
BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur wissenschaftlichen Konferenz über Franz Liszt und Bratislava im Oktober 1973 in Bratislava

von Ján Albrecht, Bratislava

Im Rahmen der Musikfestspiele in Bratislava BHS fand am 5. und 6. Oktober 1973 im Spiegelsaal des Primatialpalais eine internationale Konferenz zum Thema *Franz Liszt und seine Freunde in Bratislava* statt. Die Konferenz wurde vom Haus der Stadt Bratislava für Kultur und Aufklärung im Rahmen des Themenzyklus *Die Musikkultur in Bratislava und ihre Schöpfer* veranstaltet. Den wissenschaftlichen Vorsitz führte Zdenko NOVÁČEK CSc, die organisatorische Arbeit oblag Frau A. TAUBEROVÁ. Zahlreiche ausländische Wissenschaftler aus den sozialistischen Ländern, wie der UdSSR, aus Ungarn, der DDR, ferner aus den westlichen Ländern, aus Österreich, der BDR, aus den USA folgten der Einladung und bereicherten die Konferenz mit interessanten Beiträgen. Weitere Referate wurden von Wissenschaftlern aus der CSSR vorgetragen.

Der zweite Tag der Konferenz wurde durch das Interpretationsseminar Istvan ANTALS aus Budapest ausgefüllt. Als Abschluß führte Zdenko Nováček die Gäste durch das historische Zentrum der Stadt Bratislava, wobei er auf interessante historische Dokumente hinwies.

Die Ergebnisse der Konferenz waren überaus aufschlußreich und das Bild von Franz Liszt erfuhr auf mehreren Ebenen eine Bereicherung. Zunächst gaben Beiträge Aufschluß über persönliche Beziehungen des Meisters zu Bratislava, ferner revidierten sie in vieler Hinsicht die konventionellen ästhetischen und künstlerischen Ansichten über Franz Liszt und seinen Einfluß auf die spätere Zeit.

Ein Teil der Referate widmete sich historischen Problemen. Das einleitende Referat von Zdenko Nováček, *Franz Liszt und Bratislava*, gab eine ausführliche und aufschlußreiche Übersicht über die Kultur unserer Stadt und über das Wirken Franz Liszts, einschließlich seines Einflusses auf die Kulturentwicklung in Bratislava. Er berührte manche bisher nicht erwähnte Zusammenhänge und hob unter anderem die Verdienste der Instrumentenmacher-Dynastien hervor, insbesondere verwies er auf den Klavierfabrikanten Schmidt. Besondere Aufmerksamkeit widmete Nováček den Besuchen Liszts in Bratislava und seiner Tätigkeit als Mäzen des Musiklebens der Stadt, u.a. den Konzerten, bei denen Liszt persönlich anwesend war, z.B. dem Konzert seines Schülers Hans von Bülow, ferner schließlich dem Konzert Anton Rubinsteins. Interessant waren die Bemerkungen über Liszts Freundschaft mit dem hiesigen Stadtarchivar J. N. Batka, wobei besonders dem letzten Zusammentreffen Batkas mit Liszt berechtigterweise eine große Bedeutung beigemessen wurde, da das Gespräch zwischen Batka und Liszt viele ästhetische Fragen aufrollte und von Batka später auch in der Pressburger Zeitung publiziert wurde.

Historischen Fragen widmeten sich auch die Beiträge von Zoltán HRABUSSAY, der sich insbesondere mit den Besuchen Liszts und dem Freundschaftsverhältnis Liszts mit Batka befaßte. Alexandra TAUBEROVÁ ermittelte interessante Angaben über die Sängerin Fanny Kovács, die selbst unter der Leitung Franz Liszts Solopartien seiner Werke interpretierte und Liszts große Anerkennung fand. Viera ŽITNÁ berichtete über die Tätigkeit der Chöre in Bratislava im Zeitabschnitt der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wobei die Beziehung Liszts zu den Gesangsvereinigungen herausgearbeitet wurde. Das Referat von Luba BALLOVA befaßte sich mit dem Notenarchiv des Kirchenmusikvereins Bratislava im Lichte seiner Beziehung zu Franz Liszt.

Spezielleren historischen Problemen widmeten sich weitere Beiträge. Alexander BUCHNER (Prag) verfolgte die Entwicklung der Experimente zur Konstruktion eines nachklingenden Klaviers, des *Sostenente Plano*. Karl-Heinz VIERTTEL (Leipzig) gab einen Überblick über Liszts Werke auf *Planolas*. Der Beitrag des persönlich nicht anwesenden Hubert UNVERRICHT (Mainz) behandelte verlagsrechtliche Probleme des 19. Jahrhunderts. Günther KRAFT (Weimar) gelang in seinem Vortrag *Franz Liszt im Spiegel seiner Konzeptbücher* eine Erweiterung und Bereicherung des Lebensbildes und Menschen Franz Liszt aufgrund seiner eigenen Aussagen. Das Referat von M. GABOROVA zeichnete ein Bild des Pianisten und Liszt-Schülers G. Zichy, J. POTUČEK gab einen Überblick über die *Bibliographien slowakischer Studien und Beiträge über Franz Liszt*. Der Beitrag von Werner FELIX (Leipzig) *Franz Liszt und die Klassik* suchte die Beziehung zum klassischen Erbe in ein richtiges Licht zu rücken und betonte die schöpferische Beziehung Liszts zur Klassik, die der Meister in wohl umgewerteter Form doch treuestens zum Ausgangspunkt wählte.

Die letztgenannten Beiträge standen schon gesellschaftlichen und ästhetisch-philosophischen Betrachtungen nahe, die weitere Referate verfolgten. J. MILSTEIN (Moskau) analysierte Liszts Persönlichkeit im Lichte seiner Autographen. Dabei ging es ihm um eine interessante Analyse des Zusammenhangs zwischen Liszts Persönlichkeit und deren Widerspiegelung im graphischen Arbeitsbild. Ján ALBRECHT versuchte, Liszts Persönlichkeit in Hinblick auf seine Ausstrahlung auf die weitere Musikentwicklung zu klären, während der Beitrag von Gunnar JOHANSEN (USA) sich mit „Liszts Interpretation“ philosophischer Fragen über Spontaneität, Inspiration und Eingebung im Rahmen einer Zeit, in der das Improvisatorische schon weitgehend in den Hintergrund gedrückt war, auseinandersetzte.

E. HORVATH (Eisenstadt) ergänzte die Konferenz durch Information über Sinn und Zweck des *European Liszt Centre* (ELC).

Orgel im Gottesdienst heute.

Kolloquium in Sinzig am Rhein (13. bis 15. Januar 1974)

von Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Das dritte Kolloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung wurde in Sinzig am Rhein abgehalten, weil die dortige St.-Peter-Kirche seit mehr als einem Jahr eine Orgel besitzt, die aufgrund ihrer Disposition und der daraus resultierenden klanglichen Möglichkeiten experimentelle Züge trägt. Gerade im Umkreis eines Instruments, das den Anforderungen der fortgeschrittensten Orgelliteratur entgegenkommt, war der geeignete Rahmen gegeben, sich der Frage zu stellen, welche Aufgaben der Orgel im Gottesdienst gegenwärtig zukommen. Etwa 20 Komponisten und Organisten, Musikwissenschaftler, Theologen und Orgelfachleute unterzogen sich dieser Standortbestimmung in acht Referaten und anschließenden Diskussionen, die zusammen in einem Kolloquiumsbericht gedruckt werden sollen.

Einleitend trug Hans H. EGGBRECHT, Freiburg i.Br., fünf Ansichten über gottesdienstliche Musik vor, wobei er jeweils das Für und Wider überdachte und so nicht von vornherein für eine Position optierte. Die gottesdienstliche Musik ist ihrem Wesen nach eine funktionale, d.h. durch einen Zweck bestimmte Musik. Im Unterschied zur Idee einer freien Musik dient sie dem Gottesdienst. Damit ist sie hineingestellt in die Spannung zwischen Zweckbestimmung und Autonomie, zwischen einem „Mithören“ und einem ganz auf das musikalische Sinngefüge gerichteten „Hinhören“. Entweder man versteht unter gottesdienstlicher Musik erstens primär die neue, freie und autonome Musik oder bleibt zweitens ausschließlich an der Alten Musik orientiert; man betrachtet sie drittens in einem Zwischenbereich zwischen einer emphatisch autonomen oder einer zweckgerichtet konzipierten Musik, die allerdings Gefahr läuft, epigonal zu sein. Läßt sich viertens die Einbeziehung von Pop- und Jazzmusik erwägen, so kann fünftens

eine „originär funktionale“ gottesdienstliche Musik in den Blick genommen werden. Letztere wäre neu nicht im Sinne der avancierten Neuen Musik, sondern in dem Sinne, daß sie ausschließlich von den liturgischen Erfordernissen her bestimmt wäre. Einem solchen Konzept einer erst zu entwerfenden gottesdienstlichen Musik fehlt aber nach Eggebrecht die Basis für ihre Verwirklichung, solange sich die Organisten primär als Konzertorganisten verstünden und solange die Alte Musik innerhalb der Kirche ideologisch verbrämt werde.

