschiedener Saitenstimmung entweder doppelstimmig, die Melodie nacheinander fortsetzend („durchbrochen“) oder aber eine Begleitstimme spielten.

Ein bekanntes Relief vom Palast in Assur aus dem Jahre 680 v.Chr. stellt ein Militärquartett vor (cf. Parrot 14, fig.61), bestehend aus zwei Lyrenspielern, einem Zimbel- und einem Tamburin-(Rahmentrommel-)schläger. Auch hier besitzt die Schräglyra acht Saiten (Abb. 4 d), die symmetrische dagegen nur fünf Saiten, so daß, wie in den Quartetten mit zwei Lyren in den vorangegangenen Jahrhunderten im altsemitischen Kulturraum, die Schräglyra als Melodie-, die zweite als Bordun- bzw. Begleitlyra mitwirkte. Beide wurden nahezu waagrecht während des Spieles gehalten.

Die Beispiele von Schräglyren lassen sich im Nahen Osten vor der Zeitenwende noch weiter fortsetzen. Im Palast des Assurbanipal (668-626 v. Chr.) in Ninive ist auf einem Relief ein Duo aus einem Schräglyra- und einem Hochharfenspieler wiedergegeben (cf. Rimmer [15], p. XV). Mit ihren stark gebogenen Armen (Abb. 5 a) und dem nach unten gekrümmten Joch ist diese altsemitische Schräglyra technologisch, ferner mit ihren zehn Saiten als Melodieinstrument eindeutig gekennzeichnet, obgleich sie hinter der Hochharfe, die mit ihrer erheblich größeren Saitenzahl wohl ebenso als Melodienträger wirkt (etwa in „durchbrochenem Spiel“), getragen wird.

Orts- und zeitgleich ist das Relief wie vorher, das ein Quartett aus zwei pausierenden Doppeloboenspielern, einem Schräglyren- und dahinter einem Hochharfenspieler darstellt (cf. Rimmer [15], pl. XII). Hier besitzt die Schräglyra nur fünf (Abb. 5 b), die Harfe jedoch zwölf Saiten; letztere hat hier offenbar die Rolle des Melodieinstrumentes, wenn die Oboen schweigen. Da die Saiten der Schräglyra vom Joch bis zum unteren Schallkastenrand viel länger sind, als jene der sonst gleichartig gebauten Lyra gemäß Abb. 5 a), daher auch einem tieferen Tonbereich angehören, ist nicht zu zweifeln, daß erstere eine Begleitaufgabe zu erfüllen hat.

Rund fünfzehn Jahrhunderte lang hat sich die altsemitische Schräglyra oder kinnor nahezu ausschließlich im ägyptisch-vorderasiatischen Kulturraum gehalten und ist nur langsam, etwa ab Mitte des zweiten Jahrhunderts v.Chr., den Kitharai und symmetrischen Lyren des helladischen Baustiles gewichen, nachdem im vierten Jahrhundert v.Chr. durch Alexander den Großen der Hellenismus eingebrochen war; erst im letzten Jahrhundert v.Chr. verschwand die Schräglyra endgültig. Als autochthone Form begann aber im fünften Jahrhundert v.Chr. die symmetrische, zoomorphe *Phoinix* (Herodot, Hist. IV, Kap. 192), eine phoinikische Erfindung, sich in Palästina auszubreiten, wo sie sich bis zur zweiten Befreiungsrevolte und der abschließenden Diaspora (135 n.Chr.) der Israeliten behaupten konnte (19). Die letzte nachweisbare Schräglyra, sogar mit zehn Saiten (Abb. 1 c) und reich verziert, findet sich in einer Statuette aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. im ägyptischen Alexandria wieder (cf. Hickmann [11], Taf. 20, Abb. 4). Gleichzeitig klingt auch eine große und bewegte Vergangenheit des Nahen Ostens aus.

Schließlich sei noch festgehalten, daß, von übrigen Baudetails abgesehen, die altsemitischen Schräglyren mit *a) geraden* (Abb. 1a-c; 2; 3a; 4a-d) oder, entsprechend der Kraft und Richtung und Saitenspannung, *einwärts gekrümmten* Jochen (Abb. 3b; 5a und b) sowie *b) mit von links nach rechts (vom Spieler aus) ansteigenden* (Abb. 1a; 2; 3a und b; 4d)

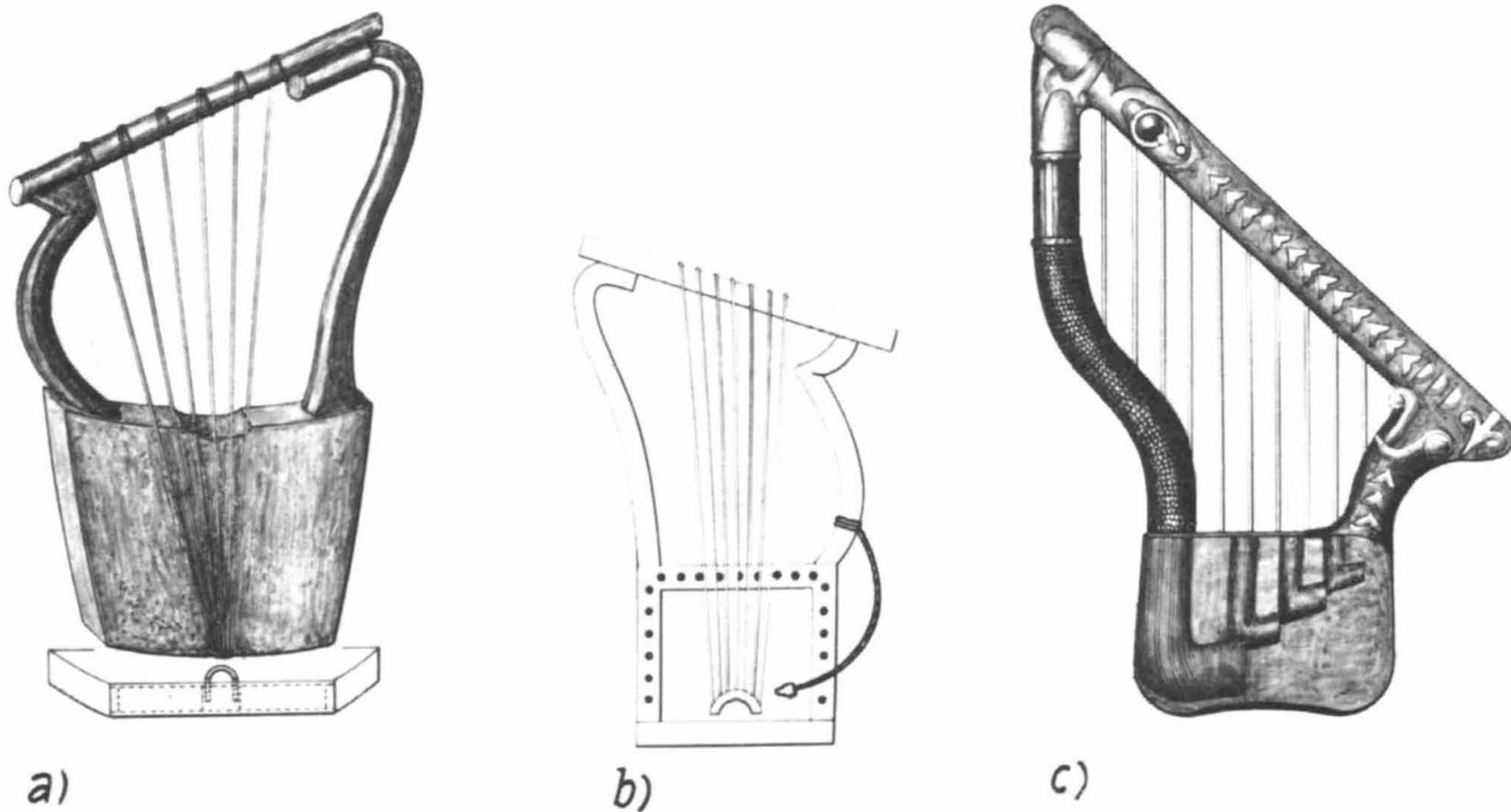


Abb. 1 a) Lyren-Relikt aus dem Grabe des Ra-teser-ka-seneb in Theben um 1520 v. Chr. (nach Boeser)  
b) Lyra aus Grabmalerei in Theben um 1450 v. Chr. (nach Wilkinson)  
c) Lyra von Statuette aus Alexandrien 2./1. Jahrhundert v. Chr. (Rekonstruktion nach Hickmann).

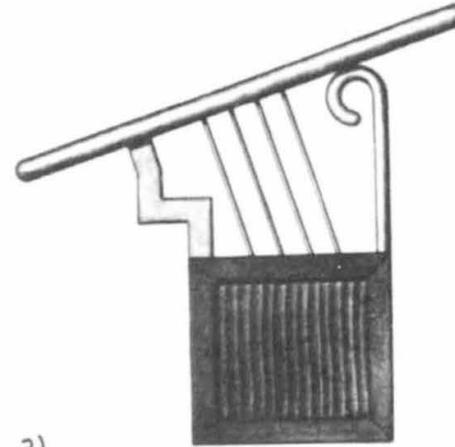


a)

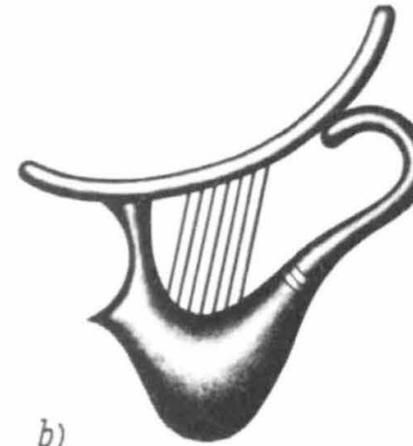


b)

Abb. 2 a) Phoinikische Elfenbein-Ritzzeichnung aus Megiddo um 1300 v. Chr. (nach Frankfort)  
b) Rekonstruktion der Kastenlyra mit 9 Saiten.



a)



b)

Abb. 3 a) Palästinische Kastenlyra mit 4 Saiten (Rekonstruktion) von einer Krug-Zeichnung aus Megiddo (Tierprozession) um 1150-1000 v. Chr. (cf. Loud)  
b) phoinikische Ziegenbalglyra mit 7 Saiten (Rekonstruktion) von Schalen-Zeichnungen aus Idalion (Kypros) 8. Jahrhundert v. Chr. (cf. Bossert lit. 5).

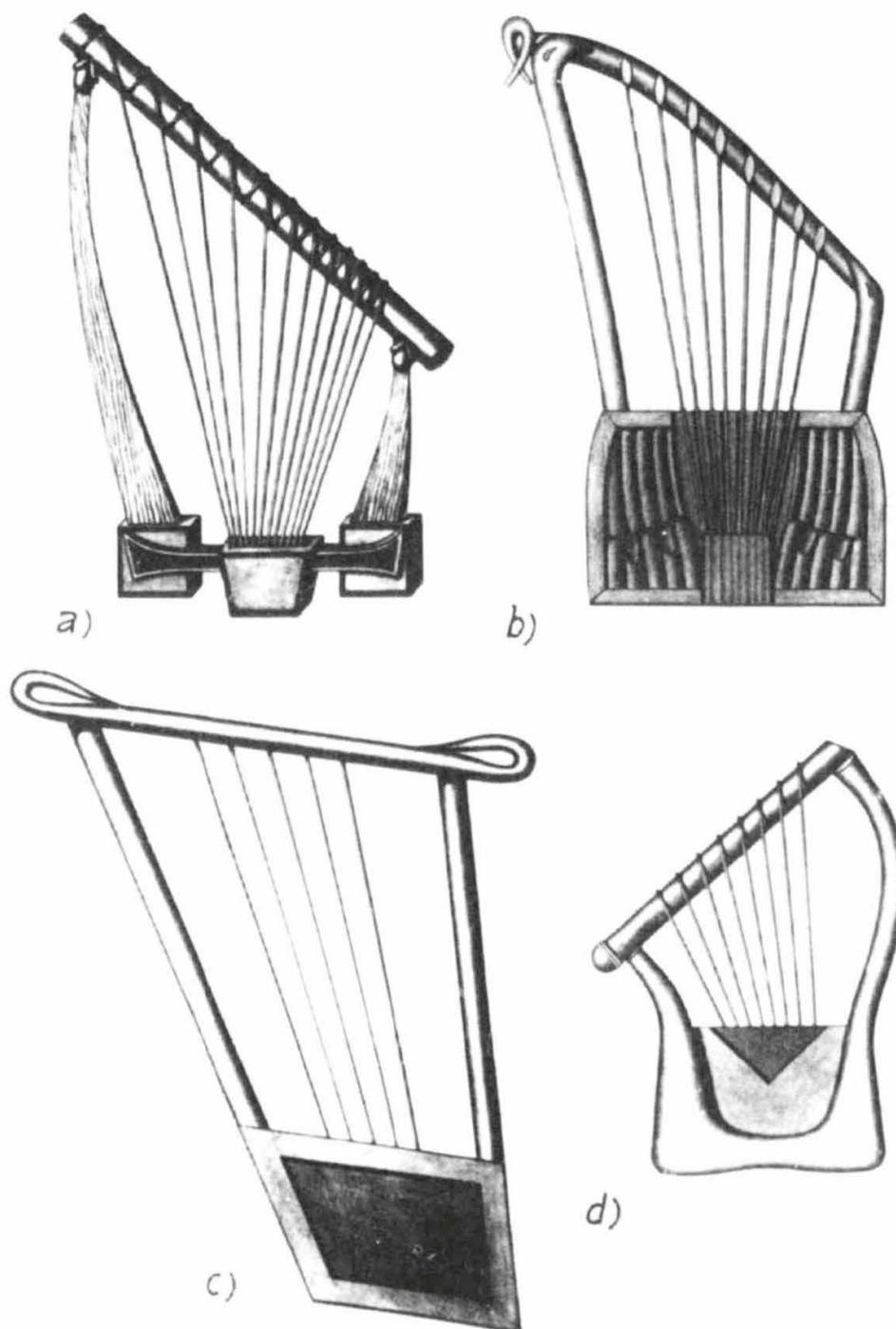


Abb. 4 a) Altsemitische Kastenlyra mit 12 Saiten (Rekonstruktion) vom Relief aus Sendschirli (Altanatolien) um 870 v. Chr. (cf. Bossert 4)  
 b) altsemitische Kastenlyra mit 8 Saiten (Rekonstruktion) vom Relief aus Karatepe (Altanatolien) um 750 v. Chr. (cf. Garbini)  
 c) altisraelische Kastenlyra mit 5 Saiten (Rekonstruktion) vom Relief im Palast des Sancherib (705-681 v. Chr.) in Ninive (cf. Rimmer)  
 d) altsemitische Kastenlyra mit 8 Saiten (Rekonstruktion) vom Relief einer Militärkapelle im Palast von Assur um 680 v. Chr. (cf. Parrot).