Joachim WIDMANN, München, baute sein Plädoyer für die Pfeifenorgel vor allem auf dem Pneuma-Gedanken auf: Wie das Pneuma (zugleich Geist und Atem) belebendes Element sei, so könne auch die Orgel nicht aufhören, ein Blasinstrument, also hörbarer Repräsentant des Pneuma-Gedankens zu sein. Klaus RÖHRING, München, setzte sich als Pfarrer für eine ästhetische Erziehung breiter Schichten im Gottesdienst durch die Musik ein, wobei er sich verschiedener Gedanken von Marcuse und Adorno bediente. Formulierte er so unter Absehung von einer theologischen Absicherung ein Fernziel, so kehrte Hans MUSCH, Freiburg i.Br., in seinem Bericht über *die liturgische Funktion der Orgel im katholischen Gottesdienst* zur harten und täglichen Realität gottesdienstlicher Praxis zurück. Klaus Martin ZIEGLER, Kassel, prüfte an Beispielen von Hambraeus, Schnebel und K. Huber Möglichkeiten einer „geistlichen Aussage“ in der neuen Musik und stieß dabei auf die Verspannung semantischer und musikalischer Fragen. Luigi Ferdinando TAGLIAVINI, Bologna, wog die Ansprüche der heute noch in der Mehrzahl gespielten überlieferten Orgelmusik an die heutige Orgel und die Ansprüche, die die jüngste Orgelmusik an das Instrument stellt, gegeneinander ab. Werner JACOB, Nürnberg, dokumentierte aus kompositorischer Sicht und mit starker innerer Verbundenheit die Bedeutung von Bengt Hambraeus für die Entwicklung der heutigen Orgelmusik. Wolfgang HERBST, Braunschweig, schließlich kam zu dem Ergebnis, daß der orgelbegleitete Gemeindegesang derzeit nicht reformierbar sei; zwar müsse versucht werden, die Liedtexte in Richtung einer besseren Identifikationsmöglichkeit zu verbessern, aber an dem „alten cantus firmus“ sei weiterhin festzuhalten.

Die paradoxe Situation, daß die Orgel zwar im Konzertsaal nie recht heimisch geworden ist, die relevante Orgelliteratur sich aber seit geraumer Zeit von ihrer Einbettung in den Gottesdienst hin zu selbständigen Konzertwerken löste, scheint derzeit unauflöslich. Dies kam in Sinzig auch praktisch zum Ausdruck, indem anlässlich des Kolloquiums in einem Konzert und während eines ökumenischen Gottesdienstes fünf Werke von D. VON BAUSZERN, H. HEILMANN, W. JACOB, E.-U. VON KAMEKE und Z. SZATHMARY uraufgeführt wurden. Trotz der unterschiedlichen Stile und Techniken und der verschiedenen Ausrichtung – einmal für das Konzert, das andere Mal für den Gottesdienst – einte alle fünf Kompositionen der Anspruch, daß sie als Kunstwerke gelten wollen. Der Gottesdienst aber benötigt Gebrauchsmusik.

Internationales Schubert-Symposium Wien 28. Januar bis 2. Februar 1974

von Manfred Wagner, Wien

Zu seinen wichtigsten Aufgaben zählt das Institut für Aufführungspraxis der Musikhochschule Graz die fruchtbare Kontaktnahme zwischen Theoretikern und Praktikern. Wie schon in den vergangenen Jahren (u.a. Kongresse: *Der junge Haydn* und *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart*) folgten auch diesmal Musikologen und Instrumentalisten, Forscher und Praktiker dem Ruf des unermüdeten Vorstands des Instituts, Vera SCHWARZ, sich mit der *Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts* auseinanderzusetzen. Da in Graz aus unerfindlichen Gründen eine Realisierung des Projekts nicht möglich schien, stellte die Österreichische Gesellschaft für Musik in Wien ihre Räume zur Verfügung. Als konkreter Erfolg, wenn auch

in der ersten Stunde des Kongresses bereits angekündigt, kann die Zusage von Frau Vizebürgermeister Gertrude FRÖHLICH-SANDER gelten, eine deutsche Übersetzung des „Deutsch-Verzeichnisses“ bis zur Höhe von öS 500.000.– zu subventionieren. Damit und der freundlichen Versicherung des Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Eduard REESER, die Arbeit des Instituts weiterhin genau zu beobachten, waren noch vor allen Referaten Bedeutung und Wirkung des Symposiums sichtbar unterstrichen worden.

Der Historiker Bertold SUTTER (Graz) zeigte in seinem Eröffnungsreferat *Die politischen und geistigen Kräfte der Schubert-Zeit. Zwischen Ideal und Wirklichkeit* auf. Seiner „allzu positiven“ Sicht des Biedermeier trat noch am Nachmittag Hans SITTNER (Wien) entgegen, der *Das Wienerische in der Musik Schuberts* anhand historischer Berichte über die Zustände dieser Stadt auch „im Grauen, im Unheimlichen“ auftauchen sah, andererseits die „wienerische Interpretation“ der Vergangenheit in Zweifel zog. Marius FLOTHUIS (Amsterdam) untersuchte *Melodische, harmonische und metrische Aspekte in Schuberts Musik* und William S. NEWMAN (Chapel Hill) beantwortete die Frage nach der *Tempofreiheit in Schuberts Instrumentalmusik*. Arnold FEIL (Tübingen; Mitglied der Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe*) bekannte sich in seinem Referat *Schuberts Rhythmik – ein aufführungspraktisches Problem* zur Einheit von „kritischer Analyse – kritischer Ausgabe und kritischer Ausführung“. Die Wiener Chorspezialisten Heinrich GATTERMEYER und Otto BIBA sprachen *Zur Interpretation von Schuberts mehrstimmigen Gesängen für Männerstimmen* und über *Besetzungsverhältnisse in der Wiener Kirchenmusik*. Gerhard STRADNER (Saarbrücken) machte *Angaben über das Setzen von Instrumentalstimmen – ein unbekannter Aufsatz vom Anfang des 19. Jahrhunderts* und Marianne KROEMER (Graz) stellte *Geiger der Schubert-Zeit* vor. Boris SCHWARZ (New York) widmete sich schwierigen Passagen in der *Behandlung der Violine bei Schubert*. Martin CHUSID (New York) referierte über *Kammermusik von Franz Schubert*, dessen Streichquintette von ihm in Serie VI Band 2 der Neuen Schubert-Ausgabe vorgelegt wurden. Eva CAMPIANU (Wien) stellte mit Studierenden der Tanzabteilung der Wiener Musikhochschule *Tänze der Schubert-Zeit und ihre Ausführung* vor, nicht ohne eine Zusammenfassung der Tanzgeschichte bis zum Biedermeier voranzustellen. Dem Referat von Walther DÜRR (Tübingen; ebenfalls Mitglied der Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe*), der *Manier und Veränderung in Kompositionen Franz Schuberts* aufzeigte, stand das Plädoyer für die Veränderungen in der Diabelliausgabe der schönen Müllerin des Praktikers Robert SCHOLLUM gegenüber. Einigkeit bestand vor allem in dem Wunsch, von der Gesamtausgabe möglichst viele Lied-Fassungen erwarten zu können, damit der Interpret frei aus ihnen wählen könne.

Manfred WAGNER (Wien) zog die Möglichkeit einer Interpretationsgeschichte ohne Ton-Dokumentation in Zweifel und Erik WERBA (Wien) berichtete über die *Programmierung von Schuberts Liedern im internationalen Musikleben*, indem er deutlich die völlig anders gelagerten Probleme der Konzertsänger zu artikulieren versuchte. Irene BARBAG-DREXLER (Wien) demonstrierte verbal wie instrumental die *Klavierbearbeitungen der Lieder Schuberts von Franz Liszt*; Helmut HAACK (Mainz) griff das Problem der Interpretationsgeschichte mit *Anton von Weberns Schubert-Interpretation* wieder auf, um mit genauen Zeitangaben sogar von einzelnen Takten, einen Parameter objektiver Messung überzeugend darzulegen. Christoph-Hellmut MAHLING (Saarbrücken) äußerte sich *Zur Rezeption der Werke Franz Schuberts* und ging vor allem auf weitverbreitete gängige Transkriptionen der Unterhaltungsindustrie ein. Vera SCHWARZ (Wien–Graz) schließlich berichtete über *Die ersten Klavierinterpreten Schubertscher Werke*; Josef MERTIN (Wien) bewies die Wichtigkeit der *Eigentümlichkeiten des Tafelklaviers des Wiener Malers Rieder* für das Klangverständnis der Musik Schuberts und Rudolf KLEIN (Wien), als Sachwalter von Otto Erich Deutsch apostrophiert, berichtete über *Schuberts Konzertstätten*.

Eine Führung zu Schubert-Gedenkstätten, sowie 2 Konzerte im historischen Rahmen – eines davon mit erhellenden Bemerkungen zur Aufführung Schubertscher Tänze von Eduard MELKUS (Wien) – rundeten das Symposium ab, das sich vor allem durch Gesprächsbereitschaft und Interesse für die Probleme des anderen auszeichnete. Die Partnerschaft zwischen Wissenschaft und Praxis setzt sich, so scheint es, doch durch, ganz im Sinne des Mitherausgebers der neuen Schubert-Gesamtausgabe Arnold Feil, der nur mehr von „Musikern“ als Oberbegriff über Musikologen und Praktikern sprach.

Ein Aufenthalt Alessandro Scarlattis in Wien im Oktober 1681

von Eva Badura-Skoda, Madison/Wisconsin

In einem kurzen Artikel von Alfred Lorenz, der 1926 unter dem Titel *Alessandro Scarlatti's Opern und Wien* veröffentlicht wurde¹, lautet der Schlußabsatz:

„So hat sich also die Kunst Alessandro Scarlatti's doch noch mit dem Wiener Musikleben verknüpft, und zwar in der Meinung der Leute so stark, daß sich die merkwürdige Legende bilden konnte, Scarlatti hätte sich in seiner Jugend in Wien aufgehalten. Wir finden diese Legende in den ältesten, je denfalls durch mündliche Überlieferung inspirierten biographischen Notizen des Historisch-Biographischen Lexikons der Tonkünstler von Gerber, II. Bd., Leipzig 1792. Von hier hat sich dieser Irrtum in alle Lexica und Musikgeschichten, sogar noch 1885 in die Naumannsche geschlichen und beharrlich festgesetzt, trotzdem schon Fétis in seiner *«Biographie universelle»* berechnigte Zweifel ausgesprochen hatte. Dent endlich hat dieser Legende den Garaus gemacht und es ist heut s i c h e r, daß Scarlatti nicht nur nicht in Wien war, sondern auch mit seinen Opern dort kein Glück hatte“².