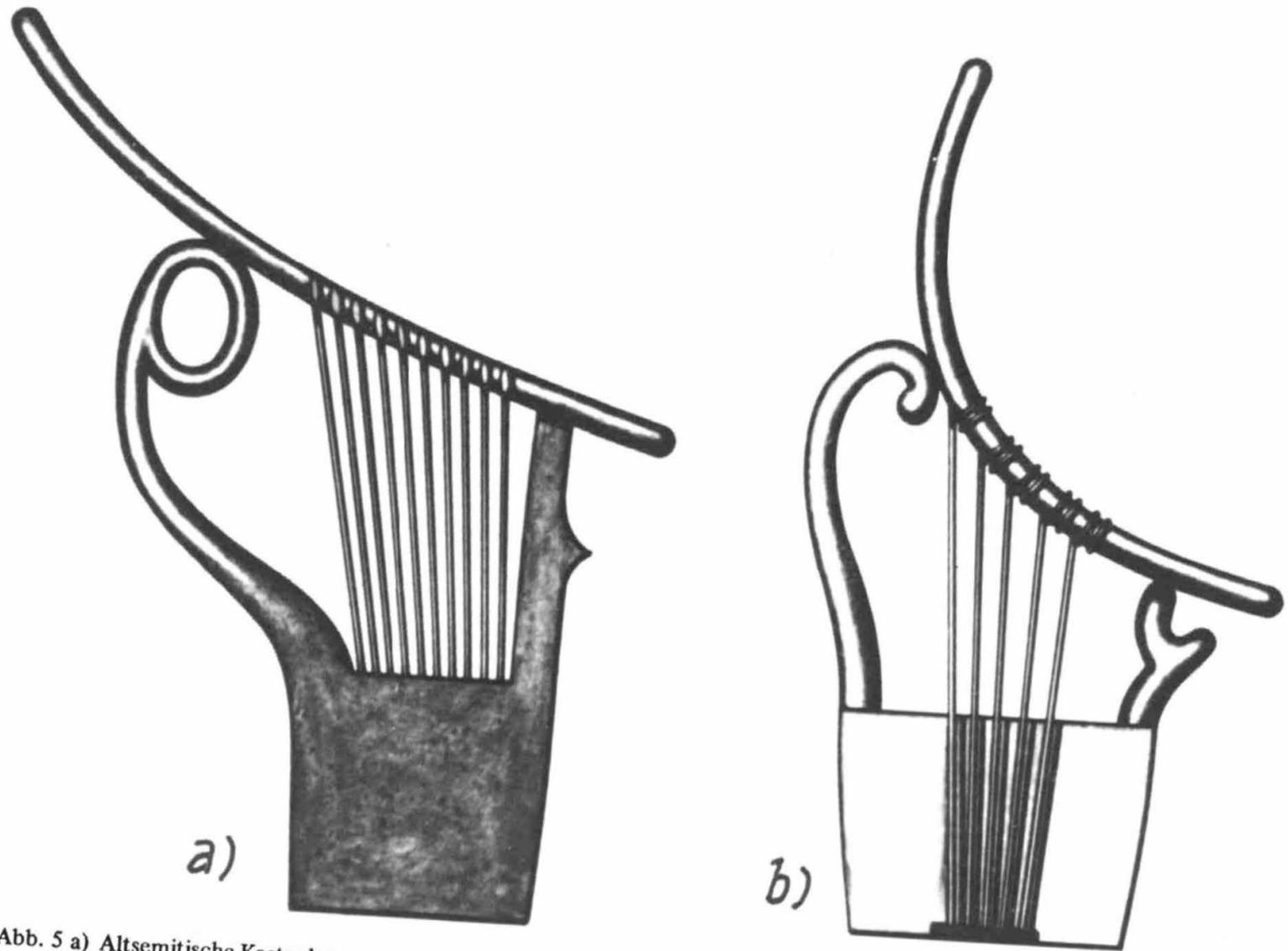


Abb. 5 a) Altsemitische Kastenlyra mit 10 Saiten (Rekonstruktion) vom Relief im Palast des Assurbanipal (668-626 v. Chr.)  
in Ninive (cf. Rimmer 15 pl. XV)  
b) Altsemitische Kastenlyra mit 5 Saiten (Rekonstruktion), wie a), pl. XII.

oder abfallenden Jochen (Abb. 1b und c; 4a-c; 5a und b) ausgestattet waren. Der Grund hierfür lag vermutlich in der Trag- und Spielweise der Schräglyra, ob sie also steil oder waagrecht nach vorne gehalten und gespielt wurde. Die Saitenzahl dieser altsemitischen Lyren bietet weder örtlich noch zeitlich eine vertretbare Signifikanz, es sei denn hinsichtlich der Auführungspraxis, die den mehrsaitigen Lyren die Rolle des Melodie-, den mindersaitigen jene des Begleitinstrumentes, entweder zum rituellen oder zum profanen Gesang oder aber im kammermusikalischen Instrumentalduett bis -quartett zuwies. Außer den genannten Ikonogrammen liefern nur das AT der Bibel sowie die Mischna-, Tosephta- und Midraschim-Kommentare zum AT literarische Aussagen über das altsemitische Musikinstrumentarium und Musikbrauchtum, die leider oft zu Mißdeutungen und Verwirrungen in den Bibelübersetzungen Anlaß geben (19).

Heute bestehen in Palästina nach Erhebungen von L. Sachsse (18) weder symmetrische noch die oben behandelten Schräglyren der Kinnor-Form in Museen oder in der Folklore des Nahen Ostens; lediglich die aus Äthiopien bzw. Zentralafrika stammende Kissar tritt sporadisch bei Arabern auf (11, 18).

#### Schrifttums-Verzeichnis

1. F. Behn: *Musik im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1956.
2. J. Benzinger: *Hebräische Archäologie*, 3. Aufl. Freiburg/Br. 1927.
3. P. A. A. Boeser: *Beschreibung der Ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden*, 2. Abt, Den Haag 1910.
4. H. Th. Bossert: *Altanatolien*, Berlin 1942.
5. Ders.: *Altsyrien*, Tübingen 1951.
6. R. Dussaud: *Monuments palestiniens et judaiques*, Paris 1912.
7. H. Frankfort: *Art and Architecture of the Ancient Orient*, Harmondsworth 1954.
8. K. Galling: *Biblisches Reallexikon*, Tübingen 1937.
9. C. J. Gadd: *The stones of Assyria*, London 1936.
10. G. Garbini: *Alte Kulturen des Vorderen Orients*, Gütersloh 1968.
11. H. Hickmann: Art. *Leier*, in MGG 5 (1956), Sp. 517-538.
12. G. Loud: *Megiddo II* (Seasons 1935-39), Chicago 1948.
13. S. Moscati: *Die altsemitischen Kulturen*, Stuttgart 1961.
14. A. Parrot: *Assur*, München 1961.
15. J. Rimmer: *Ancient Musical Instruments of Western Asia*, London 1969.
16. C. Sachs: *Die Musikinstrumente des alten Ägypten*, Berlin 1921.
17. Ders.: *History of Musical Instruments*, London 1942.
18. L. Sachsse: *Palästinensische Musikinstrumente*, in: Zs. Dtsch. Pal. Ver. 1927, S. 19-66 und S. 117-172.
19. L. Vorreiter: *Die Musikinstrumente der Bibel und ihrer Umwelt*, vor Drucklegung.
20. Ders.: *Monumenta Instrumentorum Musicae*, Bd. II, in Vorbereitung.
- 20a. Ders.: *Westsemitische Urformen von Saiteninstrumenten*. Mitt. d. Ges. f. Musik des Orients 11 (1972/73), Berlin 1973, S. 71-77 (mit 7 Abb.).
21. J. G. Wilkinson: *Manners and customs of the Ancient Egyptians*, Serie I, vol. I, London 1837.

## Zur Lyra-Viol-Musik

von Albert Erhard, Flintsbach/Oberbayern

Eine Reihe von Publikationen von Musik für Lyra-Viol (Abkürzg.: LV) und über dieses Instrument hat in den letzten Jahren auf ein lange vernachlässigtes Randgebiet der englischen Violinmusik des 17. Jahrhunderts aufmerksam gemacht, das schon deshalb Beachtung verdient, weil es Werke bedeutender Meister wie Ferrabosco (II), Coperario, W. Lawes und Jenkins umfaßt. Besonders wertvolle Beiträge hat Franc Traficante durch Sammlung von Quellenmaterial und systematische Erforschung der für diesen Musikzweig typischen Vielzahl variabler Stimmungen geleistet<sup>1</sup>. Doch bleibt noch manche Frage offen. Das neuere Schrifttum versteht unter LV eine Baßgamba von meist kleinem Format, die skordiert aus Tabulatur gespielt wurde, vor allem in England verbreitet war und auf dem Kontinent Viola bastarda genannt wurde<sup>2</sup>. Von einer solchen Identität zwischen LV und Bastarda wird man jedoch nur sprechen können, wenn beide Instrumente in ihren wesentlichen Merkmalen übereinstimmen. Eine Überprüfung dieser Merkmale scheint geboten. Vorweg möchten wir den Begriff LV-Musik auf englische Gambenmusik beschränken. Zwar hat es auch auf dem Kontinent in Tabulatur notierte, akkordreiche Gambenmusik in besonderen Stimmungen gegeben. Wir sehen jedoch keinen Anlaß, auf sie den Ausdruck LV-Musik anzuwenden, denn das Wort LV kommt nur im Englischen vor. Ferner wird sich die Definition dieses Begriffs daran orientieren müssen, was die Komponisten selbst unter LV-Musik verstanden haben. Befragt man die von Traficante (I, S. 14-24) wörtlich wiedergegebenen Titel der gedruckten Quellen (die handschriftlichen sind unerheblich), so zeigt sich, daß die Besetzungsvorschrift „for LV“ im Titel folgender Werke erscheint: Hume, 1. Buch von 1605, Corkine, Ayres von 1610, sowie Playford, *Musickall Banquet* von 1651 und *Musick's Recreation* von 1652. Ferner findet sie sich auf Seitenüberschriften in Ferrabosco's *Lessons for 1. 2. & 3. Viols* von 1609 und in den 1661, 1669 und 1682 unter dem geänderten Titel *Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way* erschienenen Fortsetzungen von Playford's Sammlung. „Viol, Lyra-way“ bedeutete eben offensichtlich dasselbe wie LV. In gleichem Sinne sind die Ausdrücke „after the leero fashion“ in R. Jone's 2. *Booke of Songs and Ayres* von 1601 (wohl der ältesten gedruckten Quelle), sowie „for Basse-Viols, the Liera way. . .“ in Th. Ford's *Musicks of sundrie Kindes* von 1607 und „to play Lyra-ways“ in Maynard's *XII wonders of the world* von 1611 zu verstehen. Alle diese Ausdrücke bezeichneten Gambenspiel „in Lira-Manier“, also jenes für die italienische Lira typische mehrstimmige Spiel<sup>3</sup>, dessen Nachahmung auf Gamben mit flachem Steg und langem, wenig gespanntem Bogen schon Ganassi (II Kap. 16) erörtert hatte und das nun durch „Lyra-way“ genanntes Stimmen in Akkorden erleichtert wurde<sup>4</sup>. Prototyp dieser Akkordstimmungen war die 4-3-4-5-4=Stimmung (bei Jones e<sup>1</sup>-h-g-d-G-D), die daher schlechthin „Lyra-way“ genannt wurde. Dieser Ausdruck scheint zum Sammelbegriff für Verstimmungen überhaupt geworden zu sein, denn Maynard spricht von „Lyra-way“ in der Mehrzahl (s. o.) und Playford nahm 1661 die erwähnte Titeländerung vor, obwohl jenes „Lyra-way“ inzwischen von anderen Stimmungen verdrängt war und von ihm selbst nicht mehr verwendet wurde.

1 Fr. Traficante, *Music for the Lyra Viol. The printed Sources*, in: The Lute Society Journal VIII (1966), S. 7-24, und *Lyra Viol tunings*, in: AMI 1971, S. 183-205; hier zur Unterscheidung mit I und II bezeichnet.

2 Siehe Kinsky II, 491, Sachs *Hdb.*, S. 188 und *Reallex.*, S. 248 und 411, Hayes, *MusInstr.*, Kap. III (London 1930), Dart, in: *Musikinstrumente*, ed. A. Baines, S. 207 (München 1962). N. Dolmetsch, *The Viola da Gamba*, S. 12 (London 1962), Wolf, *Notationsk.* II, 232, Bessaraboff, S. 277 ff., 363 und 444, Riemann, *ML* III, 1036, Berner, in: MGG 13, 1683 f. (mit Einschränkungen), Grove's Dict. unter LV u. a.

3 Siehe Zacconi, *Pratt. Mus.* 1596, S. 215: „Lira . . ., che sonano piu parte insieme“; ferner Boyden, *Gesch. d. Violinsp.*, S. 104.

4 Parallelfälle in der Violinliteratur: Marini's *Capriccio . . . a modo di lira* von 1626 (s. Notenbeisp. 14 bei Boyden, a. a. O.) und die Sonaten „for Lyra violin, treble violin & bass viol“ des Geigers Th. Baltzar, von dem Roger North berichtet, er habe oft „Lyra tuning“ gebraucht.

In all diesen Fällen ist die Zugehörigkeit zur LV-Musik außer Zweifel. Sind aber auch Werke hierher zu rechnen, die Normalstimmung verlangen, also jene 4-4-3-4-4-Stimmung ( $d^1-a-e-c-G-D$ ), die sich im 16. Jahrhundert für Laute und Gambe als Norm durchgesetzt hatte<sup>5</sup>? Mace nennt sie „*the common old tuning*“ und gebraucht dafür die Ausdrücke *lute-way*, *viol-way* und *playn-way*, „*which is all one*“ (Mus. Monument, S. 249). Eben diese Ausdrücke sind, wo Normalstimmung verlangt wird, in den gedruckten Quellen den Ausdrücken LV und Lyra-way als Gegensatz deutlich gegenübergestellt. In den handschriftlichen finden sich dafür auch Abkürzungen wie „*lute*“; oft ist die Forderung von Normalstimmung daran zu erkennen, daß keine Stimm-anweisung gegeben ist. Als „*Violl-way*“ ist im *Manchester-Gamba-Book*, einer etwa zwischen 1662 und 1670 entstandenen Sammlung von 258 Sätzen in 22 verschiedenen Stimmungen auch die 4-4-3-4-5-Stimmung bezeichnet. Wo dieses (auf der Laute „Abzug“ genannte) Herabstimmen der D-Saite auf C oder schlechthin Normalstimmung verlangt ist, finden sich nirgends die Ausdrücke LV oder Lyra-way. Beispiele aus den gedruckten Quellen sind Robinson's *Schoole of Musicke* von 1603, die „*playne-way*“ notierten Baßstimmen bei Jones und Ford a. a. O., die sechs mit J. B. gezeichneten Sätze in Simpson's *Compendium* von 1678 und Hume's *Poeticall Musicke* von 1607. Auch in seinem 1. Buch gebraucht Hume, wo er Normalstimmung verlangt, nie das Wort LV, auch nicht bei Notierung in Tabulatur (!). Im Gegensatz zur herrschenden Meinung<sup>6</sup> möchten wir daher Gambenmusik in Normalstimmung nicht zur LV-Musik rechnen und Notierung in Tabulatur nicht als alleiniges Kriterium betrachten. Die Wahl der Notierungsart war stets nur eine Frage der Zweckmäßigkeit. Mit Art und Inhalt der aufgezeichneten Musik hatte sie nur indirekt zu tun, insofern diese Griffschrift trotz zahlreicher Mängel (z. B. Unvermögen, Stimmführungen darzustellen) beim Spielen in variablen Stimmungen ein unentbehrliches Hilfsmittel war und sich zur Aufzeichnung weiträumiger Musik mit vielstimmigen Akkorden und weiten Sprüngen besser eignete als Notenschrift, die hierzu viele Hilfslinien und häufige, das Lesen erschwerende Schlüsselwechsel benötigt. Wurde dieses Hilfsmittel nicht mehr benötigt, z. B. bei einem Wechsel von akkordischer Musik zu einstimmiger, so wurde zur Notenschrift übergegangen, in MSS sogar manchmal mitten im Satz. *Mehrstimmigkeit, variable Stimmung und Notierung in Tabulatur bedingen sich somit gegenseitig als die drei Komponenten des Begriffs LV-Musik*. Die Mehrstimmigkeit ist oft nur durch einige Akkorde oder Doppelgriffe angedeutet.

Diese variablen Stimmungen – das Kernstück der LV-Musik – sind ein musikgeschichtliches Curiosum. Traficante nennt und beschreibt nicht weniger als 51 und untersucht, wie sich diese groteske Vielzahl von Stimmungen aus einigen wenigen heraus entwickelt hat. Selbst wenn man die Normalstimmung (mit und ohne „Abzug“), sowie Demachy's Stimmung, der lediglich eine 7. Saite in  $A_1$  angefügt hat, abzieht und überhaupt die kontinentalen Autoren, bei denen ja das Wort LV nie vorkommt (z. B. Kremberg und Ziegler), außer Betracht läßt, bleibt noch die stattliche Zahl 42. Und wer weiter forscht, stößt auf immer neue. In den Stimmangaben sind meist nur die Stimmintervalle, also nur relative Stimmungen angegeben. Bei 22 Stimmungen, darunter den gebräuchlichsten wie *Alfonso-way*, *Lyra-way*, *Harp-way sharp*, *Harp-way flat* und der sog. Oktavenstimmung kennen wir aber auch deren absolute Höhe, vor allem aus der *Mansell-Tabulatur* (Univ. California) von ca. 1650 und dem Pariser MS Rés 1111 von 1674, einer Sammlung von 261 Sätzen in 15 verschiedenen Stimmungen, von denen 10 in Noten angegeben sind. In Ensemblemusik ergibt sich die absolute Höhe des Stimmtons der LV zuweilen aus der Notierung der übrigen Stimmungen. Fast durchwegs ist der Stimmtton – wie in Normalstimmung –  $d^1$ . Nur 3 Stimmungen weichen davon ab und zwar um einen Halb- bzw. Ganzton nach oben oder unten. Traficante (II, Nr. 7, 12, 33, 34) führt 3 stärker abweichende an, nämlich je eine aus  $a$  im *Mansell-MS*, aus  $fis^1$  im Pariser MS, sowie aus  $g^1$  bei Robinson und Hume, dürfte aber darin irren, denn das *Mansell-MS* enthält keine Stimmung aus  $a$ , die im Pariser MS bei einem

5 Siehe Agricola, Gerle, Lanfranco, Ganassi, Ortiz, Zacconi, Cerreto, Cerone, Praetorius, Mer-senne, Playford, Simpson u. s. f.

6 Z. B. Hayes, S. 131, Bessaraboff, S. 278, der sich auf Praetorius (Stimmtabelle 21, Nr. 1, in: *Organographia*, S. 26) beruft, und Traficante, der in Nr. 33 seiner Liste von LV-Stimmungen 17 Quellen in Normalstimmung aufführt.

Ballet angewandte Stimmung  $f_1^1-d^1-a-f_1-d-A$  gilt nicht für LV, sondern für Tenorgambe und die Stimmung aus  $g^1$  bei Robinson fol. Nij ist für Laute (s. NA D. Lumsden, Paris 1971, S. XXXI, Note 1). Bei Hume ist der Stimmtton nicht  $g^1$ , sondern  $d^1$  (s. unten).

Erweiterte Griffmöglichkeiten durch Scordaturen wurden um die gleiche Zeit auch auf der Violine gesucht. Während sie hier aber Extravaganzen einiger Virtuosen blieben, entstand daraus auf der Gambe, die mit ihren 6-7 Saiten weit mehr Möglichkeiten bot, jene eigene, LV-Musik genannte Gattung. Ihre Ähnlichkeit mit Musik für Lira ist unverkennbar. Disertori's Übertragungen von Lira-Musik in RMI 45, 153 ff. zeigen ganz ähnliche Akkordklänge wie die in der frühen LV-Musik üblichen und lassen die gleiche Vorliebe für Unisoni zwischen leeren Saiten und gegriffenen Tönen erkennen. Das gleiche Bild ergab sich bei Übertragung der Tabulaturbeispiele in Mer-senne, *Harm. Univ.*, IV, S. 207, und Cerreto, *Pratt. Mus.*, S. 325. Die meisten LV-Stimmungen ermöglichen es, 3-6-stimmige Akkorde der einfachen Tonarten auf leeren Saiten zu spielen oder durch Resonanz zum Mitschwingen zu bringen. Fast stets bilden 3 benachbarte leere Saiten (durch Quergriff transponierbar) kadenzierende Dreiklänge oder Dur-Moll-Paare oder stehen zueinander in Terz- oder Quintverwandtschaft. Dieses Verfahren hat nicht (was nahe gelegen hätte) zu neuen Harmonien geführt, wohl aber durch Änderung der Spannungsverhältnisse zu Klängen, die in normaler Stimmung nicht zu erzielen sind. Schon das Herabstimmen der D-Saite auf C gibt dem Instrument einen andern Klangcharakter. Der anonyme Autor eines LV-Duetts, der es in 150 Takten auf 26 verschiedene Darstellungen des C-dur-Dreiklangs brachte, scheint sich daran geradezu berauscht zu haben. Durch entsprechende Stimmung konnte auch die Pedalwirkung von Baßtönen bei den so beliebten Oktav- und Dezimsprüngen verstärkt werden, jener dem Lautensatz entlehnten Technik, die ebenso wie das Schwelgen in vollstimmigen Akkorden weitaus-holende, umgreifende Armbewegungen erforderte, die recht gut ins Bild des Barockmenschen passen. Die Verstimmungen erleichterten auch manchen Mehrfachgriff. Ihr Hauptzweck war aber offensichtlich Vermehrung der Resonanz. Dem gleichen Ziel dienen auch die „holds“, das Aus-halten von Tönen (A und O der Gambentechnik!), die oben erwähnten Unisoni<sup>7</sup> (ein der Dop-pelchörigkeit der Laute verwandter Effekt), die Bevorzugung leerer Saiten vor den weniger ober-tonreichen gegriffenen Tönen, das reizvolle gelegentliche Einstreuen von Zupftönen der linken Hand auf leeren Saiten (bei Playford „Thumps“ genannt) und anderes mehr. Dieser Resonanz zuliebe nahm der LV-Spieler das lästige, dem Instrument schädliche Umstimmen, nahmen die Komponisten die mit dem Stimmen nach der Haupttonart verbundene Einengung in Kauf<sup>8</sup>. Im übrigen aber unterscheidet sich die Literatur für LV nicht grundsätzlich von sonstiger, zur gleichen Stilepoche gehöriger englischer Violonmusik. M. Locke's 12 Gambenduos von 1652 z. B. zeigen die gleiche Vorliebe für Resonanzeffekte, Stimmentausch, weite Sprünge und jähes Ab-brechen melodischer Linien mit Fortsetzung auf anderer Ebene wie viele LV-Duette von Jenkins. Ähnliche Gemeinsamkeiten lassen sich zwischen den in MB IX abgedruckten Gamben- und LV-Duetten feststellen. Akkordspiel und Doppelgriffe kommen in Simpson's *Division Viol* von 1665 ebenso häufig vor wie in LV-Musik; der Unterschied liegt nur in Notierung und Stimmung. Ernst Hermann Meyers meisterhafte Charakterisierung der englischen Consortmusik<sup>9</sup> trifft im Kern auch auf Ensemblemusik für oder mit LVs zu, wengleich hier mehr Anklänge an die Satztech-nik für Laute festzustellen sind.

Wie war die LV beschaffen? War sie überhaupt ein Instrument? Im Schrifttum werden diese Fragen nicht einheitlich beantwortet. Auf der einen Seite wird unter LV allgemein eine Baß-gambe von besonders kleinen Ausmaßen verstanden und machen Kinsky, Sachs, Hayes, Grove, N. Dolmetsch, Bessaraboff u. a. hierzu sogar ziemlich genaue Zahlenangaben. Andererseits er-

7 Th. Salmon rühmt „*the amorous consent of double strings*“ und empfiehlt „*some plessant Lyra Tuning, that the most frequent Notes be always struck open, that their Concords may be their nearest Neighbours, and at last the whole Viol, with an unstop'd freedom*“ (*Essay to the Advancement of Musick*, London 1672, S. 48 ff.).

8 Die zentrale Bedeutung des Halleffekts wird jeder Gambenbauer, LV-Spieler oder Herausgeber von LV-Musik, aber auch jeder Gambist, der in seinem Instrument mehr sieht als ein Cello mit 6 Saiten, berücksichtigen. Transponieren kann jene Resonanz völlig zunichte machen.

9 *Die Kammermusik Alt-Englands*, Leipzig 1958, besonders Kap. V und VI.

klärt Grove, geringe Größe sei „*not indispensable*“ und „*strictly is the LV not a distinct instrument at all*“, ferner Hayes „*the difference is one of tuning and not of design*“. Playford, der es am besten wissen mußte, da die gedruckten Quellen ab 1651 fast alle in seinem Verlag erschienen sind, gibt zwei sich widersprechende Antworten.

a) Im Vorwort zu *Musick's Recreation* nennt er LV eine besondere Art des Gambenspiels, nämlich in besonderen Stimmungen und aus Tabulatur. Auf die gleichen Merkmale abstellend nennt er sie anschließend „*an imitation of the Old English Lute or Bandora*“. Dementsprechend unterscheidet sich das auf dem Titelblatt abgebildete Instrument, das er auf Seite 2 ausdrücklich als LV bezeichnet, in nichts von einer gewöhnlichen Gambe. Die Stimmung ist neben dem Griffbrett mit den Noten *d<sup>1</sup>-a-e-c-G-D* angegeben, anscheinend um anzudeuten, daß man jede Gambe „*Lyra-way*“ stimmen und spielen kann. Eben dieses „*Lyra-way*“-Spielen dürfte er im Auge gehabt haben, als er seiner anschließenden Beschreibung des „*Stump*“ (eines barytonähnlichen, von D. Farrant erfundenen Instruments) den Relativsatz „*which was a LV*“ anhängte. Zu Unrecht ist beim Zitieren dieser Beschreibung bei Kinsky II, 491, Note 1, das Wort „*Stump*“ durch „*LV*“ ersetzt. Auch für Roger North war LV nicht der Name eines Instruments. Er schreibt z. B. über Jenkins „*he used the Lyra way upon the violl, w<sup>ch</sup> followed the manner of the Lute*“, versteht also unter *Lyra-way*-Spiel Gambenspiel in Lautenmanier. Dennoch ist nicht zu bezweifeln, daß es Instrumente gegeben hat, die als LVs bezeichnet wurden. Eine Szene in Shadwell's *Miser*, wo sich der Geizhals eine Reihe wertvoller Musikinstrumente als Pfand ausbedingt, darunter „*one lyra viol*“ und „*on viol de gambo*“, zeigt, daß LV und Gambe als zwei verschiedene Instrumente galten. Der Hofgambist und LV-Spieler Stefkins wurde bei zwei Gelegenheiten (1663 und 1670/71) beauftragt, eine LV zu kaufen<sup>10</sup>. Gemeint war zweifellos nicht jene bratschenähnliche, gleichfalls LV genannte frühe Mischform aus Lira und Viola, die sich von modernen Bratschen nur durch eine Einkerbung unterm Saitenhalter und das Fehlen von Mittelbügelkurven unterschied<sup>11</sup>, sondern eine Baßgambe für *Lyra-way*-Spiel.

b) Als solche bezeichnet Playford die LV – ganz im Gegensatz zu seiner vorerwähnten Definition – in *Introduction to the Skill of Musick*, Seite 96 von 1664. Er unterscheidet dort dreierlei Baßgamben: 1. eine große „*for Consort*“, 2. eine kleinere „*for Divisions*“ und 3. eine „*to play Lyra-way, that is by tablature*“. Letztere solle etwas kleiner sein als die erstgenannten und entsprechend dünnere Saiten haben. Daß diese LV kleiner war als die *Division-Viol*, kann man auch aus Simpson's Bemerkung schließen, deren Saiten sollten „*a little bigger than those of LV*“ sein (*Division-Viol*, S. 2). Daß andererseits der *Consortbaß* größer sein sollte als *Division-Viol* und LV, wird bestätigt durch Mace's Mahnung „*Let your Bass be Large*“. Da sich zu Mace's Zeiten der *Generalbaß* auch in England durchgesetzt hatte, war eben das Bedürfnis nach einem soliden Baßfundament gewachsen. Für reich figuriertes, insbesondere solistisches Spiel dagegen war ein kleines, handlicheres Instrument geeigneter, besonders im Akkordspiel. Laut Rousseau's *Traité* von 1687, Seite 18 und 22, ging man daher in England, wo solche „*pièces d'Harmonie*“ zuerst aufkamen, dazu über, die Gamben kleiner zu bauen als auf dem Kontinent<sup>12</sup>; seit wann, ist allerdings nicht bekannt. Die Folge war: Verkürzung der Mensur und damit geringere Bundabstände, bequemeres Greifen, verminderte Saitenspannung und leichtere Ansprache des Instruments. Der kleinere *Corpus* bot außerdem den Vorteil, daß hohe Lagen leichter zu erreichen waren<sup>13</sup>. Dieser Vorteil wurde allerdings damit erkaufte, daß die Baßtöne schwächer klingen. Um so wichtiger war daher im *Consort* ein kräftiges Baßfundament. Mace, der für die „*smart-speaking Viols*“ eine besondere Vorliebe zeigt – er nennt sie „*most admirable Things*“ im Zusammen-

10 Siehe Hughes in ML XXV, 154.

11 Siehe Abb. 9 in Boyden's Katalog zur Hill-Collection (Oxford 1969) und Abb. XL in Mucchi's Studie über Gasparo da Salò (Mailand 1940).