In diesem Zitat wird wohl mit einer zu großen Sicherheit behauptet, daß Gerbers Information auf einer „mündlichen Überlieferung“ beruht haben muß. Freilich, Gerber ist in seinem Scarlatti-Artikel ein anderer vermutlicher Fehler unterlaufen, nämlich die Behauptung, Alessandro Scarlatti wäre Schüler Carissimis gewesen, wofür ihm wohl nur eine mehrfach falsch verstandene Äußerung Raguenets von 1702 oder Bonnet-Bourdelots, vielleicht auch Matthesons als Quelle gedient haben kann. Weil Gerber aber hierin geirrt haben dürfte (ganz sicher ist dies immer noch nicht), muß er nicht notgedrungen Weise auch eine Information über Scarlattis Aufenthalt in Wien ohne ausreichenden Grund weitergegeben haben. Bekanntlich hatte er mehrere Kontakte zu Wiener Persönlichkeiten, und es ist sehr wohl möglich, daß nicht eine „mündlich überlieferte“ Legende, sondern ein amtliches Dokument seinen Wiener Gewährsmann zur Weitergabe dieser Information an ihn veranlaßt hat. Die große Wahrscheinlichkeit der Existenz eines solchen Dokumentes wollen wir im folgenden zu beweisen versuchen.

Die oben zitierte so dezidierte Formulierung mag ein wenig auch die Enttäuschung des eifrigen musikalischen Forschers Alfred Lorenz widergespiegelt haben, die er gefühlt haben muß, nachdem seine intensive Suche für Beweise eines Aufenthaltes von Scarlatti in München so völlig fruchtlos verlief³. Was Scarlattis höchst unsicher überlieferten Aufenthalt im Jahr 1680 in München betrifft, so hat Gerber diese anonyme Behauptung in Cramer's *Magazin* zu Recht in Zweifel gezogen. Da sich für sie keinerlei Belege finden ließen, soll sie auch hier als wahrscheinlich unrichtig betrachtet und außer acht gelassen werden.

Untersuchen wir nun aber noch einmal die Wahrscheinlichkeit, die für einen Aufenthalt Scarlattis in Wien spricht, und die Gründe, warum Dent und Alfred Lorenz sich so gegen diese aussprachen. Scarlattis (vermutlich) erste Oper *Gli Equivoci nel Sembante*, aufgeführt 1679 am Hofe der Königin Christine in Rom, war außerordentlich erfolgreich gewesen und hatte weitere Aufführungen in Bologna (1679), Monte Filottrano (1680), Neapel (1680), Linz (1681), Ravenna (1685) und vermutlich auch in Piazzola, Modena und Ferrara (undatierbar) nach sich

1 Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. IX, S. 86-89.

2 Sperrungen vom Verfasser.

3 A. Lorenz, *A. Scarlatti's Jugendopern*, 2 Bde., Augsburg 1927.

gezogen. In Linz⁴ allerdings war die Aufführung unter einem anderen Titel (*Amor non vuol inganni*) erfolgt, und im – in Wien gedruckten – Textbuch wurde vermerkt, daß sie auf Befehl der Kaiserin Eleonora (von Mantua, gest. 1686) stattgefunden hatte. Der Schreiber des üblichen Vorwortes zu diesem Libretto erklärt in diesem, daß ihm sowohl der Dichter wie der Komponist der Oper, ja sogar der Titel unbekannt seien und daß der Titel neu geschaffen wurde, da die Oper nicht ohne Namen erscheinen könne. Das Textbuch enthält dann außer dem dreiaktigen Schäferspiel auch zwei längere Intermezzi, die laut Vorwort in Wien eingefügt worden seien, um den Abend zu füllen. Die Tatsache, daß die sehr musikalische Kaiserin-Mutter Eleonora, Witwe Ferdinand III., die Aufführung der Oper wünschte, kann sehr gut dadurch erklärt werden, daß sie von dem großen Erfolg der römischen Aufführung durch ihre italienischen Freunde und Verwandten gehört und danach um Zusendung der Partitur gebeten hatte. Rätselhaft bleibt es, warum der Veranstalter des Wiener Textbuch-Druckes sowohl über die Autoren wie über den Titel im Unklaren sein konnte. Denn die seinerzeit in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrte Partiturabschrift enthielt zwar nicht den Titel, dafür aber Scarlattis Namen: Auf der 1. Seite der Partitur steht der Vermerk „*Sinfonia avanti l'opera di Alessandro Scarlatti*“. Es kann, wie Alfred Lorenz richtig vermutet hat, der Verdacht nicht von der Hand gewiesen werden, daß das Nicht-Nennen-Können des Titels und des Komponistennamens im Libretto-Vorwort vielleicht ein Nicht-Nennen-Wollen war, denn die in Wien ansässige italienische Musikerkolonie war nicht erst im 18., sondern auch schon im vorhergehenden Jahrhundert eifersüchtig darauf bedacht, eventuelle Konkurrenz möglichst frühzeitig zu verdrängen. Möglicherweise waren auch die witzigen, ausgedehnten Intermezzi des in Wien seit 1677 viel aufgeführten Pederzuoli darauf angelegt, die ungeheuer naive, harmlose Handlung von Scarlattis Schäferspiel zu erdrücken.

„Der Verdacht ist natürlich nicht beweisbar. Aber was sagen die Tatsachen? Jedenfalls wurde doch erreicht, daß in der Folge nie mehr ein Bühnenwerk [Oper] Scarlattis über die Bretter ging. . . Scarlatti war für die Wiener Bühne erledigt.“

„Gelang es also der Wiener Musikkamarilla, diesen gefährlichen Konkurrenten von der reichsten Bühne der Welt fernzuhalten – einzig zur Komposition eines Aktes im Pasticcio „*Giunio Bruto*“, dessen Entstehungszeit leider noch nicht erforscht ist, wurde er noch herangezogen –, so konnte sie doch nicht verhindern, daß wenigstens auf dem Gebiet des Oratoriums seinem steigenden Ruhme Rechnung getragen wurde“⁵.

Soweit die Ausführungen von Lorenz. Die Tatsache, daß das Libretto Continis und Scarlattis Namen verschweigt, macht es sehr unwahrscheinlich, daß der junge Komponist der Aufführung seiner Oper im Karneval 1681 in Wien beiwohnte. Sie schließt jedoch nicht aus, daß er ein halbes Jahr später in Wien auftauchte. Was wissen wir schon über Scarlattis Tätigkeiten in diesem Jahr, außer daß seine Frau am 23. Dezember in Rom ein Kind zur Welt brachte?

Es ist anzunehmen, daß weder E. J. Dent noch Lorenz jemals die fünf Konvolute mit handgeschriebenem Material zur Musikgeschichte Wiens sahen, die einst in der k. k. Hofbibliothek und heute in der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden und die es sehr wohl erlauben, die Legende wieder aufleben zu lassen, Alessandro Scarlatti habe als junger Mann Wien tatsächlich einen Besuch abgestattet. Die Manuskripte, um die es sich hier handelt, sind Materialien (Kopien) und Notizen zur Geschichte hauptsächlich der Hofmusik und der Oper in Wien im 17. und 18. Jahrhundert von der Hand des fleißigen Hofbeamten Simon Molitor (1766 bis 1848), von denen zwei Konvolute unter dem Titel *Biographische und musikhistorische Stoffsammlungen zur Musik in Österreich* (Sm. 19239 und 19240) aufbewahrt werden.

⁴ Ältere Angaben, die Wien anstelle von Linz als Aufführungsort angeben, stützen sich vermutlich auf A. v. Weilen, der seinerzeit aus der Tatsache, daß das erhaltene Textbuch in Wien gedruckt wurde, schloß, daß auch die Aufführung selbst in Wien stattgefunden haben muß. Die Zeremonial-Akten und -protokolle im Haus-, Hof- und Staatsarchiv verzeichnen jedoch Linz als Aufführungsort. Vgl. Hadamowsky, *Barocktheater am Kaiserhof*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1951/52, Wien 1955, S. 83.

⁵ Vgl. hierzu und zum Vorgehenden Lorenz, *ZfMw.* IX, S. 88 f.