12 Er schreibt: „*Il est vray, que les Anglois ont reduit leurs Viols à une grandeur commode*“. Ob er dabei die LV im Auge hatte, ist jedoch fraglich.

13 Warum allerdings Playford für die LV ein noch kleineres Format verlangt als für eine *Division-Viol*, ist nicht recht einzusehen. Dem Verf. ist kein Werk für LV bekannt, das in größere Höhen steigt als eine *Division-Viol*, und reiches Akkordspiel wurde zuweilen auf beiden Instrumenten gefordert.

spiel von 2 oder 3 LVs und unentbehrlich für ein ideales Consort – hebt ihre besondere Eignung für Diskantstimmen hervor<sup>14</sup>. Daß die LV damals als Instrument galt, geht auch aus Bemerkungen bei Th. Salmon (a. a. O.) eindeutig hervor. Für die 2. Hälfte des Jahrhunderts dürfte auch ausreichend belegt sein, daß sie eine kleine Baßgambe war. Daß dieses Kleinformat aber auch schon in der 1. Hälfte des Jahrhunderts üblich war, ist nicht nur unbewiesen, sondern sogar unwahrscheinlich, denn bei den in den ersten Jahrzehnten gängigen, nach Alfonso Ferrabosco benannten Stimmungen (Alfonso-way, high Alfonso-way, Quinten-Alfonso und deren Varianten) ist der Abstand zwischen höchster und tiefster Saite um 5 bzw. 4 Ganztöne größer als in Normalstimmung. Mit einem Kleinformat wären solche Stimmungen aus geigenbautechnischen Gründen unvereinbar gewesen. Zudem gibt der Umstand zu denken, daß Playford dieses Kleinformat erstmals in der 1664 erschienenen Ausgabe seiner *Introduction* fordert, dagegen in den Ausgaben von 1654, 1655, 1660 und 1662 noch nicht<sup>15</sup>. Gewiß mögen schon in den ersten Jahrzehnten Gamben teils kleiner teils größer gebaut und zum LV-Spiel benutzt worden sein, denn diese experimentierfreudige Zeit, in der die Entwicklung der Musikinstrumente noch im Fluß war, kannte noch keine Standardisierung. Beträchtliche Größenunterschiede im Gambenbau sind ja zur Genüge bekannt; zum Beispiel differieren die 16 im Heyer-Katalog beschriebenen Tenorgamben hinsichtlich Korpuslänge um 11 cm, in der Gesamtlänge sogar um 15 cm. Für uns handelt es sich aber um die Frage, ob die LV – wie vielfach behauptet – von jeher jenes Kleinformat gehabt hat. Zu Unrecht beruft sich Traficante (I, 17 und II, 202) hierfür auf eine Bemerkung in Hume's 2. Buch von 1607 (fol. B), wo von „two small Bass Viols, set as the Lute“ die Rede ist, denn Traficante dürfte die Worte „set as the Lute“ unrichtig deuten. Aus Hume's Anweisung, die tiefste Saite der kleinen Gamben von D auf C herabzustimmen, ist ersichtlich, daß Hume nicht – wie Traficante annimmt – von der Stimmung  $g^1-d^1-a-f-c-G$ , sondern von den 6 unteren Saiten der damals in England üblichen Lautenstimmung  $g^1-d^1-a-f-c-G-D$  (s. Robinson, a. a. O., S. XII) ausgeht. Hume verlangt also nicht „Baßgamben“ in Tenorlage, sondern in der üblichen Baßlage. Als drittes Instrument verlangt er eine etwas größere, um eine Quarte tiefer ( $a-e-c-G-D-A_1$ ) gestimmte. Daß damals in England solche tiefen Baßgamben benutzt wurden, wissen wir u. a. aus Praetorius *Syntagma Musicum*, S. 44. Der Ausdruck „small Bass Viols“ ist somit nur relativ zu verstehen.

Die Frage, seit wann LVs in Kleinformat gebaut wurden, ist vor allem für instrumentenkundliche Bestimmungen bedeutsam; z. B. für die Frage, ob die im Hill-Katalog unter Nr. 5 und 6 abgebildeten und beschriebenen Instrumente (Nr. 5 sign. „John Rose 1598“, Nr. 6 Richard Blunt 1605 zugeschrieben) wirklich als LVs zu bezeichnen sind. Nimmt man ihre Maße als Kriterium, so begibt man sich auf schwankenden Boden, denn die Ansichten der Experten gehen weit auseinander. Nach Kinsky's Größentabelle (II, 437) könnte man diese Instrumente als Altgamben einstufen, nach Bessaraboff dagegen als LVs., denn ihre Maße decken sich fast genau mit denen jenes Instruments von ca. 1665, das er als Standardmodell einer LV vorstellt (Abb. s. Plate XI). Näher liegt es, nach der musikalischen Verwendbarkeit dieser Instrumente zu fragen; z. B. können sich gewisse Anhaltspunkte daraus ergeben, welcher Ambitus der LV abverlangt wurde. Aus den Quellen wissen wir, daß schon in der Frühzeit Baßtöne bis hinunter zu  $A_1$  vorkommen und daß der Abstand zwischen 1. und 6. Saite bis zu 2 Oktaven + Quint betragen hat. Daß diese kleinen Instrumente solchen Anforderungen genügen konnten, muß bezweifelt werden. Zweifelhaft erscheint übrigens auch, ob das auffallend schmale Griffbrett jener LV von ca. 1665 original ist. Die 20 Bünde aus Neusilber dürften eine spätere Zutat sein, weil damals allgemein (verschiebbare) Darmbünde üblich waren und für Bünde in so hohen Lagen (von  $d^1$  aus liegt auf dem 20. Bund  $b^2$ !) kein Bedarf war. Soweit wir unterrichtet sind, wird in der LV-Literatur nirgends  $d^2$  überschritten. Man kann sogar bezweifeln, ob es überhaupt noch eine LV gibt, die mit Sicherheit als solche identifiziert werden kann. Viele dieser von vornherein nicht sehr zahlreichen

14 „... in Consort they often retort against the Treble; often standing instead of That Part, viz., a Second Treble“.

15 Auskunft des British Mus., Music room (Mr. Crossman), dem Verf. ebenso zu Dank verpflichtet ist wie der Musikreferentin des Brit. Council München (Mrs. Bartlett), die bei der Beschaffung engl. Literatur behilflich war.

Instrumente werden in den Wirren des Bürgerkriegs untergegangen sein. Was übrig blieb, wurde umgebaut oder ging verloren, als dieses Instrument außer Mode kam und in Vergessenheit geriet, wozu Zeitumstände wie der Siegeszug der Violine, das Vordringen französischer Einflüsse und das Aufkommen des Konzertwesens in der 2. Hälfte des Jahrhunderts beigetragen haben mögen.

Auch um unser Wissen über das Aussehen der Viola bastarda ist es schlecht bestellt. Auf der Abbildung bei Praetorius, *Sciagraphia* von 1620, Tafel XX, Fig. 4, unterscheidet sie sich von der in Fig. 3 abgebildeten Gambe nur wenig in der Größe und im übrigen nur in Nebensächlichem (Schnecke und Rosette)<sup>16</sup>. Ähnliche Größenangaben macht Francesco Rognoni in *Selva de varii passaggi*, Mailand 1620. Der geringe Größenunterschied überrascht besonders deshalb, weil unter den 5 bei Praetorius angegebenen Bastarda-Stimmungen 3 bis  $A_1$  absteigen. Wer annimmt, Bastarda und LV seien identisch gewesen, wird zugeben, daß dies schlecht zu dem angeblichen Kleinformat der LV paßt. Das in der *Organographia* der Bastarda gewidmete Kap. XXI gibt über deren Bauart keine weiteren Aufschlüsse. Die dort angekündigten Musikbeispiele für Bastarda hat Praetorius leider nicht gebracht. Im sonstigen Schrifttum der Zeit findet sich nirgends eine Abbildung oder nähere Beschreibung dieses wenig verbreiteten Instruments<sup>17</sup>. Für Georg Falck (*Idea Cantoris*, Nürnberg 1688, S. 189) ist sie dasselbe wie eine Gambe, von der er schreibt: „Man nennet sie auch Viola Bastarda darum, weil man alle Stimmen/ gleich einer Lauten/ auf eine besondere Art und Verstimmung/ mit Verwunderung darauf kan hören lassen.“ Auch Brossard's *Dictionnaire* 6 o. J. (vor 1705) sieht keinen Unterschied zwischen Bastarda und Gambe. Botrigari befaßt sich in *Il Desiderio*, Venedig 1594, ausführlich mit vielen Instrumenten, nicht aber mit der Bastarda. Auch Zacconi und Mersenne erwähnen sie nirgends.

Wie konnte es nun zu der Vorstellung, LV und Bastarda seien identisch, kommen, obwohl wir über beide so wenig wissen? Am Schluß jenes Kap. XXI berichtet Praetorius, neuerdings sei in England „etwas sonderbares dazu erfunden worden“, das unter 6 Darmsaiten 8 mitklingende Metallsaiten trägt. Wahrscheinlich war damit der oben erwähnte, ebenfalls mit metallenen Resonanzsaiten versehene „Stump“ gemeint, von dem Playford in MR 1661 schrieb: „Of this sort of Viols I have seen many; but Time and disuse has set them aside“. Da Playford damals im 38. Lebensjahr stand, dürfte dieses Instrument bis etwa 1640, also auch schon zu Praetorius' Zeiten in Gebrauch gewesen sein. Diesen „Stump“ scheint Playford für eine Abart der LV gehalten zu haben (s. den oben zit. Relativsatz „which was a LV“), Praetorius dagegen als eine Abart der Viola bastarda. Daraus den Schluß zu ziehen, Bastarda und LV selbst seien identisch gewesen, erscheint gewagt, denn da wir vom Stump keine Abbildung besitzen, läßt sich nicht beurteilen, ob ihn Praetorius zu Recht zu den Bastardviolen gerechnet hat. Für die 2. Hälfte des Jahrhunderts scheidet Identität schon deshalb aus, weil die Bastarda laut Praetorius „etwas größer und länger“, die LV aber kleiner als die (bei Praetorius Tenorgambe genannte) Baßgambe war. Daß beide Instrumente häufig umgestimmt und nach der Haupttonart gestimmt wurden und daß die von Praetorius unter Nr. 3 und 4 der „Tabell“ Seite 26 aufgeführten Stimmungen als „Alfonso-way“ und „Oktavenstimmung“ auch auf der LV vorkommen, beweist angesichts der Vielzahl von LV-Stimmungen nichts, zumal Praetorius jedem Gambisten die Wahl der Stimmung freistellt (a. a. O., S. 44).

Bei dieser Sachlage lag es nahe, Aufschluß in der ausdrücklich für Viola bastarda bestimmten Literatur zu suchen. Die bei Kinsky II, 492, und Wolf II, 239, angegebene erwies sich als völlig unergiebig. In der *Tamburitta* für Violine, 2 Bastarda und B.c. des A. Jarzebski von 1627 (Publ. pol. M., XI) unterscheiden sich die Bastardastimmen in nichts von einfachen Gambenstimmen; sie reichen von  $D$  bis  $d^1$ . In etwas weiterem Tonraum ( $D-c^2$ ), aber immer noch in der herkömmlichen Region der Gambe bewegt sich das reiche Figurenwerk der 10 *Canzoni & Madrigali a 4*

16 Sachs, ZIMG XV, 123 ff., dürfte die Bedeutung der Rosette überschätzt haben. Sie gibt den Schwingungen der Decke mehr Freiheit, verstärkt aber den Nachhall der Saiten nur unerheblich. Verschließt man das Schalloch, so ändert sich der Klang des Instruments kaum. In erster Linie war die Rosette wohl nur schmückende Reminiszenz an die Laute.

17 Siehe Sachs, a. a. O., S. 124.

*per sonar con la viola bastarda in Il vero modo di diminuir* des Girolamo dalla Casa, Venedig 1584. Die *Ricercari di Viola bastarda* in Aurelio Virgiliano's Verzierungslehre *Il dolce Melo* dagegen stehen durchwegs in Tenorlage (Ambitus:  $A-f^2$ ) und sind größtenteils auf Bratsche spielbar. Möglicherweise hat Virgiliano mit Viola bastarda die bei P. Cerone in *El Melopoe* (Neapel 1613) Kapitel 18 beschriebene, in  $e^1-a-d-G$  gestimmte bundfreie Bratsche gemeint, die in dem spanisch geschriebenen Text „*Baxo de las Vihuelas sin trastes ò bastarda*“ genannt wird. Die Entstehungszeit von *Il dolce Melo* ist in Eitner's Quellenlexikon (Neudruck Graz 1959) mit „Ende des 16. Jh.“ angegeben, dürfte aber auf Grund der hohen technischen Ansprüche der *Ricercari* später anzusetzen sein. Einen ganz anderen Tonbereich, nämlich  $A_1-d^2$  beanspruchen die virtuoson Passaggien der Bastarda in Vincenzo Bonizzi's *Alcune opere di diversi autori principalmente per la Viola Bastarda* (Venedig 1626), 9 Diminutionen über Canzonen aus dem 16. Jahrhundert<sup>18</sup>. Das Verfahren ist das von Ortiz auf Seite 45v seines *Tratado* von 1553 angewandte. Während aber dort der c. f. stets deutlich zu erkennen ist und auch dalla Casa das Laufwerk in fast regelmäßigen Abständen durch Ruhepunkte auf größeren Notenwerten unterbricht, die das melodische Gerüst erkennen lassen, wird der c. f. bei Bonizzi und Virgiliano völlig von Tiraden, Groppi u. dgl. überwuchert. Rasante Figuren kommen sogar auf der tiefsten Saite vor, die die Stärke einer Kontrabaß- $A_1$ -Saite haben mußte, da laut Praetorius, a. a. O., Seite 4-6, auf Bastardviolen wie auf allen Gamben nur Darmsaiten verwendet wurden. In der Literatur für LV finden sich solche Passagen in Baßlage nirgends.

Wir kommen zum Schluß. Die gesamte Literatur für Viola bastarda ist ohne weiteres auf einem in Quinten gestimmten Instrument spielbar und enthält nicht den geringsten Hinweis darauf, daß sie (wie die LV-Musik) auf Resonanzwirkungen durch Dreiklangstimmungen angelegt ist. Sie enthält ferner keinen einzigen Doppelgriff oder Akkord und ist im Gegensatz zur gesamten LV-Musik durchwegs in Noten aufgezeichnet, weist also kein einziges Merkmal der LV-Musik auf. Solange es nicht gelingt, weitere Literatur für Viola bastarda ausfindig zu machen, die dieses Untersuchungsergebnis widerlegt, sollte demnach von einer Identität zwischen Bastarda und LV nicht mehr gesprochen werden.

## Verzeichnis von Konkordanzen zu Kompositionen aus den Annaberger Chorbüchern Ms. 1126 und Ms. 1248

von Jürgen Kindermann, Kassel

Die im Erbe deutscher Musik vorgesehene Veröffentlichung der ehemals in der St. Annenkirche zu Annaberg im Erzgebirge und jetzt in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden aufbewahrten beiden Chorbücher Mus 1/D/505 (früher Annaberg 1248) und Mus 1/D/506 (früher Annaberg 1126) gehören zu den besonders umfangreichen Quellen aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Editionsunternehmungen solchen Ausmaßes lassen es den Herausgeber dieser beiden Quellen als geboten erscheinen, von Zeit zu Zeit Zwischenberichte über seine Arbeit vorzulegen. Als erstes folgt hier ein den gegenwärtigen Stand der Arbeiten zeigendes alphabetisches Verzeichnis der Kompositionen dieser beiden Chorbücher, von denen Konkordanzen nachgewiesen werden können. Da dieses Verzeichnis ausschließlich einen Überblick über die Konkordanznachweise geben soll, wird auf alle weiteren Angaben, wie die Angabe der Stimmenzahl, der Neuausgaben, die Kennzeichnung der liturgischen Gattung sowie ihrer Stellung in der Liturgie, die Nachweise der Texte und schließlich eine detaillierte Darstellung der Lesarten der Quellen, verzichtet. Alle diese Fragen werden ausführlich im Kritischen Bericht der Ausgabe der beiden Chorbücher behandelt.

<sup>18</sup> Für Microfilme dieser 3 italienischen Quellen ist der Verf. dem Civico Museo bibliografico musicale Bologna zu Dank verpflichtet, für weiteres wertvolles Material Herrn Dr. K. H. Pauls, Sollingen.

## I

## Handschriften

Annaberg 1126	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus 1/D/506
Annaberg 1248	ebd., Mus 1/D/505
Augsburg 7	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2 <sup>o</sup> Cod. Tonk. Schl. 7
Bártfa 8	Budapest, Nationalbibliothek Széchényi, Mus.ms. Bártfa 8
Bártfa 20	ebd., Mus.ms. Bártfa 20
Bártfa 22	ebd., Mus.ms. Bártfa 22
Bártfa 23	ebd., Mus.ms. Bártfa 23
Bártfa 24	ebd., Mus.ms. Bártfa 24
Basel 26d	Basel, Universitätsbibliothek, Ms. F. VI. 26d
Basel 55	ebd., Ms. F. IX. 55
Berlin 40021	Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. 40021
Berlin 40098	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. 40098, verschollen
Breslau 428	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, I F 428 <sup>1</sup>
Breslau 2016	Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, Rps. mus. 58 (chemals Breslau, MF 2016)
Bruxelles 9126	Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 9126
Cortona 95-96	Cortona, Biblioteca Comunale, Cod. 95 und Cod. 96
Dresden 1/E/24	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 1/E/24
Dresden Gri 54	ebd., Mus. Grimma 54
Dresden Gri 59	ebd., Mus. Grimma 59
Dresden Pi 6	ebd., Chorbuch Pirna VI
Erlangen 473/4	Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 473/4
Firenze 58	Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. II. I. 232 (Magl. XIX. 58)
Firenze 107	ebd., Magl. XIX. 107 <sup>bis</sup>
Greifswald 640-641	Greifswald, Universitätsbibliothek, Ms. BW 640-641 (ehemals Eb 133)
Jena 30	Jena, Universitätsbibliothek, Chorbuch Nr. 30
Jena 31	ebd., Chorbuch Nr. 31
Jena 32	ebd., Chorbuch Nr. 32
Jena 33	ebd., Chorbuch Nr. 33
Jena 36	ebd., Chorbuch Nr. 36
Klosterneuburg 69	Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Cod. 69
Königgrätz Speciálnik	Hradec Králové, Museum, Ms. II A 7 (Codex Speciálnik)
Leipzig 49	Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. Thom. 49

<sup>1</sup> Über die zahlreichen Konkordanzbeziehungen zwischen diesem Chorbuch und den Annaberger Chorbüchern vgl. Martin Staehelin, *Der Grüne Codex der Vladrina*, Mainz 1971.

Leipzig 51	ebd., Ms. Thom. 51
Leipzig 1494	ebd., Ms. 1494
Milano 2267	Milano, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms. 2267
Milano 2268	ebd., Ms. 2268
München 10	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 10
München 53	ebd., Mus. Ms. 53
München 260	ebd., Mus. Ms. 260
München 3154	ebd., Mus. Ms. 3154
Nürnberg 83795/1-2	Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 83795/1 und Hs. 83795/2 (ehemals M 369 m)
Regensburg 838-843	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. A.R. 838-843
Regensburg 894-907	ebd., Ms. A.R. 894-907
Regensburg C 98	ebd., Ms. C 98
Regensburg 76	Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Ms. F.K. Musik 76, II. Abtlg.
Roma 15	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 15
Roma 35	ebd., Cappella Sistina, Ms. 35
Roma 38	ebd., Cappella Sistina, Ms. 38
Roma 42	ebd., Cappella Sistina, Ms. 42
Roma 44	ebd., Cappella Sistina, Ms. 44
Roma 63	ebd., Cappella Sistina, Ms. 63
Roma 234	ebd., Chigiana, C. VIII. 234
Roma 1982	ebd., Ms. Palat. lat. 1982
Roma III 4	ebd., S. Maria Maggiore, Ms. J J III 4
Rostock 49	Rostock, Universitätsbibliothek, Ms. Mus. saec. XVI. 49
Rostock 71	ebd., Ms. Mus. saec. XVI. 71
St. Gallen 463	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 463
Segovia 192	Segovia, Archivo de la Catedral, M F 192
Stuttgart I, 32	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. mus. I, 32
Stuttgart I, 47	ebd., Cod. mus. I, 47
Torino 27	Torino, Biblioteca Nazionale, Ris. mus. J 27
Verona 756	Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. DCCLVI
Verona 759	ebd., Cod. DCCLIX
Verona 761	ebd., Cod. DCCLXI
Wien 11883	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 11883
Wien 15499	ebd., Suppl. Ms. 15499
Zwickau 94,1	Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. XCIV,1

## II

## Drucke

- 1503<sup>1</sup> Motetti De passione . . . B.–Venedig, Petrucci, 1503.  
 1504<sup>1</sup> Motetti C.–Venedig, Petrucci, 1504.  
 1538<sup>3</sup> Secundus tomus novi operis musici, . . . – Nürnberg, Grapheus, 1538.  
 1539<sup>2</sup> Missae tredecim quatuor vocum . . . – Nürnberg, Grapheus, 1539.  
 1542<sup>12</sup> Sacrorum hymnorum liber primus . . . – Wittenberg, Rhaw, 1542.  
 1545<sup>5</sup> Novum opus musicum . . . Officiorum . . . de Nativitate . . . tomus primus. – Wittenberg, Rhaw, 1545.  
 Ghiselin 1503 Johannes Ghiselin, La bella se siet . . . , Venedig, Petrucci, 1503.  
 Isaac 1550 Heinrich Isaac, Primus tomus Coralis Constantini . . . , Nürnberg, Formschneider, 1550  
 Obrecht o.J. Jacob Obrecht, Conventus harmonici quattuor missarum . . . Basel, s.n., s.a.

## Annaberg 1126

Messe [Johannes] , S. 45-59. – Milano 2267, fol. 73'-78. Wien 11 883 (Johannes notens), fol. 190'-193.

*Kyrie / Et in terra / Patrem* [Missa *L'homme armé*, Loyset Compère] , S. 120-134. – Annaberg 1248, S. 46-69. Jena 32, fol. 59'-77. Leipzig 51 (Josquin), T: fol. 19-22, B: fol. 21'-27. München 3154 (Josquin), fol. 261'-273. Roma 35 (Compère), fol. 62'-71. Roma 234 (Compère), fol. 219'-232. Roma 1982 (Compère), C: fol. 64'-74'.

*Kyrie / Gratias agimus*, S. 260-267. – Bártfa 8, C: fol. 14-15, A: fol. 9-10, T: fol. 13-14, B: fol. 13-14. Breslau 428, fol. 133'-137.

*Kyrie eleison / [Gratias agimus]*, S. 238-243. – Breslau 428, fol. 4'-8.

*Kyrie*, S. 43-44. – Breslau 428, fol. 152'-153.

*Kyrie* [aus der Missa *Petite camusette*] , S. 426-429. – Königgrätz Speciálnik, S. 23-25. München 3154, fol. 294'-295. Stuttgart I/47, fol. 141'-144.

*Patrem*, S. 294-297. – München 53, fol. 174'-182.

*Et in unum Dominum*, S. 298-299. – Breslau 428, fol. 140'-141.

*Et in unum Dominum*, S. 300-301. – Breslau 428, fol. 12'-13.

*Sanctus / Agnus Dei*, S. 234-237. – Breslau 428, fol. 141'-143.

*Sanctus / Agnus Dei*, S. 256-259. – Breslau 428, fol. 13'-14.

*Sanctus / Agnus Dei*, S. 410-412. – Breslau 428, fol. 77'-80. Jena 33, fol. 31'-34.

*Et exultavit* [Antoine Brumel, auch Alexander Agricola], S. 186-195. – Berlin 40021, fol. 93-95. München 260, Ni. 65. Roma 15, fol. 108'-117. Roma 63 (Brumel), fol. 77'-85. Segovia 192 (agricola), fol. 73'-76.

*Et exultavit* [Alexander Agricola] , S. 222-233. – Bruxelles 9126 (Allexander), fol. 144'-148. Roma 44 (Agricola), fol. 2'-9.

*Et exultavit*, S. 364-373. – Basel 26d, fol. 6'-12.

*Agnus redemit oves*, S. 284-285. – Bártfa 8, C: fol. 33'-34, T: fol. 30'-31, B: fol. 31, A: fol. 30-31'. Breslau 428, fol. 116'-118. München 3154, fol. 414 u. 419'.

- Alleluia. Anna tuo celebrem reddis*, S. 340-341. – Breslau 428, fol. 137'-138.
- Alleluia. O beate Roche*, S. 246-247. – Breslau 428, fol. 8'-9.
- Alleluia. Tumba Sancti Nicolai*, S. 330-331. – Annaberg 1248, S. 330-331.
- Cuius magnifica est*, S. 216-217. – Breslau 428, fol. 126'-127.
- Exclamaverunt\* Ad te Domine*, S. 142-143. – Annaberg 1248, S. 226-227.
- Fortem expediat pro nobis*, S. 337-339. – Annaberg 1248, S. 336-339.
- Nova veniens e celo*, S. 484-485. – Breslau 428, fol. 122'-123.
- Nunc te Roche pater*, S. 258-259. – Breslau 428, fol. 14'-15.
- Protexisti me\* Deus a conventu malignantium*, S. 40-43. – Annaberg 1248, S. 80-81.
- Qui paraclitus diceris*, S. 220-221. – Greifswald 640-641, D: fol. 70, B: fol. 64.
- Quoniam confirmata est*, S. 436-437. – Annaberg 1248, S. 346-347.
- Rochi patris ob honorem*, S. 248-255. – Breslau 428, fol. 9'-12.
- Salve\* Roche pater*, S. 244-245. – Breslau 428, fol. 3'-4.
- Sicque digne prestilatium*, S. 474-475. – Berlin 40021, fol. 202' (anderer Text: *Nobis datus*). Breslau 428, fol. 129'-130 (anderer Text: *Velut aurum*).
- Squameus herbifera*, S. 340-343. – Breslau 428, fol. 138'-140.
- Statuit\* ei Dominus*, S. 4-6. – Breslau 428, fol. 198'-200.
- Suscipimus Deus misericordiam tuam*, S. 34-37. – Annaberg 1248, S. 218-219.
- Te mane laudum carmine*, S. 440-441. – Leipzig 1494, fol. 2'. 1542<sup>12</sup>, Nr. 58 (anderer Text: *O lux beata*).
- Terribilis est\* locus iste*, S. 2-3. – Breslau 428, fol. 15'-16. Jena 30, fol. 169'-171. Regensburg 894-907, Nr. 12. Regensburg C 98, fol. 148'-150.
- Terribilis est\* locus iste* [W. Reuber], S. 10-11. – Annaberg 1248, S. 238-239 (W. Reuber).
- Venerantes hanc diem – Regem regum* [Heinrich Isaac], S. 418-423. – Berlin 40 021 (ysaac), fol. 255'-256'. Jena 33, fol. 51'-54.