Molitor stammte aus Schwaben. Sein Vater war Schullehrer und Chor-Regent gewesen und zum Schluß Kapellmeister des Deutschen Ordens in Mergentheim. Der Sohn lernte Gitarre und Violine sowie Klavier und Komposition bei seinem Vater, sollte dann Lehrer werden, zog aber das Leben eines reisenden Musikers dem eines seßhaften Bürgers vor und reiste als Violinvirtuose und Gitarrist quer durch Deutschland, bis er Ende der 80er-Jahre nach Wien kam, um dort seine Kompositionsstudien fortzusetzen. Später wurde er Maestro di Capella in Venedig, akzeptierte aber auf Anraten seiner Verwandten 1798 eine Anstellung als Verwaltungsbeamter am Wiener Kaiserhof. Freundschaft verband ihn mit Kiesewetter und Aloys Fuchs. Musikgeschichtliche Studien wurden nun sein Hobby und eine fleißige Sammlertätigkeit alter Musikwerke begann. Aloys Fuchs veröffentlichte in einem Artikel 1844 eine Beschreibung dieser Sammlung⁶. Auch als Kammermusikpartner wurde Molitor in weiten Kreisen Wiens geschätzt. Selbst ein fleißiger Komponist von Kammermusikwerken, schrieb er auch eine Gitarrenschule, die kurz vor 1800 im Druck erschien und vokale Duette und Quartette. Bewundernswerte Ausdauer zeigte er als Kopist alter Musik (zwei Konvolute enthalten Belegstücke zur Musikgeschichte), noch mehr aber als Musikhistoriker. Er schrieb auch Berichtigungen zu den einzelnen Bänden von Fétis' Lexikon *Biographie Universelle des Musiciens*, die Fétis sehr ungut aufnahm und sie Kiesewetter anlastete, von dem er annahm, daß er der Verfasser der mit Molitor gezeichneten Artikel in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* sei. Vielleicht war seine Ablehnung der auch von Kiesewetter vertretenen Ansicht, Alessandro Scarlatti müsse in Wien gewesen sein, durch diese persönlich genommenen Kritiken verursacht. Nach seiner Pensionierung 1831 konnte er sich ausschließlich und erfolgreich seinen archivarischen Studien widmen, zumal er als pensionierter kaiserlicher Beamter leichten Zugang zu den Hofarchiven hatte, und möglicherweise bei der 1818 erfolgten Auflösung des Hofzalamtes mit der Skartierung und Aufteilung des Archivmaterials beschäftigt wurde. Das fleißig gesammelte Material zeigt, daß er in Bezug auf Fakten aus der habsburgischen Geschichte und der musikalischen Ereignisse am Wiener Hof sehr gut informiert war⁷, während viele Notizen über biographische Daten ausländischer Musiker oft die üblichen Irrtümer älterer Lexikographen wiederholen. Molitors „Stoffsammlungen“ werden immer wieder von einigen Benutzern der Nationalbibliothek durchgesehen, seit Robert Haas seine Schüler darauf aufmerksam machte, daß sie häufig wertvolle Hinweise auf manchmal unbeachtete Dokumente in kaiserlichen Archiven enthalten. In einigen Fällen scheint Molitor Akten benutzt zu haben, die in der Zwischenzeit verlorengegangen sind. Und dies muß leider gerade bei dem uns hier interessierenden Dokument der Fall gewesen sein.

In Molitors Manuskript *Scarlatti*⁸ finden sich in einer längeren Lebensbeschreibung Alessandros zunächst einige Spekulationen Molitors über eine mögliche Reise Scarlattis nach München und Wien während des Karnevals von 1681. Während er zu glauben schien, daß zu dieser Zeit Alessandro vielleicht schon in Wien gewesen sein könnte, läßt er die Frage in Bezug auf München offen. Dann aber kommt die folgende, sehr interessante Bemerkung: „... gewiss ist jedoch, dass er zu Ende Oktober allda [in Wien] noch abwesend war, indem laut kais. Handbillet vom 30. Oktober ein Geschenk von 150 fl. für Scarl. aus der kais. Handkasse angewiesen wurde.“ Kaiserliche Handbillets wurden oft ausgestellt, um vom Kaiser aus seiner Privatschatulle persönlich angewiesene Extra-Remunerationen vom Hofzalmmeister dem Überbringer aushändigen zu lassen. Es ist schwer vorstellbar, daß ein solches Handbillet als Geld-Anweisung für einen Musiker ins Ausland abgesandt wurde. Wie hätte er es dort einlösen sollen? Wäre Scarlatti zu diesem Zeitpunkt in Rom gewesen, so wäre ein Geschenk für ihn über den kaiserlichen Gesandten in Rom ausgehändigt worden. So muß man vermuten, daß dieses Handbillet auf die übliche Art vom Kaiser dem vielleicht nur durchreisenden (?) oder sich nur kurz

6 Vgl. C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1868, Hof- und Staatsdruckerei; L. v. Sonnleithner, *Simon Molitor*, in: Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, Wien 1864 (Klemm) Nr. 28, S. 435.

7 Vgl. Konvolut Sm. 19241 *Collectaneorum fragmenta pro condenda historia tam musicos quam musicorum in Austria*.

8 Sm 19240, Fasc. XXXVII, fol. 11 r. Mikrofilme sämtlicher fünf Konvolute Molitor's, die hier erwähnt wurden, befinden sich in der Musikbibliothek der University of Illinois, Urbana.

aufhaltenden jungen Musiker Alessandro Scarlatti übergeben wurde, um ihm die kaiserliche Gnade und Zufriedenheit, vielleicht mit einer musikalischen Aufführung oder einer Komposition, kundzutun.

Die Hofzahlamts-Rechnungsbücher verzeichneten Ausgänge dieser Art, jedoch nicht immer mit namentlicher Erwähnung des Empfängers; die Handbillets wurden als Belegstücke vom Hofzahlmeister eingezogen und als Quittungen aufbewahrt. Wie oben bereits erwähnt, wurde das Hofzahlamt 1818 aufgelöst, sein Archiv in der Folge zerrissen, der erhaltene Rest zum Teil in das Österreichische Haus-, Hof- und Staatsarchiv, zum Teil in das Hofkammerarchiv und ein in der k. k. Hofbibliothek verbliebener Rest später in die Handschriftensammlung der Nationalbibliothek überstellt⁹.

Eine Suche nach dem von Molitor erwähnten kaiserlichen Handbillet im Haus-, Hof- und Staatsarchiv blieb ergebnislos¹⁰. Heute befinden sich im Hofkammerarchiv wohl die allgemeinen Hofzahlamtsbücher (der Jahrgang 1681 mit Signatur-Nummer 125 enthält auf dem Innendeckel die Eintragung „Durchgangen und die Beylagen in der Registratur befunden. Wien den 12. Sept. 1719. Gez. Königsbauer M. Schwendtmann mpr.“). Von den geheimen Kammerzahlamts-Rechnungen, die sich heute ebenfalls im Hofkammerarchiv befinden, fehlt dort der Jahrgang 1681.

Nachdem somit auch im Hofkammerarchiv die Suche nach den Beilagen zu den Hofzahlamtsbüchern bzw. zu den geheimen Kammerzahlamts-Rechnungen ergebnislos verlief, war es naheliegend, in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek weiter zu forschen. Eine Aktenüberstellung der ehemaligen Bestände des Hofzahlamtes von der Nationalbibliothek an das Österreichische Staatsarchiv in den 20er-Jahren war 1921 beschlossen worden, erfolgte aber erst 1941 und auch da nur zum geringen Teil. Damals wurden z.B. die Reichstaxbücher überstellt. Von den übrigen Beständen, die ungefähr 16.000 Katalognummern umfassen, wurde bisher ungefähr nur ein Viertel nach dem letzten Krieg gesichtet und katalogisiert. Der Leiter der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Univ.-Dozent Otto Mazal, hat in den letzten Jahren in der Series Nova des Bibliotheks-Kataloges (4. Reihe) in vorbildlicher Weise für die von ihm katalogisierten Bestände auch ein Schlagwort- und Autorenregister veröffentlicht¹¹. Mit Hilfe dieses Registers ließ sich dadurch beispielsweise ein Einkommen- und Ausgaben-Buch von 1681-1683 finden, das vermutlich der im Hofkammerarchiv fehlende Jahrgang der Geheimen Kammerzahlamts-Rechnungen Kaiser Leopold I. sein dürfte und auch die dort fehlenden Deputatshauptrechnungen der Kaiserin-Witwe Eleonora aus diesen Jahren enthält (das Hofkammerarchiv verwahrt erst diese ihrer Schwiegertochter, der Kaiserin Eleonora-Magdalena-Theresia). Die Signatur ist Ser. n. 1849. Dieser Rechnungsband verrät, daß Kaiser Leopold I. 1681 „Zur Bestreitung dero . . . Hoff- und Cammer Musici“ folgende Ausgaben hatte (fol. 5 v):

„1 Herr Capellmeister / 40 Musici	fl 38 940
2 Notisterinen	600
1 Instrumenten Diener	480
1 Calcant	480
1 Spenditore	360
1 Lautenmacher	360
1 Capelldiener	200

fl 41 420“

⁹ Laut schriftlicher Auskunft von Herrn Hofrat Dr. Richard Blaas, Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchives, vom 9. Sept. 1971. Herrn Hofrat Blaas sei auch an dieser Stelle herzlich für seine freundliche Auskunft gedankt.

¹⁰ In Ergänzung und Berichtigung zu Paul Nettel, *Zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1636-1680*, in: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 16, 17, 18 und 19, erschienen vor kurzem weitere Aktenexzerpte aus dem Österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchiv: Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637-1705)*, Bd. I, Veröffentlichungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Kommission für Musikforschung, Heft 7, Wien 1967; Bd. II (Heft 8), Wien 1968.

¹¹ *Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, Series Nova Teilband 2/2 Register, von Otto Mazal, MUSEION Neue Folge, 4. Reihe, 2. Bd., Wien 1963.

Vergleichsweise erhielten:

„Der Oberst-Küchenmeister	fl	600
der Küchenschreiber		240
Hofmedicus		380
Tafeldeckergehilfe		48
Wachtknecht		52
Kutscher		200“

Die Kaiserin-Witwe Eleonora, die ja ihren eigenen Hofstaat unterhielt, bezahlte insgesamt fl 21 452 für 1 Kapellmeister, 20 Musiker, 1 Notisten (Notenschreiber), 1 Instrumentendiener, 1 Calcanten sowie 1 Capelldiener¹². Ihre Kapelle war also sicherlich auch recht leistungsfähig, und es mag eine Einladung an Alessandro Scarlatti unter Umständen von ihr aus erfolgt sein.

Solange weder das Handbillet des Kaisers, das Molitor in seinen Notizen erwähnt, noch die entsprechende Eintragung in ein Rechnungsbuch aus dem Jahre 1681 in Wiener Archiven gefunden wird, fehlt für die Behauptung, daß Alessandro Scarlatti in Wien gewesen sein muß, eine echte Dokumentation. Die Eintragung in ein Rechnungsbuch kann wohl kaum noch gefunden werden, da eine Durchsicht der zwei betreffenden in Frage kommenden Bücher (Hofkammerarchiv: Hofzahlamtsbuch Nr. 125 bzw. das in der Handschriftensammlung der Nationalbibliothek befindliche Ausgabenbuch: Ser. n. 1849) negativ verlief. In dem zweiten fanden sich aber unter dem Schlagwort „kaiserliche Präsenten“ Gesamtbeträge von über 4000 Gulden genannt, in denen ein solcher Einzelbetrag leicht unspezifiziert mit aufgenommen werden konnte. Es spricht aber nichts dafür und viel dagegen, daß Molitor eine so präzise Angabe, wie sie in seinen Notizen bezüglich des kaiserlichen Handbilletts für Scarlatti aufscheint, sich selbst zusammenge reimt hat. Noch bleibt die Hoffnung, daß unter den derzeit noch ungesichteten Beständen der Handschriften-Abteilung der Österreichischen Nationalbibliothek auch irgendwann ein Konvolut mit kaiserlichen Handbilletten gefunden wird, in dem sich das Dokument befindet, das Molitor vorgelegen haben muß.

Hat Nägeli als erster die „Kunst der Fuge“ nachgedruckt ?

von Walter Kolneder, Karlsruhe

Fast in der gesamten Literatur zur *Kunst der Fuge* findet sich die Behauptung, Nägeli habe als erster das Werk nachgedruckt. Seine Ausgabe in der Partituranordnung des Erstdruckes, aber mit unterlegtem Klavierauszug, soll 1802 „in Zürich“ gedruckt worden sein. Diese Jahreszahl findet sich in einem Verlagsverzeichnis vom Jahre 1818.

In MGG-Artikel *J. S. Bach* (Blume), steht jedoch der Satz „*Kunst der Fuge zuerst Paris 1801, Pleyel, und Zürich 1802, Nägeli*“. Diese Pleyel-Ausgabe steht aber nicht in Schmieders *Bach-Werkverzeichnis*. Nachforschungen in Frankreich blieben bisher ergebnislos, die Pariser Bibliothèque Nationale besitzt keine derartige Ausgabe. Zwar existierte damals schon die Ablieferungspflicht an dieses Institut, sie wurde aber noch nicht sehr streng gehandhabt, so daß sich aus dem Nichtvorhandensein in der B. N. nicht unbedingt auf die Nichtexistenz der Ausgabe schließen läßt. Eine schriftliche Anfrage bei Blume ergab:

12 L. v. Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*, Wien 1869, verzeichnet zwar die Namen der bei Hofe angestellten Musiker, nicht aber ihre Aufteilung auf die beiden Kapellen.

„Eine ganz sichere Antwort auf ihre Frage kann ich Ihnen nicht geben; der Artikel Bach in MGG liegt immerhin fast zwanzig Jahre zurück. (Die Anfrage geschah 1968.) Ich bin jedoch s. Z. bei der Zusammenstellung des Ausgabenverzeichnisses sehr vorsichtig verfahren, habe mir in vielen Fällen, die mir ungewiss schienen, Auskünfte von Bibliotheken eingeholt oder mich sonst beraten lassen, und habe in anderen Fällen, in denen ich etwas nicht klären konnte, geschrieben: 'soll erschienen sein' od. dergl. Ich glaube daher ganz sicher, dass ich betr. der Pariser Ausgabe 1801 der Kunst der Fuge damals irgendeinen positiven Bescheid gehabt haben muss. Irrtümer natürlich nie ausgeschlossen.“

Mit Interesse wurden daher zwei französische Publikationen zur *Kunst der Fuge* eingesehen, die von Marcel Bitsch, Paris 1967, und die von Jacques Chailley, Paris 1971. Bitsch geht auf die Frage der Quellen nicht näher ein, bei Chailley, der die Geschichte des Nachlebens darstellt, ist ein Pleyel-Druck ebenfalls nicht erwähnt. In einem Kapitel *Après la mort de Bach* heißt es „La première réédition fut sans doute, à Zurich, celle de Hans NAEGELI, en 1802.“ und an anderer Stelle

„dès la première réédition, réalisée à Zurich en 1802“ (p. 6).

Chailley kann aber zwei andere französische Ausgaben namhaft machen:

„L'ordre de NAEGELI se retrouve sans changement dans deux éditions réalisées à Paris, l'une chez Vogt avant 1823 (1), l'autre chez RICHAULT vers 1820 (2).“

In der Fußnote (1) erläutert er:

„(1) Cette édition, non mentionnée par Schmieder, est à peu près introuvable. Nous en avons eu connaissance par M. Franz Tournier, directeur de Conservatoire de Tourcoing, qui en possède un exemplaire et a bien voulu nous la communiquer. Sa page de titre est la suivante: 'L'Art de la Fugue à quatre parties par Jean-Sébastien Bach, Prix 24 Fr, à Paris chez VOGT, Editeur de Musique, rue de la Michaudière n° 8 (bis). Propriété de l'Editeur. Enregistré à la Bibliothèque Nationale'. Sur la page de garde de l'exemplaire, une indication à la plume: 'N. Bloc. Paris 1823' donne un terminus post quem de datation. Bloc était chef d'orchestre à l'Odéon. C'est lui qui dirigea, le 26 mars 1828, le premier concert de Berlioz, salle du Conservatoire.“ (p. 15)

Die Vogt-Ausgabe kann aber genauer datiert werden. Sie ist nämlich nicht „à peu près introuvable“, sondern liegt in zwei Exemplaren und der Forschung ohne weiteres zugänglich in der B. N. unter den Signaturen L. 3304 und Ac. e⁴. 259. Zur Datierung ist Cecil Hopkinson, *A Dictionary of Parisian Music Publishers 1700-1950*, London, Printed for the Author, heranzuziehen, ebenfalls in der B. N. (usuels 87), mit handschriftlichen Korrekturen, Ergänzungen, und einer persönlichen Widmung des Autors an die Bibliothek. Die dort zu findenden Angaben sind z. T. äußerst genau, sie beruhen nämlich auf Ausgaben, Verlagskatalogen, Publikationsanzeigen, Werbeinschaltungen und dgl., in einigen Fällen können sie berichtigt und ergänzt werden nach Unterlagen, die Hopkinson nicht zugänglich waren. Über Vogt schreibt er:

„Eitner gives dates of 1796 and 1797

c. 1797	m Vogt et la Vve. Goulden	5 Cloître St. Honoré
Sept. 1799	a Vogt	306 Rue de la Loi, vis-à-vis l'Arcade Colbert
1802-3	d	Ditto
1802	d	8 Rue de la Michaudière, maison d'un Cordonnier.“

(Zur Erläuterung: m Music, or books containing music

a Advertisement or announcement

d Directory, Annual, Almanach or Periodical)

Die Überschneidung 1802-1863 mit der neuen Adresse erklärt François Lesure damit, daß manchmal ein solcher Annoncentext gedankenlos auch nach der Übersiedlung einige Zeit hindurch weitergedruckt wurde. Es kann ohne weiteres sein, daß Vogt schon 1801 übersiedelt ist, „1802“ bedeutet nur das früheste Exemplar mit der neuen Anschrift, das Hopkinson nachweisen konnte. Nach 1802 ist Vogt im Pariser Verlagswesen anscheinend nicht mehr in Erscheinung getreten.

Interessante Ergebnisse bringt ein Vergleich der Titelseite der beiden Vogt-Drucke. L. 3304 trägt einen Stempel „Menus Plaisirs du Roi / Bibliothèque de musique“, einen weiteren „Conservatoire / de musique / Bibliothèque“, und einen dritten „Bibliothèque / du / Conservatoire / Impérial / de Musique“. Außerdem ist der Preis von 24“ (frs) auf 15“ ausgeben-

sert. Erster Stempel stammt aus der Zeit nach 1815, letzterer aus der Zeit von 1804-1815. Die andere Vogt-Ausgabe (Ac. e⁴. 259) hat außer einen Nummernstempel 530 und dem des Conservatoire den Unterschriftenstempel „Ignace Pleyel“. Es war in Paris üblich, sich gegen Raubdrucke und sonstige unsaubere Gepflogenheiten im Verlagswesen durch eine gestempelte Unterschrift abzusichern. Demnach hat Pleyel, als Vogt unmittelbar um 1802 starb oder das Geschäft aufgab, dessen gesamten Bestand aufgekauft und im eigenen Laden weiterverkauft. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Blumes Gewährsmann eine mit „1801“ datierbare Werbeseite Pleyels gesehen hat, die die *Kunst der Fuge* enthielt. Obwohl eine solche vorläufig nicht nachweisbar ist, kann Blumes Jahreszahl fast als gesichert angenommen werden, allerdings mit Vogt als Verleger.