## Annaberg 1248

- [*Missa super N'arai-je jamais*], S. 9-24. – Berlin 40 021, fol. 138-147. Breslau 428, fol. 17-25.
- [*Missa*] *plurimorum carminorum* [Jacob Obrecht], S. 25-45. – Milano 2268 (Obrecht), fol. 136'-143. Roma 35 (Obrecht), fol. 176'-178.
- Leo mermer *Officium* [*Missa L'homme armé*, Loyset Compère], S. 46-69. – Annaberg 1126, S. 120-134. Jena 32, fol. 59'-77. Leipzig 51 (Josquin), T: fol. 19-22, B: fol. 21'-27. München 3154 (Josquin), fol. 261'-273. Roma 35 (Compère), fol. 62'-71. Roma 234 (Compère), fol. 219'-232. Roma 1982 (Compère), C: fol. 64'-74'.
- [*Missa La belle se siet*], Verboneth [Johannes Ghiselin], S. 86-103. – Jena 32, fol. 114'-134. Leipzig 51 (Joannes Ghiselin), T: fol. 48'-52', B: fol. 75'-81. Verona 756, fol. 33'-47. Ghiselin 1503, Nr. 1.
- [*Missa Bon temps*], Anthonius Brummel, S. 120-143. – Erlangen 473/4, fol. 100'-132. Jena 31, fol. 125'-144. Roma III. 4, fol. 42'-62. Verona 761, fol. 27'-42. Wien 15 499, fol. 1'-37. 1539<sup>2</sup>, Nr. 3.
- Missa super sub tuum presidium*, Jacob Obrecht, S. 546-565. – Obrecht o.J., Nr. 1.

*Kyrie fons bonitatis*, S. 324-325. – Leipzig 49, C: fol. 230, A: fol. 246-246', T: fol. 212-212', B: fol. 237-237'. Zwickau 94,1, T: fol. 10-11.

*Patrem* [Adam Rener], S. 156-161. – Jena 36 (Adam Reneri), fol. 93'-98.

*Agnus Dei*, S. 2-3. – Berlin 40 021, fol. 146'-147. Breslau 428, fol. 25'-26.

*Magnificat\* Anima mea dominum*, Loyset Compère, S. 596-603. – Berlin 40 021, fol. 61-64. Leipzig 1494, fol. 68'-70'. München 3154, fol. 117. Roma 44, fol. 60'. Torino 27, fol. 47'-49.

*Alleluia. Ascendit Deus in jubilatione*, S. 164-165. – München 3154, fol. 339'-340.

*Alleluia. Tumba Sancti Nicolai*, S. 330-331. – Annaberg 1126, S. 330-331.

*Alleluia. Veni sancte spiritus*, S. 172-173. – Dresden 1 / E/24, C: S. 80-81, T: S. 76-77, A: S. 84-86, B: S. 81-83.

*Alleluia. Vox exultationis*, S. 240-241. – München 3154, fol. 421-422.

*Alma redemptoris mater* [Heinrich Isaac], S. 464-467. – Firenze 58 (Izach), fol. 113'-117. 1504<sup>1</sup> (ysaac), C: fol. 16'-17, A: fol. 17-18, T: fol. 14', B: fol. 15-15'.

*Discubuit Jesus et discipuli eius*, S. 490-493. – Regensburg 76, fol. 61'-62.

*Exaltata es sancta dei genitrix\* Super choros angelorum*, S. 505. – Jena 30, fol. 95'-96.

*Exclamaverunt\* Ad te Domine*, S. 226-227. – Annaberg 1126, S. 142-143.

[*Exultate iusti in Domino\**] *Rectos decet*, S. 505. – Jena 30, fol. 114'-115.

*Fortem expediat pro nobis*, S. 336-339. – Annaberg 1126, S. 337-339.

*Gaudeamus\* Omnes in domino*, S. 506-507. – Jena 30, fol. 81'-83.

*Gloria laus\* Et honor tibi sit* [Heinrich Finck], S. 446-449. – Berlin 40 021 (H.F.), fol. 227' bis 228.

*In pace in id ipsum* [Josquin], S. 470-471. – Firenze 107 (Josquin), fol. 1'-2.

*Jesus christus nostra salus – O quam sanctus panis* [Heinrich Finck], S. 522-523. – 1542<sup>12</sup> (Henricus Finck), Nr. 72.

*Judea et Jerusalem nolite timere*, J. Obrecht [auch Heinrich Isaac], S. 480-485. – Leipzig 51, T: fol. 94'-95', B: fol. 120'-121. Regensburg 838-843 (Henrichus Isaac), fol. 39'-44.

*Laudate Dominum\* Quoniam confirmata est*, S. 346-347. – Annaberg 1126, S. 436-437.

*Liber generationis Jesu Christi* [Josquin], S. 416-421. – Cortona 95, A: fol. 39-43, Cortona 96, C: fol. 39-42'. Firenze 58 (Josquin), fol. 51'-57. Firenze 107 (Josquin), fol. 23'-29. München 10 (Josquin), fol. 127-145. Roma 42, fol. 41'-47. 1504<sup>1</sup> (Josquin), C: fol. 3-3', A: fol. 3-4, T: fol. 3-4, B: fol. 3-4. 1538<sup>3</sup>, Nr. 37.

*Loquebantur variis linguis*, S. 426-427. – Leipzig 49, C: fol. 41', A: fol. 17', T: fol. 19, B: fol. 17'.

*Nigra sum sed formosa* [Heinrich Finck], S. 524-527. – Bártfa 22 (H [F]), nur T: Nr. 170. Breslau 2016, fol. 88'-90. Berlin 40 098, C: fol. m8', T: fol. n4', A: fol. n5'-n6 (im T), B: fol. n9' (im Contra A).

*Os iusti\* [meditabitur sapientiam]*, S. 252-253. – Jena 33, fol. 103'-104.

*Passio Domini nostri*, Petrus de la rue, S. 394-399. – Bártfa 8, C: fol. 5'-8', A: fol. 2-3 (unvollständig), T: fol. 5-7', B: fol. 4-7. Dresden Gri 54 (J. Obrecht), C: S. 27-35, A: S. 28-37, T: S. 24-32, B: S. 22-32. Dresden Gri 59, A: fol. 106-109', T: fol. 59-62'. Firenze 58, fol. 130'-137. Greifswald 640-641 (Obrecht), C: fol. 13'-17, B: fol. 14-17'. Leipzig 49, C: fol. 261'-264', A: fol. 291-293', T: fol. 244'-247, B: fol. 270'-272'. Nürnberg 83795/1-2, T: fol. 129-134', B: fol. 85'-91. Rostock 49, Nr. 7 in tomus 3. Rostock 71, C A T B (unvollständig), ohne fol., pag. und Nr.

*Pater filius sanctus spiritus* [Heinrich Isaac], S. 190-196. – Augsburg 7 (Isaac), fol. 31'-41. Bártfa 23, nur B: fol. 73'-74'. Bártfa 24, C: fol. 36'-38, A: fol. 29-30, T: fol. 33-34, B: fol. 38-39. Nürnberg 83795/1-2, T: fol. 33-36, B. fol. 42-44. Stuttgart I/32, fol. 145'-161. Isaac 1550, C: fol. a3-b, A: fol. A3'-B, T: fol. Bb2-Bb3, B: fol. AA3-AA3'.

*Planxit autem David* [Josquin], S. 408-415. – Firenze 58, fol. 57'-62. Roma 38 (Josquin), fol. 66'-76. St. Gallen 463 (Josquin), C und A, Nr. 146. 1504<sup>1</sup>, C: fol. 25-26; A: fol. 26-27, T: fol. 23'-24', B: fol. 23'-24'.

*Protexisti me\* Deus a conventu malignantium*, S. 80-81. – Annaberg 1126, S. 40-43.

*Psallite Domino\* Qui ascendit*, S. 168-169. – München 3154, fol. 342'-343.

*Puer natus est nobis\* Et filius datus est nobis* [Heinrich Isaac], S. 210-211. – Dresden 1/E/24, C: S. 17-19, A: S. 15-17, T: S. 15-16, B: S. 16-18. Rostock 71, C A T B, ohne fol., pag. und Nr. 1545<sup>5</sup> (Isaac), C: S. 57-58, A: S. 67-68, T: S. 65, B: S. 59-60.

*Quantum potes tantum aude* [*Lauda Sion*], [Antoine Brumel], S. 200-207. – St. Gallen 463 (Antonius Brumel), C und A, Nr. 122 (die ungeraden Strophen der Sequenz). 1503<sup>1</sup> (Brumel), fol. 37'-41 (Text wie St. Gallen 463).

*Que est ista que ascendit* [Heinrich Isaac], S. 540-545. – Firenze 58 (Yzach), fol. 81'-84.

*Resurrexi et adhuc tecum sum*, S. 220-221. – Dresden Pi 6, fol. 185'-188.

*Salve Regina misericordie* [Josquin], S. 372-373. – Roma 42 (Josquin), fol. 148'-149. Verona 759, fol. 97'.

*Salve Regina misericordie*, H. Isack, S. 436-445. – Berlin 40 021, fol. 69-72'. Breslau 2016, fol. 73'-77. Segovia 192, fol. 67'-71.

*Salve Regina misericordie – Ave Regina celorum*, Allexander Agricola, S. 534-539. – Berlin 40 021, fol. 218'-221.

*Sancti spiritus assit nobis gratia*, [Heinrich Isaac], S. 514-521. – Basel 55 (Isaac), fol. 4'-7.

*Si oblitus fuero*, Jacob Obrecht, S. 458-459. – Cortona 95, A: fol. 31'-35. Cortona 96, C: fol. 31'-34'. Firenze 58, fol. 70'-74. München 3154, fol. 357'-358. Roma 42 (Jo. le Petit), fol. 139'-143. 1504<sup>1</sup>, C: fol. 11'-12, A: fol. 12'-13, T: fol. 11-11', B: fol. 11-11'.

*Spiritus Domini\* Replevit orbem terrarum*, S. 154-155. – Leipzig 49, C: fol. 276'-277, T: fol. 258, A: fol. 304-304', B: fol. 282'-283.

*Stabant iuxta crucem*, [Heinrich Finck], S. 428-429. – Bártfa 22 (H F), T: Nr. 169.

*Summi triumphis regis prosequamur*, S. 164-169. – München 3154, fol. 340'-343.

*Suscepimus Deus misericordiam tuam*, S. 218-219. – Annaberg 1126, S. 34-37.

*Te eternum patrem*, S. 500-504. – Greifswald 640-641, B: fol. (V') – (VII).

*Terribilis est\* Locus iste*, W. Reuber, S. 238-239. – Annaberg 1126, S. 10-11.

*Victime paschali laudes*, S. 222-223. – Bártfa 20, C und T: fol. 56-56' (in beiden Stimmbüchern haben die Verse *Agnus redemit* und *Dic nobis* einen anderen Text).

*Viri galilei\* Quid admiramini* [Heinrich Isaac], S. 162-163. – Bártfa 22, nur T: Nr. 19. Bártfa 24, C: fol. 46, A: fol. 37' (unvollständig), T: fol. 42-42', B: fol. 47'-48. Klosterneuburg 69 (Hen. Ysaac), fol. 119'-123. Rostock 49, Nr. 12 in tomus 1 (Introitus). Stuttgart I/32, fol. 61'-68.

*Vita dulcedo*, S. 450-453. – Breslau 428, fol. 236'-239.

## Ein „geistlicher“ Sinfoniesatz Mozarts

von Wolfgang Plath, Augsburg

Die Sinfonien KV 130 (F-dur) und KV 132 (Es-dur) sind, wie Vater Leopold Mozart auf den Autographen vermerkt hat, im Mai bzw. Juli 1772 in Salzburg entstanden. Zwischen diesen Werken stehen nur die Menuette KV 164 (130a) und das Divertimento KV 131, beide im Juni komponiert. Was die Sinfonien von den Geschwisterwerken ihrer Gattung deutlich abhebt, ist vor allem die Eigenart der Menuettsätze, genauer gesagt der Menuett-Trios: Mozart verwendet hier eine ganz ungewohnt „kirchentonal“ gefärbte Harmonik (Beisp. 1). Wyzewa und Saint-Foix machen denn auch ausdrücklich auf die „*allure hardie et bizarre*“ (I, 453), den „*gouût d'étrangeté*“ (I, 458) aufmerksam, und Abert (<sup>7</sup>I,287 Anm.3) redet geradezu von einer „*Neigung zum Exzentrischen*“.<sup>1</sup>

Beispiel 1

KV 132 = Trio, T. 1 - 12  
(Streicher)

Die Sinfonie KV 132 weist darüber hinaus eine weitere Besonderheit auf: Mozart hat den langsamen Satz z w e i m a l komponiert; das *Andante* (B-dur, 3/8-Takt) steht im Autograph an der üblichen Stelle innerhalb des Satzverbandes, das *Andantino grazioso* (B-dur, 2/4-Takt) hingegen ist n a c h dem Finalsatz notiert. Die Herausgeber von KV<sup>6</sup> (vgl. Anmerkung zu KV 132) interpretieren den Sachverhalt insofern zweifellos richtig, als sie – entgegen früheren Ansichten<sup>2</sup> – das *Andante* als das ursprüngliche, das *Andantino grazioso* aber als das nachkomponierte Stück betrachten.

Hält man die beiden langsamen Sätze nebeneinander, so springen wesentliche Unterschiede in die Augen. Das ursprüngliche Stück wirkt bei weitem eigenwilliger, dichter, ja überhaupt „schwieriger“; im Vergleich dazu fällt die Ersatzkomposition in ihrer konventionell gehaltenen eher harmlosen Art ein wenig ab. Da übrigens die Beurteilung der ganzen Sinfonie in erhebli-

<sup>1</sup> Das „exzentrische“ (oder jedenfalls doch „bedeutende“) Menuett-Trio könnte eine schon früher gepflegte Eigenart der Salzburger Sinfonie sein. Etwa analoge Erscheinungen lassen sich auch bei einigen Sinfonien Leopold Mozarts vor / um 1760 beobachten: das Trio erweist sich als der bei weitem interessanteste Satz des ganzen Werkes.