Mit Sicherheit stammt Blumes Jahreszahl aus Max Schneiders *Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach*. (BjB 1906/84). Dort heißt es: „L'art de la fugue (à quatre Parties). Paris Pleyel“ und als Quellen gibt Schneider an „F. 1801“ und „W. 1818“. Das ist Fétis, *Biographie universelle* . . . (1866) und Whistling, *Handbuch* . . . 2. Auflage von 1829. Bei Fétis findet man (Bd. II/15):

„Les autres compositions instrumentales de ce grand Musicien qui ont été publiées sont: 1^o Die Kunst der Fuge (L'art de la fugue à quatre Parties) . . . La première édition de cette dernière production du grand artiste n'a paru qu'en 1752; . . . La deuxième a été publiée à Paris, en 1801, chez Pleyel. Naegeli en a fait paraître postérieurement à Zurich une autre édition . . .“

Ein Vergleich des Vogt-Druckes mit der Ausgabe von Nägeli (Paris B. N. 1336) macht übrigens sehr unwahrscheinlich, daß ersterer später liegt. Er hat auch viele Druckfehler, aber sie liegen fast durchwegs an anderer Stelle wie die Nägelis. Vogt hat also mit Sicherheit nicht nach Nägeli gearbeitet, er kommt dem, was man heute als den authentischen Text ansieht, am nächsten. Beide haben übrigens in Übereinstimmung mit dem Berliner Druck die letzte „Fuga à 3 soggetti“ sieben Takte früher schließen lassen. Nägeli hat aber zum Unterschied von Vogt das Viertel „d“ im Alt zur halben Note ergänzt, solcherart noch Quintenparallelen zum Tenor untergebracht. Vogt schließt mit dem Choral, Nägeli nicht.

Die Pariser Nationalbibliothek und die Privatbibliothek Marc Pincherle besitzen aber eine weitere Nägeli-Ausgabe (Paris B. N. Vn⁷ 5334), die Chaillé ebenfalls unbekannt geblieben ist. Für diese Ausgabe wurden die gleichen Platten benützt wie für den sogenannten Züricher Nägeli-Druck, nur die Titelblätter sind verschieden. Die erste Nägeli-Ausgabe hat ein Vorblatt für die ganze Reihe: „Musikalische Kunstwerke / im Strengen Styl / von / J. S. Bach u. andern Meistern / Zürich bey Hans Georg / Nägeli / Saintomer Script. Lale Sculp.“ (mit einer neogotischen Verzierung, zwei betende Engel darstellend). Dann folgt das eigentliche Titelblatt: „Die / Kunst der Fuge / von / Johann Sebastian Bach / Zürich bey Hans Georg Nägeli“. Das Titelblatt der zweiten Ausgabe lautet: „L'Art de la Fugue / Par / Jean Sebastian Bach / Prix 24.“ / à Zurich chez Jean George Naiguéli / à Paris chez Naderman Rue de la Loi, ancien passage du Café de Foi. / Enregistré à la Bibliothèque Nationale.“ Dazu zwei Unterschriftenstempel „Naiguéli“ und „Vve Nadermann“. Hopkinson datiert:

„Sept. 1797	a J. H. Naderman	Rue de la Loi, à l'ancien Café de Foi
Oct. 1802	a	Rue de la Loi, & Rue du Roule
1802-3	d Vve. Nadermann	1262 Rue de la Loi, passage de l'ancien Café de Foi“

Die Ausgabe ist also möglicherweise noch vor dem Tode J. H. Nadermans erschienen und wurde von der Witwe verkauft, also mit ziemlicher Sicherheit „1802“. Die Angabe in MGG für J. H. Nadermann „† um 1797 in Paris“ ist sicherlich um fünf Jahre ungenau. Übrigens ist diese Ausgabe am 30. nivôse an XI (20. Januar 1803) im S. Typ. J. Bibliographique angezeigt, also wohl „Ende 1802“ anzusetzen.

Erstaunlich ist, daß diese *Naiguéli-Naderman*-Ausgabe auch der Nägeli-Forschung anscheinend weitgehend unbekannt geblieben ist. Der MGG-Artikel Nägeli weiß nichts davon, H. J. Schattner (*Volksbildung durch Musikerziehung. Leben und Wirken Hans Georg Nägelis*, Otterbach-Kaiserslautern 1960), der auch die verlegerische Tätigkeit in die Darstellung einbezieht, ist ebenso eine Ausweitung der Verlagstätigkeit nach Paris unbekannt. Er führt wohl (p. 243) die

Kontinentalsperre Napoleons (1806) als Grund für Nägelis geschäftliche Schwierigkeiten an, das ist auch alles über Beziehungen zu Frankreich. Übrigens hat er die Jahreszahl 1801 mit Pleyel als Drucker offensichtlich aus MGG übernommen. Aber in einem Zeitungsaufsatz „*H. G. Nægeli Musikverlag*“ (Neue Zürcher Zeitung, 1947, Nr. 5) findet sich ein interessanter Hinweis. Der Autor, P. Leemann van Elck sagt:

„Die beiden gut sich präsentierenden Folgen 'Musikalische Kunstwerke in strengen Stile' und 'Répertoire des Clavécinistes', mit von den bekannten Zürcher Stechern Hch. Lips und Franz Hegi geätzten allegorischen Titelblättern, waren in Paris gedruckt worden.“

Demnach hat Nægeli beide Ausgaben in Paris drucken lassen! Die erste Nægeli-Ausgabe wurde übrigens, einem Stempel zufolge, bei „*M. Bernhard in St. Petersbourg*“ verkauft und gelangte Ende des 19. Jahrhunderts als „*Don Thiery-Poux*“ in die Nationalbibliothek, hat also weite Wanderwege hinter sich. Alle diese Frühdrucke wurden von V. Fedorov in seinem Aufsatz *Bach en France* (La Revue Internationale de Musique, Numéro 8, Automne 1956) aufgeführt, Hellmuth Christian Wolff, *J. S. Bach und Frankreich* (Das Musikleben 1950/65) weiß nichts davon.

In Paris ist schließlich auch die zweite von Chailley angeführte Ausgabe erschienen. Er sagt in Fußnote (2) p. 15:

„Également presque inconnue, cette édition porte en page de titre la mention suivante: 'L'Art de la Fugue, par Jean-Sébastien Bach. Prix 36 frs. A Paris chez Richault, éditeur des oeuvres de Hummel, Mochelès et Mayseder, Boulevard Poissonnière, n° 16, au 1.' Un exemplaire, que nous avons pu retrouver grâce à une indication de M. André Schaeffner et à l'obligeance de M. Dubled, conservateur, se trouve à la bibliothèque Inguibertine de Carpentras et provient du fonds Bonaventure Laurens.“

Diese Ausgabe läßt sich ebenfalls genauer datieren, nach Hopkinson ist Simon Richault erstmals 1825 im Hause 16 Boulevard Poissonnière nachzuweisen, und die Ausgabe trägt die von Chailley nicht erwähnte Verlagsnummer „1167. R.“. Richault war ein bedeutender Verleger, hat 1834 ein Heft sechs Schubertlieder mit französischen Texten herausgebracht (Verlagsnummern 3106, 3113, 3117, 3120, 3125, 3145), dann 1845 unter Nr. 6732 eine als „*complète*“ bezeichnete Sammlung von Schubertliedern, 1855-1865 in acht Bänden das gesamte Orgelwerk von Bach. Da die früheste mir bekannte Schubert-Ausgabe „*Marguerite*“ (*Gretchen am Spinnrade*) die Verlagsnummer 2371 trägt, ist anzunehmen, daß der Druck der *Kunst der Fuge* schon früh nach 1825 liegt. Das erstaunliche daran aber ist, daß er ein Nachdruck von den Nægeli-Platten ist, die in Paris also annähernd 25 Jahre hindurch aufbewahrt wurden. Sogar der obere Teil der Titelseite ist beibehalten. Richault hat sich sichtlich vom Nægeli-Druck inspirieren lassen, Blatt 2 ist eine hübsche Lithographie, fünf Musen darstellend, die rechts oben die Bezeichnung „*Tab. XVI*“ trägt, also offenbar einem kunstgeschichtlichen Werk entnommen wurde.

Die erste in Deutschland gedruckte Ausgabe, die von Carl Czerny, wird häufig gar nicht oder nur ungenau datiert, Schmieder gibt z.B. keine Jahreszahl, im Vorwort zur Bärenreiter-Taschenpartitur heißt es „*C. Czerny (Peters Neuaufl. 1949)*“. Die Anzeige des Verlages ist im Intelligenzblatt zur *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* September 1838 erschienen unter „*Neue Musikalien im Verlage des Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig*“. Sie wurde so schnell verkauft, daß schon im gleichen Jahre eine zweite Auflage notwendig wurde, die Fink in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 2. Januar 1839 besprochen hat. Sie wurde als „*Édition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée par Charles Czerny*“ angekündigt und ist besser als ihr Ruf. Innerhalb einer Generation, die nur mit Urtexten umgeht, gehört es zum guten Ton, über sie die Nase zu rümpfen, man sollte aber das Verdienst Czernys in seiner Zeit bedenken und würdigen, auch wenn er mit Sicherheit den Nægeli-Druck als Vorlage benutzt hat, den er aber in vielen Einzelheiten, insbesondere was das Notenbild betrifft, verbessert hat. Chailley, der die Czerny-Ausgabe mit „*entre 1841 et 1857*“, dem Todesjahr Czernys datiert, wirft ihm sogar vor, er habe die Bemerkungen Hauptmanns (von 1841!) nicht beachtet. Er hatte offenbar die 4. Auflage von 1841 (oder eine spätere) in Händen, in denen der Verleger in einer Nachbemerkung zu Czernys Vorwort auf die Studie Hauptmanns hinweist. („*Die zur Kunst der Fuge von M. Hauptmann verfaßten Erläuterungen sind ebenfalls im Verlage von C. F. Peters erschienen.*“)

Demnach ergibt sich als vorläufiges Ergebnis der Nachforschungen mit ziemlicher Sicherheit folgende Chronologie:

1801 Vogt in Paris (ging in den Besitz Pleyels über)	nicht bei Schmieder
1802 Nägeli, gedruckt in Paris (Verlagssitz Zürich)	bei Schmieder Zürich auch als Druckort
1802 gemeinsame Ausgabe Naiguéli / Naderman	nicht bei Schmieder
1825 (frühestens) Richault Paris	nicht bei Schmieder
1838 Carl Czerny Leipzig (1. Auflage)	bei Schmieder ohne Jahreszahl
1838 Carl Czerny Leipzig (2. Auflage)	bei Schmieder die Besprechung durch Fink angegeben

Die frühen französischen Bemühungen um das Werk haben übrigens zu seiner relativ breiten Kenntnis in Frankreich beigetragen. Nicht ohne Stolz konnte Pierre-Octave Ferroud 1932 schreiben „*A Paris, l'Art de la Fugue était évidemmant connu de tous ceux qui s'occupent de musique.*“ (La Revue Musicale, décembre 1932, p. 80). Aber in der Zeitschrift *Musik und Volk* (1935/36, p. 67) wurde von der *Kunst der Fuge* gesagt „*Solche Musik ist dem Franzosen fremd*“, und Wolfgang Graeser schloß seine Ausführungen im Bach-Jahrbuch 1924 mit den Sätzen: „*Die Schande, eines der kostbarsten Güter der Nation schmählicher Vergessenheit verfallen zu lassen, ist nicht getilgt; sie lastet seit eindreiviertel Jahrhunderten auf der Deutschen Musik. Das deutsche Volk soll sich in einer Zeit der Knechtung, der inneren und äußeren Armut auf seine großen welthistorischen Geister besinnen.*“

Ist es nicht erstaunlich, daß dieses Werk das zweite halbe Jahrhundert seines Nachlebens (und das erste seiner Renaissance!) drei Franzosen, einem Schweizer und dem Wiener Tschechen Carl Czerny verdankt?

Nachträglich fand ich noch einige Stellen, die etwas zum Thema aussagen:

James Higgs kannte die gemeinsame Ausgabe Naiguéli/Naderman. In den *Proceedings of the Musical Association*, Session of February 5, 1877, sagte er

„*The next edition, the Zurich edition, did not appear until about the beginning of the present century. In addition to the open score of the original edition, it has a compressed part as for a keyed instrument. The French edition is identical with the Zurich edition in every respect; indeed, a careful comparison of the two copies leaves no doubt that they were both printed from the same plates.*“ (p. 46)

Hans Gunter Hoke (Beiträge zur Musikwissenschaft 1962, 81) führt aus (p. 116),

„*Die Tatsache, daß allein in Berlin innerhalb des gleichen Jahrzehnts zwei vollständige Klavierhandschriften der Kunst der Fuge noch heute nachweisbar sind, läßt auf wachsenden Bedarf für die Praxis schließen. Dem trugen Ignaz Pleyel in Paris und 1802 Hans Georg Nägeli in Zürich Rechnung. Der Pleyelsche Druck fehlt in den letzten Bibliographien und hat offenbar als verschollen zu gelten. Um so genauer sind wir über die Ausgabe Nägelis unterrichtet.*“

und (p. 118)

„*. . . unter den Verlegern setzte ein förmlicher Wettlauf in der Publikation Bachscher Instrumentalwerke ein. Sicherlich deshalb erschien als Nägelis viertes Heft, anstelle der angekündigten ‚Sammlung von Riceraten der ältesten Kontrapunktisten‘, 1802 die Kunst der Fuge; eine dem Druck beigefügte Musik-Anzeige (im Ex. DStB Kb 73/1 vor dem Titel eingeklebt) behauptet, ‚die Mehrzahl der Pränumeranten‘ habe ‚auf vorherige Lieferung der wichtigsten Bachschen Werke‘ gedrungen. Den Stich der Noten besorgte Richomme in Paris.*“

Gedanken zum „Musikalischen Hören“

von Helmut Rösing, Saarbrücken

Hören scheint, verglichen mit dem Sehen, archaisch, mit der Entwicklung nicht mitgekommen zu sein¹. Das ist weder ein selbstverständlicher noch ein unabänderlicher Zustand, sondern typisches Zeichen einer Gesellschaft, in der generell das Schwergewicht auf der Ausbildung des Gesichtssinnes liegt². Hörerziehung wird – sofern man sie überhaupt während der Schul- und Hochschulausbildung konsequent betreibt – in der Regel gleichgesetzt mit Erziehung zum Musikhören und dementsprechend definiert als „Heranbildung und Schulung des musikalischen Unterscheidungs- und Reproduktionsvermögens“³. Fast scheint es, als habe man vergessen, daß Musikhören, biologisch betrachtet, eine „Luxusfunktion“ des Gehörs darstellt⁴.

Wir besitzen nicht zwei Ohren, um Musik zu hören, sondern um akustische Informationen der verschiedensten Art aus der Umgebung wahrzunehmen, zu lokalisieren und zu interpretieren, und dann, in Koordination vor allem mit visuellen Umweltseindrücken⁵, aus diesen Informationen Rückschlüsse für das eigene Verhalten zu ziehen. Die Autohupe z.B. als Notbehelf, wenn man übersehen wurde bzw. etwas übersehen hat, trägt diesem Sachverhalt Rechnung⁶.

Die Schallereignisse der Umwelt unterscheiden sich von denen der traditionellen Musik ganz wesentlich. Meistens haben sie Geräuschcharakter, und in der Regel sind sie bereits zu hörbaren Zeichen eines bestimmten Sachverhalts geworden, der dem Schallereignis sofort assoziiert wird⁷. Die Bedeutung des gewöhnlichen Hörens beruht somit auf der Erstellung eines möglichst präzisen „assoziativen Kommentars“⁸.

Die traditionelle Musik verzichtet weitgehend auf die Vielfalt unterschiedlicher Geräuschqualitäten als kompositorischem Ausgangsmaterial. Grundlage sind hier distinkte Töne, die, akustisch gesehen, im Gegensatz zum aperiodischen Geräusch durch bestimmte Frequenzen und durch Periodizität im Zeitablauf gekennzeichnet werden⁹. Der Verlust an konkreter Umweltinformation bei distinkten Tönen ist freilich groß. Töne wirken abstrakt, von bestimmten realen Vorkommnissen losgelöst¹⁰. Der Gewinn liegt in der Möglichkeit, Töne nach überschau-

1 Th. W. Adorno u. Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969, S. 41.

2 K. Pech, *Hören im „optischen Zeitalter“*, Karlsruhe 1969.

3 Art. *Gehörbildung* in Riemann Musiklexikon, Sachteil, hrsg. H. H. Eggebrecht, Mainz 1967, S. 320; ähnl. auch ebenda Art. *Musikerziehung*, S. 605 u. f.; vgl. aber bereits J. Müller-Blattau, Art. *Gehörbildung*, MGG Bd. 4, Kassel-Basel 1955, Sp. 1535/6: „Die Musikerziehung des 20. Jahrhunderts bemüht sich, die geschichtlich bedingte Sonderung und Spezialisierung des Teilgebietes ‚Gehörbildung‘ zugunsten einer auf die Ganzheit von Mensch und Musik gerichteten Schulung zu überwinden“.

4 E. M. v. Hornbostel, *Physiologische Akustik*, in: Jahresbericht über die gesamte Physiologie 1920, S. 293.

5 H. Werner, *Intermodale Qualitäten* (Synästhesien), in: Hdb. d. Psychol., Bd. 1, 1: Wahrnehmung und Bewußtsein, Göttingen 1966, S. 292 u. f.

6 W. Graf, *Gewöhnliches, sprachliches und musikalisches Hören*, Mitteil. d. Antropol. Ges. Wien 1970, S. 359-368.

7 Zu „Assoziation“ vgl. die Definition bei W. Stern, *Allgemeine Psychologie auf personalistischer Grundlage*, Den Haag 1950, S. 296.

8 Z. Lissa, *Die Rolle der Assoziationen bei der Aufnahme von Musikwerken*, Berlin 1957, S. 256/7.

9 Vgl. zusammenfassend H.-P. Hesse, *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie*, Köln 1972.

10 Vgl. dazu auch Joh. Volkelt's Unterscheidung von gewöhnlichem und musikalischem Hören, in: *System der Ästhetik*, Bd. 1: Grundlegung der Ästhetik, München 2/1927, S. 421 f.

baren, mathematisch-rationellen Gesichtspunkten zu ordnen, wie es bei jeder Tonleiter oder Tonskala geschieht. Theodor W. Adornos Entwurf einer Hörtypologie mit analytisch-strukturellem Hören als einziger dem Musikwerk voll adäquater Hörweise ist auf diesen Sachverhalt begründet¹¹.

Für die Musik nach rationalen Gesichtspunkten verwertbare Geräuschkalen aufzustellen, ist dagegen nur mit Schwierigkeit möglich¹². Die akustischen Objekte sind zu komplex, als daß man sie ohne weiteres analytisch erfassen könnte¹³. Darüber hinaus tendieren die Gehöreindrücke allzuleicht zu einer Bedeutungsfixierung, die außerhalb der Schallereignisse selbst liegt, und zwar auch dann, wenn sie von den Komponisten nicht intendiert war¹⁴. Traditionelle Musik pflegt nicht zuletzt auch aus diesem Grunde dort Halt zu machen, wo zu viele gleichzeitig erklingende Töne zum Geräusch zu verschmelzen drohen; Schallereignisse der Umwelt (z.B. die Lautäußerungen von Singvögeln) erhalten artifizielles Gepräge, wenn sie tonartigen Charakter besitzen. Das bedeutet, im Hinblick auf die Rezeption formuliert: gewöhnliches Hören ist in unserer Kultur maßgeblich an Geräuschqualitäten, musikalisches Hören an Tonqualitäten gebunden. Entsprechend läßt sich gewöhnliches Hören als assoziatives, musikalisches Hören als betont strukturelles Hören umschreiben.