<sup>2</sup> So auch noch in NMA IV/11 Bd. 3 (Wilhelm Fischer).

chem Maße davon abhängt, mit welchem der beiden langsamen Sätze man sie zu hören bekommt, möchte ich jedenfalls davor warnen, das nachkomponierte *Andantino grazioso* allzu vorschnell als den definitiv „gültigen“ (und das ursprüngliche *Andante* als den „ungültigen“) langsamen Satz zu bezeichnen (so etwa die Anmerkung in KV<sup>6</sup>): Immerhin hat ja Mozart das *Andante* weder ausgestrichen noch durch sonstigen Vermerk für ungültig erklärt. Man sollte vielmehr – wie das bisweilen auch schon praktiziert wird – wahlweise die eine oder die andere Version gleichberechtigt nebeneinander spielen lassen.

Ich sagte, das *Andante* wirke eigenwillig, dicht und „schwierig“. Bei aller Schönheit ist es ein merkwürdig problematischer Satz, dem man den „*goût d'étrangeté*“ nur zu sehr anmerkt. Zu einem guten Teil hängt das mit der Art der Melodiebildung zusammen, die von der sonst geläufigen Schreibart Mozarts verschiedentlich abweicht. Das kommt nicht von ungefähr: Offenbar ist bisher übersehen worden, daß Mozart die thematische Substanz des Satzes aus ganz anderen musikalischen Bereichen entlehnt hat. Der Beginn des Hauptthemas (T. 1-6), der eigentlich tragende „Einfall“ des Satzes, intoniert – mit überlang gedehnter Anfangsnote – die bekannte Weise des gregorianischen Credo I (Beisp. 2).

Beispiel 2

KV 132 = Andante, T. 1 - 6  
(Streicher)

Wer hier lieber von zufälliger Übereinstimmung oder absichtsloser Reminiszenz reden möchte, gehe weiter zum Seitenthema (T.37-56), das entgegen allem Brauch in der Violine II erscheint und nichts anderes als das Weihnachtslied *Resonet in laudibus* (bzw. *Joseph, lieber Joseph mein*) darstellt – und zwar fast notengetreu in eben jener Fassung, die uns bereits aus dem *Gallimathias musicum* KV 32 (Nr. 2a)<sup>3</sup> bekannt ist (Beisp. 3).

Beispiel 3

KV 132 = Andante, T. 37 ff.

<sup>3</sup> Zählung nach NMA IV/12 Bd. 1 (vgl. Anhang, S. 98). Nach der traditionellen Zählung (KV<sup>6</sup>) handelt es sich um die *Pastorella* Nr. 3.



Ein Problem dieses Satzes scheint mir somit geklärt: die „Fremdartigkeit“ des Stils resultiert offenbar aus der bewußten Verwendung fremdartigen Materials. Dafür erheben sich neue Fragen: Wie sind diese geistlichen Zitate in einem Sinfoniesatz zu verstehen? Soll man daraus schließen, daß also auch die eingangs erwähnten „kirchentonalen“ Wendungen in den Menuett-Trios von KV 130 und 132 nicht ohne Bedeutung sind<sup>4</sup> – und daß es so etwas wie ein „Geheimnis“ um Entstehung und Bestimmung beider Sinfonien gibt? Was endlich kann der Sinn eines *Weihnachtsliedes*<sup>5</sup> in einer Sinfonie sein, die doch im Sommer 1772 entstanden ist? Die Schlüsselfrage aber lautet wohl: Lohnt es überhaupt, sich darüber den Kopf zu zerbrechen? Haben wir es am Ende nur mit dem etwas frivolen Spaß eines 16jährigen Knaben zu tun?<sup>6</sup> Ich weiß keine Antwort darauf.

## Nur in eigener Sache ?

Zu Helga de la Motte-Habers Besprechung meines Buches  
 „Die harmonischen Grundlagen der Musik“ in Musikforschung 3/1973  
 von Jens Rohwer, Lübeck

Man kann das wissenschaftlich fundierteste Buch durch herausgerissene Zitatfetzen lächerlich machen und dadurch erreichen, daß der Leser der Rezension, vom würdigen Ort ihrer Publikation auf ihre Integrität schließend, sich sagt: „Nein, die Beschäftigung mit diesem Buch scheint sich weißgott nicht zu lohnen.“

Muß ich daraus, daß Frau de la Motte-Haber sich dieser Methode bedient, auf Bösartigkeit oder darf ich auf bloß vorurteilshörige Verirrung schließen? Ich kann, leider, die Referentin nicht für so naiv oder musiktheoretisch so ungebildet halten, daß sie nicht hätte bemerken

4 Es liegt nahe, auch in diesen Trios nach veritablen Zitaten gregorianischer Abkunft Ausschau zu halten. Von vereinzelt vagen Ähnlichkeiten abgesehen sind sichere Identifizierungen jedoch nicht möglich (freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Bernhard Meier/Tübingen, dem ich für seine Bemühungen besten Dank schulde).

5 Der weihnachtliche Charakter der Liedweise ist eindeutig fixiert; „neutrale“ Parodien sind mir nicht bekannt. Die Weise erscheint übrigens auch in Michael Haydns Kantate *Lauft, ihr Hirten, allzugleich* (Schlußchor „*Schlaf nur fort, o göttlich's Kind*“); vgl. die von R. Ewerhart besorgte Neuausgabe in der Reihe „Polyphonia sacra“ (Arno Volk Verlag, Köln). Verwiesen sei noch auf J. S. Bachs Orgel-Pastorale BWV 590: das Thema des Schlußsatzes ist offensichtlich aus der ersten Liedzeile des *Resonet in laudibus* gebildet – eine Feststellung, die mir für dieses weihnachtliche Stück wichtiger erscheint als Wolfgang Schmieders an sich richtiger Hinweis auf den Schlußsatz des 3. Brandenburgischen Konzerts.

6 In diesem Zusammenhang sei auch an das „unernste“ Zitat der Karfreitagslamentation im Mittelteil des Rondos aus dem Hornkonzert KV 412 (386b) erinnert – vgl. den diesbezüglichen Nachweis von P. Engelbert Grau in *Acta Mozartiana* Jg. VIII/1961/1. Doch ist neuerdings sehr zweifelhaft geworden, ob das Rondo in seiner „vollständigen“ Gestalt (inklusive Choralzitat) überhaupt auf Mozart zurückgeht; vgl. meine Darstellung des Falles in *MJb* 1971/72, S. 26f.

müssen, daß mein Buch nicht von Komposition, sondern von Musiktheorie handelt, daß es vor allem überhaupt nichts mit meinen eigenen kompositorischen Verfahrensentscheidungen zu tun hat, also auch nicht von dorther beurteilbar ist, und daß es füglich auch nicht etwa vergleichbar ist mit amüsanten, aber musiktheoretisch irrelevanten Selbstzeugnissen und Theoriefantasien großer Komponisten. (Außer Rameau gibt es keinen bedeutenden Komponisten, der zugleich ein ernstzunehmender Musiktheoretiker war.) Die Rezensentin hätte also meine Arbeit in den Zusammenhang stellen müssen, in den sie hineingehört, nämlich der Arbeiten wirklicher Musiktheoretiker wie Rameau, Hauptmann, von Oettingen, Hugo Riemann usw., die eben, mit der einen Ausnahme, allesamt keine Komponisten von Belang waren, ja, zu denen, durchaus gewichtig, sogar Nichtmusiker wie Leonhard Euler, Hermann von Helmholtz, Carl Stumpf und heute vielleicht Hermann Pfrogner zu zählen sind. Weiß die Rezensentin das alles wirklich nicht?

Sie wird sich möglicherweise mit dem Argument zu verteidigen versuchen, mein Buch verknüpfe auf unlauter-verwischende Weise musiktheoretische Positionen mit einem privaten kompositorischen Standpunkt. Sollte sie, ehrlich, Derartiges aus einigen Stellen meiner Arbeit herauslesen zu müssen meinen, so müßte sie doch, bei nur einiger objektiver Einstellung, ohne Mühe erkannt haben, daß wenn nicht 100%, so doch mindestens 99% des von mir Dargestellten und Entwickelten *reine Beschreibung* musikmaterialer Gegebenheiten ist und eben nicht bloßes Dafürhalten, Meinen, Glauben u.ä. oder gar der „*Rechenschaftsbericht*“ meiner „*eigenen kompositorischen Verfahren*“!

In meinem Buch werden elementare und komplexe Materialeigenschaften und -wirkungsweisen, darunter auch sozusagen psychomechanische Ausdrucksauswirkungen bestimmter Klänge und Intervalle sowie der in diesen zusammen- oder nacheinanderertönenden Einzeltöne beschrieben. Daraus ergeben sich elementar- oder vor-ästhetische Ausdruckswirkungsangebote, deren Veränderungen unter veränderten Zusammenstellungsbedingungen ebenfalls beschrieben werden. Was ist bei solchem Verfahren bloß subjektives Dafürhalten? Bei sämtlichen ins Auge gefaßten Gegenständen gehe ich so vor. Dabei werden auch die historisch-musiktheoretischen und zubringer-wissenschaftlichen Fundamente so ausführlich dargelegt, ja, dem Leser wird mittels der Register und eines 100 Seiten starken Anmerkungsteils die eigene Nachprüfung so bequem gemacht, daß selbst einem jüngeren Studiensemester, geschweige denn der Rezensentin, eine fundierte Besprechung ohne zusätzliche Mühe (etwa eigenen Quellenstudiums) möglich gewesen wäre. Freilich, es sind Irrtümer und Fehlschlüsse in jeder Arbeit möglich; diese sowie Auffassungssubjektivitäten sollen und müssen kritisiert werden.

Leider handelt es sich um Forschungsgegenstände, die heute nicht sehr aktuell sind. Hinzukommt, daß die Musiktheorie insgesamt zur Demi-monde-Wissenschaft heruntergekommen ist. Denn Komponisten, Journalisten und Musikerzieher aller Bildungsgrade haben sich ihrer bemächtigt, und weil sie, bewußt oder unbewußt, von ihrer eigenen Subjektivität auf bloßes Dafürhalten auch bei ernsthaften Forschern schließen, gibt es kaum noch eine belangvolle Diskussion musiktheoretischer Gegenstände – und auch kaum mehr wissenschaftlichen Nachwuchs für die auf die Straße gezernte Disziplin.

So interessiert sich denn offensichtlich auch Frau de la Motte-Haber gar nicht für die von mir behandelten musiktheoretischen Gegenstände selbst. Hat sie mein Buch überhaupt durchgelesen? – oder wenigstens die Darstellung eines einzigen seiner Gegenstände gründlich (einschließlich Anmerkungsapparat) verfolgt und mitgedacht? Rohwer „*glaubt*“, schreibt sie, „*daß das von ihm (sic!) aufgestellte 'dominant-mediante' System . . .*“ – ja, weiß sie denn nicht einmal (oder wenn sie es bis zur Lektüre meines Buchs nicht gewußt hat, hat sie es nicht wenigstens aus ihm gelernt), daß dieses „System“ uralter musiktheoretischer Besitz oder zumindest Diskussionsgegenstand ist? Und an anderer Stelle: „*Rohwer findet*“ (wie hübsch), „*daß für die Bildung von 'Tonbezugseinheiten' mit 'Gestalt- und Ausdrucksreichtum' . . . drei Faktoren entscheidend sind: 1. die Tonigkeit . . . , 2. die Quintbeziehung und 3. das Verhältnis der großen Terz*“ – wiederum eine völlig entstellende Darstellung; sie klingt, als hätte ich behauptet, es gebe in der Musik keinen andern als tonverwandtschaftlich-harmonisch bedingten Gestalt- und Ausdrucksreichtum. Und so geht es auf Schritt und Tritt weiter. Frau de la Motte-Haber begnügt sich aber nicht mit derartigen Sach-Entstellungen. Sie suggeriert dem Leser ihrer Rezension kaum merklich, aber um so wirkungsvoller, daß der Autor des besprochenen Buches seine

eigene Leistung zu hoch einschätze: „*Dreizehn Jahre nach ihrer Entstehung ist die Dissertation von J. R. zum Druck befördert worden*“ (nein, sie wurde gründlich umgearbeitet), „*ein Umstand, an dem sich die Bedeutung, die der Autor seiner Arbeit beimißt, erkennen läßt.*“

Ich glaube, ehrlich und nicht nur in eigener Sache zu sprechen, wenn ich sage: Hauptleidtragender bei derartigen, heute leider nicht seltenen Zeugnissen oberflächlich-polemischen Urteilens ist nicht der im Einzelfall betroffene Autor, sondern die Wissenschaft selbst.

## Zur Besprechung von Jens Rohwer: „Die harmonischen Grundlagen der Musik“ durch Helga de la Motte-Haber von Friedrich Neumann, Wien

Als Kenner von Jens Rohwers Buch kann ich der Besprechung desselben (Die Musikforschung 1973/3, S. 398) nicht zubilligen, daß sie ein Bild vom Wert oder Unwert dieser Arbeit gibt. Es ist zu offensichtlich, daß die Rezensentin eine Gegenposition einnimmt, die sie hindert, auch nur den Inhalt des Buches zulänglich zu kennzeichnen, ehe sie zu seiner kritischen Vernichtung ansetzt. Das von der Rezensentin Versäumte kann hier nicht nachgeholt werden. Wichtiger scheint es, Position und Gegenposition deutlich zu machen.

Die Position der Rezensentin wird ausgesprochen in der Behauptung, „*daß die Vorrangstellung, die die Quinte an die Terzen abtrat, der erste Schritt zur Auflösung der Dur-Moll-Tonalität war, da damit Erweiterungen des Tonsystems bis hin zur Atonalität möglich wurden*“. Musikgeschichte wird hier als immanente Entwicklung des Tonmaterials angesehen, und die Rezensentin glaubt, das Gesetz, nach dem sich diese Entwicklung vollzog, vollziehen mußte, genau zu kennen. Es muß einmal deutlich gesagt werden, daß das Theorie ist, Theorie, die den Verlauf der Musikgeschichte nach- und vielleicht sogar vorweg konstruieren zu können glaubt, Theorie zudem, die sich mit den empirischen Befunden keineswegs nahtlos deckt. Wenn Rohwer dagegen meint, daß „*der Sonanzfaktor . . . ein natürliches Ordnungsangebot*“ sei, das bereit liegt auch da, wo es nicht gebraucht wird (a. a. O., S. 143), so läßt sich diese Behauptung empirisch mindestens ebenso gut, wenn nicht besser belegen, als die Art von Epochenmetaphysik, die aus der angenommenen eigengesetzlichen Entwicklung des Tonmaterials resultiert.

„*Rohwer gebiert eine Theorie der Intervalle*“ meint die Rezensentin – vielleicht meint sie das deshalb, weil sie nur materialimmanent denken kann. Der Hauptinhalt von Jens Rohwers Arbeit ist aber Kritik, kritische Gegenüberstellung der Aspekte, die das Sonanzproblem in der Sicht der Akustik, Physiologie, Psychologie und Ästhetik bietet, kritische Untersuchung des Verhältnisses von Sonanz, Distanz und Kordanz u.a.m. Man kann sich des Eindruckes nicht erwehren, daß namentlich die letztere Frau de la Motte-Haber „*Unbehagen schafft*“.

## Erwiderung auf die Bemerkungen von Wolfgang Suppan: „Editionsprobleme des Volksliedsammlers“ \*

von Alfred Quellmalz, Stuttgart

Die von mir herausgegebenen *Südtiroler Volkslieder*, Bärenreiter-Verlag Kassel (bisher 2 Bände erschienen), sind Gegenstand einer kritischen Auseinandersetzung von Wolfgang Suppan. Sie zwingt mich zur Stellungnahme.

Gleich im ersten Absatz heißt es, wenn auch in Frageform, daß ich „*schriftlich vorliegende Quellen stillschweigend zurechtbiege . . . um nicht zu sagen: verfälsche*“. Er bringt als Beispiel das Lied *Der verschlafene Jäger* (Bd. 1, Nr. 17), das er der Fassung aus dem handschriftlichen Liederbuch (hs. Ldb.) von Johann Tragust, Schluderns, gegenüberstellt. In meiner Wiedergabe befinden sich, sieht man von der Rechtschreibung ab, einige wenige Abweichungen. Spätestens durch den Briefwechsel im Juni 1969 zwischen Suppan und mir mußte ihm klar geworden sein, daß ich, im Gegensatz zu seiner Aussage, jeder Fehlerquelle ernsthaft nachgehe. Darin erklärte ich ihm, der betr. Film, der immerhin vor 27 Jahren belichtet wurde, sei in der langen Zwischenzeit so verdunkelt, daß einige Stellen nur mit Mühe zu entziffern gewesen wären. Für seinen Hinweis auf die Lesefehler dankte ich Suppan und stellte eine Berichtigung im 4. Band unter Nennung seines Namens in Aussicht. Mir stand bei der Bearbeitung nur der genannte Film und nicht das Original zur Verfügung.

Daß der Liedtext hochdeutsch wiedergegeben ist und nicht in der Orthographie des Tragust-Liederbuches, ist das Ergebnis einer gründlichen Überlegung von Dr. Egon Kühlebacher, dem Bearbeiter des Tirolischen Sprachatlasses, und mir. Das wurde aber nicht „*verschwiegen*“, sondern ist nachzulesen in Bd. 1, Einleitung S. XIX, Abs. 4. Dort ist die Rede von der Gliederung in drei Gruppen: 1. hochsprachliche, 2. umgangssprachliche, 3. mundartliche Texte . . . Da die Texte der 1. Gruppe aber in jedem Falle hochsprachlich gemeint sind, wurde die in einzelnen Wörtern aufscheinende mundartliche Färbung (und natürlich auch die mehr oder minder zufälligen Rechtschreibfehler) bei der Niederschrift im allgemeinen nicht berücksichtigt. Die Ausgabe *Südtiroler Volkslieder* war ja von vornherein nicht ausschließlich für wissenschaftliche Zwecke bestimmt, sondern hat auch die Aufgabe, der Südtiroler Bevölkerung die Vielfalt ihres Liedgutes aufzuzeigen. Wem wäre schon damit gedient, wenn z.B. beim obigen Lied, Str. 2, Zeile 1, „*Häute*“ statt richtig „*Heide*“ steht? Durch die von mir angewandte Schreibweise geht ja nichts von der Substanz des Liedes verloren. — Der Spezialforscher, für den die originale Schreibweise in hs. Liederbüchern wichtig ist, kann ja jederzeit aufgrund der Angaben im Quellenverzeichnis auf die Originale zurückgreifen (s. Bd. 1, Nr. 17). Damit dürften auch die Einwände von Suppan, a.a.O., S. 367, Abs. 3, erledigt sein.

Zur Titelfrage: In der Liedforschung ist es seit langem üblich, Ausgaben von Liedern, die einer bestimmten Landschaft gelten, mit dem Namen dieser Landschaft zu betiteln. In allen derartigen Ausgaben sind Lieder aus dem gesamten deutschen Sprachraum enthalten. Auch die von R.W. Brednich und W. Suppan hrsg. *Gottscheer Volkslieder* machen keine Ausnahme. Ich habe in meine Publikation auch Trivallieder mit aufgenommen, weil es unbestritten ist, daß diese von den Grundsichten gerne gesungen werden und darum ein fester Bestandteil ihres Liedgutes sind (s.a.a.O., S. 368, Abs. 5).

Bei Lied Nr. 107, Bd. 1, *Brüder, setzt euch in die Runde*, steht unter *a* zwar der Text von Tragust, verschentlich jedoch in der Strophenfolge von *Fg b*. Seine 7 Strophen werden ergänzt durch Str. 8-11. Bei *Fg b* heißt es dann wissenschaftlich völlig korrekt: „*Unterreinswald, Durnholzer Tal. Ohne Mel. — T: Str. 1-7 wie a. — Str. 8-11 in a nach b ergänzt.*“ Folglich trifft es

---

\* Die Besprechung ist in der vorliegenden Zeitschrift Jg. 1973, 3. Heft, S. 366-368 veröffentlicht.

nicht zu, wenn Suppan schreibt: „*Vier weitere Strophen wurden dem Tragust-Text aus einer anderen Quelle hinzugefügt*“. Aus dieser Bemerkung muß man doch wohl schließen, ich hätte meine Quelle nicht genannt; sie findet sich aber nicht nur beim Liedtext, sondern auch im Quellenverzeichnis unter Nr. 107 *a* und *b*.

Woraus ist bei Lied 108 *Einst scheiden wir aus diesem Kreise* zu entnehmen, daß ich die Identität mit dem Liedbeleg im Tragust-Liederbuch nicht erkannt hätte? Ich hatte doch keine Abhandlung über dieses Liederbuch zu verfassen, sondern in nur 3 Bänden einen Querschnitt durch das gesamte Liedgut Südtirols vorzulegen. Es ist schlechthin unmöglich, in einer derartigen Ausgabe von jedem Liedtyp alle in der Sammlung vorhandenen Belege zu publizieren, zumal da das Material aus ca. 8000 Nummern besteht.

Bei Lied Nr. 109 *Es blühen Rosen, es blühen Nelken* ist Suppan der Meinung, ich hätte dort unter Fg *b* das Tragust-Liederbuch als Quelle angegeben „*obwohl dieses Lied nicht in der Tragust-Handschrift steht*“. Er hat offensichtlich nicht gemerkt, daß es dort auf S. 10 zu finden ist, freilich in der von mir bei Fg *b* auch angegebenen Strophenfolge: 3-2-1. Der Liedanfang bei Tragust lautet mithin *Ich bin der Weinstock*.

Wie man sieht, sind Irrtümer auch bei einem so peniblen Kritiker möglich. Darum dürfte es wohl nicht berechtigt sein, wenn er generell die Akribie des Herausgebers und damit den Wert von dessen Arbeit in Frage stellt.

Daß sich „*Texte und Melodien von Volksliedern nicht allein im Laufe der mündlichen Tradierung, . . . sondern auch bei den Liedträgern selbst*“ verändern, ist eine Tatsache, die schon John Meier, Josef Pommer und Erich Seemann bekannt war. Suppan kann also diese Erkenntnis ohne weiteres auch bei mir voraussetzen. Deshalb darf er überzeugt sein, daß ich jede neue Variante, die ich bei meinen Überprüfungsfahrten feststellte, in meiner Publikation als solche gekennzeichnet habe (vgl. z.B. Bd. 1, S. 101, Fußnote 50-54, S. 161 unter Fassung c usw. – Bd. 2, S. 28, Fußnote 25, S. 57 unten, S. 83 am Ende von Nr. 53 d, S. 277, Fußnote 305 usw.). Die verhältnismäßig geringe Zahl der neugewonnenen Varianten hat verschiedene Gründe, auf die in Bd. 4 eingegangen wird.

Unverständlich ist mir auch sein Zweifel, ob es sich bei Nr. 128, Bd. 1 *Bin i a lebfrischer Fuhrmannssuhn* um die Tonaufnahme vom 16.11.1940 oder um eine Fassung vom Mai 1963 handelt. Sowohl in Bd. 1, S. XVI, Abs. 1, als auch in Bd. 2, S. IX, Abs. 3, wird darauf hingewiesen, daß in jedem Falle die um 1940 durch Tonband belegte Fg unverändert wiedergegeben wird.

Zu Lied Nr. 7, Band 2: Nur wenn besondere Gründe dafür vorlagen, habe ich eine mir als zuverlässig bekannte Person um eine nochmalige Auskunft gebeten und diese, wie es in der Volksliedforschung üblich ist, im Quellenverzeichnis namentlich angeführt.

Den enormen Fortschritt auf dem Gebiet der Phontechnik in den vergangenen 30 Jahren wird Suppan ja wohl nicht ernsthaft bestreiten wollen! Warum also setzt er auf S. 368, Zeile 2, hinter „*Raumverhältnisse*“ ein Fragezeichen? Jeder, der die Anfänge der Tonbandtechnik miterlebt hat, kann bestätigen, daß es bei den damals noch unzulänglichen Mikrofonen sehr wohl von Bedeutung war, ob die Aufnahme z.B. in einem Wirtshaussaal oder in einer vollbesetzten Bauernstube gemacht wurde.

Die durch eine Tonbandaufnahme festgelegte Liedfassung mag vielleicht an Dynamik verlieren, aber sie bewahrt jahrzehntelang unverändert Text und Melodie. Dies konnte also nicht der Grund sein, warum ich in den 60er Jahren meine Transkriptionen „*überprüfte*“. Die Aufnahmen von 1940/42 stammen aus der Frühzeit der Tonbandtechnik. Folglich mußten wir außer den Schwierigkeiten mit dem Mikrophon auch mit Stromschwankungen und einer noch unausgereiften Tonbandapparatur (z.B. starkes Hintergrundrauschen) fertig werden. Dazu kommt, daß zahlreiche Lieder mehrstimmig von Laien mit undeutlicher Aussprache gesungen wurden. Es dürfte einleuchten, daß unter diesen Umständen nicht alle Textteile „sauber“ zu hören sind. Erfahrungsgemäß ist es aber sowohl bei Tonaufnahmen als auch bei älteren Handschriften leichter, einen zunächst schwer verständlichen Text zu deuten, wenn man den richtigen Wortlaut kennt (s.o. Lied Nr. 17). Ich wiederhole, daß wir nach der Rückkehr von jeder Reise ausnahmslos die betr. Lieder anhand der Tonbänder von 1940/2 nochmals sorgfältig abgehört und nach bestem Wissen und Gewissen publiziert haben.

Trotz seines Einwandes (S. 368, Abs. 3) muß ich darauf hinweisen, daß die Angabe von

exakten Metronomzahlen bei den Tonbändern von 1940/42 so gut wie unmöglich ist. Die Gründe dafür habe ich in Bd. 2, S. IX, angeführt. Daß sich der Musikethnologe in solchen Fällen durch Aufspielen des Kammertons auf das Tonband behilft, ist natürlich auch mir bekannt. Darum haben alle meine Bänder den Kammerton. Aber was ist zu machen, wenn beim Abspielen des Bandes mit normalem Wechselstrom (50 Hz) statt des Kammertons a ein Ton c oder fis erklingt? Das bedeutet, daß das betr. Lied im Lautsprecher zu schnell oder zu langsam gesungen erscheint. Mir war es bei dieser Sachlage unmöglich, das Tempo exakt zu messen. Auch hier wird wieder sichtbar, welche Schwierigkeiten man beim damaligen Stand der Technik zu überwinden hatte. Bei meinen Reisen in den 60er Jahren konnten Tonbänder schon aus finanziellen Gründen nur in Ausnahmefällen bespielt werden. – Ich mag es meinem jüngeren Kollegen gerne zugestehen, daß er dies nicht weiß oder nachempfinden kann. Aber ich darf wohl erwarten, daß er meinen Angaben etwas mehr Glauben schenkt, ehe er mir unüberlegt Dummheit, wenn nicht gar Unredlichkeit unterstellt.

Auf S. 368, Abs. 4, zitiert Suppan nur folgenden Satz aus Bd. 1, S. XIX: Ebenfalls „aus Raumgründen mußte die volkläufig improvisierte Mehrstimmigkeit fortfallen.“; dort heißt es aber weiter: „Auch diese wird im vierten Band besonders behandelt.“ – und zwar in einem eigenen Kapitel. Einen breiten Raum wird in diesem Band auch der Fragenkreis autochthones Südtiroler Lied und Einflüsse von außen, insbesondere Wien, einnehmen. Das hätte Suppan schon aus der Fußnote 112 auf S. 153 des 2. Bandes (die Verweisnote fehlt in der Überschrift von Lied Nr. 111), vor allem aber aus der Inhaltsskizze von Band 4 ersehen können, die ich am 9.2.1971 dem Freiburger Volksliedarchiv übersandte.

Hier sei nochmals gesagt: Die *Südtiroler Volkslieder* bestehen aus einem dreibändigen Liedteil und einem Kommentarband, in dem auf alle wissenschaftlichen Fragen eingegangen wird. Diese Einteilung traf ich u.a. deshalb, damit der Liedteil, der ja auch für ein interessiertes Laienpublikum gedacht ist (in der Hauptsache für die Südtiroler), nicht allzu sehr mit Problemen belastet wird. Der Aufbau: Liedtypen mit Varianten von Text und Melodie sowie Quellenverzeichnis entspricht aber dennoch den Erfordernissen einer wissenschaftlichen Ausgabe. Diese Einteilung (Liedausgabe – Kommentarband) haben sogar R.W. Brednich und W. Suppan bei den von ihnen herausgegebenen *Gottscheer Volkslieder* von mir übernommen.

Es dürfte sicher verfrüht sein, wenn Suppan, obwohl erst zwei Bände vorliegen, jetzt schon über die Gesamtausgabe ein endgültiges Urteil fällt.