Diese Folgerung ist weder selbstverständlich noch als unumstößliche Gegebenheit zu betrachten. Es handelt sich vielmehr um eine musikgeschichtlich begründete und begründbare These, die vor allem für den Zeitraum der Vorherrschaft der absoluten Musik ihre Gültigkeit hat. Zur Zeit der französischen Nachahmungsästhetik etwa kannte man keine derart strenge Trennung von gewöhnlichem und musikalischem oder auch assoziativem und strukturellem Hören. Beide Hörarten zusammen galten als dem Musikwerk angemessenes und für das Werkverständnis notwendiges Hörverhalten. Die Forderung an die Musik lautete, sie müsse etwas darstellen, schildern. Musik, die dem Hörer keine Möglichkeit zur Anknüpfung an außermusikalische Vorstellungen gab, wurde als „reiner Lärm“ abgetan¹⁵. Wie stark durch diese ästhetische Maxime das Hörverhalten beeinflußt wurde, belegt z.B. eine Aussage von Denis Diderot im *Lettre au sujet des observations du Chevalier Castellux sur le Traité de Mélodrame*¹⁶: „Je n'ai jamais entendu de bonne symphonie, surtout adagio ou andante, que je l'aie interprétée, et quelquefois si heureusement, que je rencontrais précisément ce que le musicien s'étoit proposé de peindre“. Diderot assoziiert dem musikalischen Verlauf einer Sinfonie konkrete außermusikalische Vorstellungen, weil er sie von vorne herein als gegeben voraussetzt, und er ist erstaunt und erfreut, wenn sich seine Assoziationen tatsächlich mit den Intentionen des Komponisten decken.

Direkt auf Grundsätze der Nachahmungsästhetik beriefen sich in der Mitte unseres Jahrhunderts die Initiatoren der Musique concrète. An die Stelle der stilisierten Sonderwelt der Töne¹⁷ ist in konsequenter Fortführung der Gedanken zur Nachahmungsästhetik die breite Palette verschiedener Geräuschqualitäten und Tongemische als kompositorisches Ausgangsmaterial getreten, das nach bestimmten Verfahrensweisen in einen sinnstiftenden Zusammenhang gebracht wird¹⁸. Für das Hören der Musik spielen dabei die außermusikalischen Bedeu-

11 Einführung in die Musiksoziologie, Frankfurt/M. 2/1968, S. 12 f.

12 Vgl. bereits W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Bd. 2, Leipzig 1910, S. 391.

13 Siehe aber W. Graf, *Zur Verwendung von Geräuschen in der außereuropäischen Musik*, Jahrb. f. musikal. Volks- und Völkerkunde, Bd. 2, Berlin 1966, S. 59-90.

14 Vgl. hierzu die Berichte über Aufführungen elektronischer Musik im WDR, ferner H. H. Dräger, *Stilkriterien der Neuen Musik: Ästhetische Grundlagen*, Veröffentl. d. Inst. f. Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt, Bd. 1, Berlin 1961, S. 37 u. H. H. Stuckenschmidt, *Musik des 20. Jahrhunderts*, München 1969, S. 176.

15 U. a. J. L. d'Alembert, *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie*, Paris 1751, S. 38; D. Diderot, *Leçons de Clavecin, et Principes d'Harmonie, par Bemetzrieder*, Paris 1771, in: *Oeuvres complètes*, hrsg. J. Assetat, Paris 1876, Bd. 12, S. 186.

16 Zit. n. 1876, Bd. 8, S. 508.

17 W. Wiora, Art. *Absolute Musik*, MGG Bd. 1, Kassel-Basel 1949/51, Sp. 49.

18 P. Schaeffer, *A la Recherche d'une Musique Concrète*, Paris 1962 u. *Traité des Objets Musicaux*, Paris 1967.

tungsinhalte der Schallereignisse eine ebenso große Rolle wie die rein musikalisch-strukturellen Prozesse der Verarbeitung: Gewöhnliches Hören erfaßt über die Spezifität der Geräuschqualitäten den außermusikalischen Bedeutungsinhalt, musikalisches Hören dagegen die strukturellen Prozesse.

Zweifellos stellt die *Musique concrète* innerhalb der abendländischen Musikgeschichte einen Sonderfall dar, weil hier außermusikalische Schallereignisse unter Zuhilfenahme technischer Mittel direkt für die Komposition verwendet und nicht mit den als musikalisch geltenden Mitteln imitiert werden. Dennoch – selbst im Bereich der absoluten Musik gibt es eine Vielzahl von Geräuschnachahmungen der äußeren Natur (vor allem deskriptive Darstellungen von Geräuschen bewegten Wassers oder von akustischen Ereignissen eines Unwetters)¹⁹, allerdings nachgeahmt in mehr oder weniger stilisierter Form. Rein musikalisch-strukturelles Hören könnte der außermusikalischen Bedeutung derartiger Tonmalereien und ihrem Stellenwert im gesamten Werk kaum gerecht werden. Auch hier ist gewöhnliches Hören erforderlich, um die Tonfolgen als Zeichenträger eines realen außermusikalischen Bedeutungsinhaltes verstehen zu können.

Zur Verdeutlichung mag der 4. Satz der „*Pastorale*“ von Ludwig van Beethoven dienen. Die sich über 155 Takte erstreckende Gewitterschilderung („*Gewitter, Sturm*“) bildet einen eigenständigen Satz, der sich keinem klassischen Formschema anpaßt²⁰, sondern in seiner zweiteiligen Anlage der Verlaufsform eines Unwetters nachgebildet ist. Die Streichinstrumente (bevorzugt die tiefen) und die Pauke, die in den vorhergehenden Sätzen geschwiegen hat, ahmen mit geräuschverursachenden Spielfiguren (Quintolen gegen Sextolen, Triolenketten, Tremoli u.a.) die akustische Seite des Unwetters nach²¹, die Blasinstrumente dagegen geben mit langgehaltenen Tönen in geballten Akkorden (besonders auch dem verminderten Dominantseptimenakkord) eine Art von emotionalen Kommentar („*Ausdruck der Empfindung*“) zu dem realen Geschehen: Furcht und Entsetzen derjenigen, die dem mit voller Energie sich akustisch entladenden Gewitter ausgesetzt sind²².

Musikalisches Hören, wie es etwa Paul Mies²³ forderte, läuft Gefahr, an der realen Seite der Darstellung vorbeizuhören und zu verkennen, daß „*das Tonbild ganz Musik und doch auch ganz das treue Abbild seines Vorbildes*“ sei²⁴. Erst im Zusammenhang mit dem gewöhnlichen, assoziativen Hören erschließt sich das volle Verständnis dieses Satzes. Luc Ferrari, jüngst bekannt geworden durch seine „*anekdotischen Musikstücke*“, meinte noch rigoroser: „*Wer fragt denn in der 'Pastorale' nach Funktion und Anlage des vierten Satzes, wenn der Donner kracht, die Blitze zucken und der Sturmwind ihm um die Ohren pfeift? (. . .) Da hat Beethoven ein großartiges Material gefunden, sich auch am weitesten von der Konvention seiner Zeit entfernt und den Leuten obendrein noch gezeigt, was für eine wunderbare Sache, akustisch gesehen, ein Gewitter ist: wieviel spannender und schöner als alle Musik*“²⁵.

19 Vgl. dazu u. a. E. Wölfflin, *Zur Geschichte der Tonmalerei*, Sitzungsber. d. philos.-philolog. u. d. hist. Classe d. Akad. d. Wiss. München, Bd. 2, 1897, S. 221-258; Fr. Niecks, *Programme Music in the Last Four Centuries*, London 1907; O. Klauwell, *Geschichte der Programmmusik*, Leipzig 1910; A. Sandberger, *Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsonne*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 2, München 1924, S. 154-200; K. Westpahl, *Erzählende und malende Musik*, Wolfenbüttel-Zürich 1965; R. Stephan, *Außermusikalischer Inhalt – Musikalischer Gehalt. Gedanken zur Musik der Jahrhundertwende*, Jahrb. d. Staatl. Inst. f. Musikforsch. 1969, Berlin 1970, S. 93-107; H. Rösing, *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei*, Habilschr. mschr. Saarbrücken 1973.

20 Vgl. zuletzt F. E. Kirby, *Beethovens Pastoral Symphony as a Sinfonia caratteristica*, *The Musical Quarterly* 56, 1970, S. 605.

21 Darum auch Hans Pfitzners Bemerkung, diese Darstellung sei „*vollkommen objektiv*“ (*Beethovens Pastorale*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Augsburg 1926, S. 262).

22 Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Rezension von der 'Pastorale'*, in: *AMZ* 1810, Sp. 251.

23 *Über die Tonmalerei*, *Zs. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwiss.* 7, 1912, S. 443.

24 W. Wolf, *Gesammelte musikästhetische Aufsätze*, Nr. 1: *Über Tonmalerei*, Stuttgart 1894, S. 5.

25 H. Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt/M. 1971, S. 48.

Stellt Beethovens Pastoralgewitter im Umfeld der klassischen Musik, vor allem im Bereich der Sinfonie, durchaus eine Ausnahme dar, so ist zu vielen Werken zeitgenössischer Komponisten Zugang und Verständnis in der Hauptsache über das gewöhnliche Hören möglich. Den Geräuschklingen z. B., die in György Ligetis *Atmosphères* durch die vielstimmigen Übereinandersicherungen einzelner Instrumentenklänge hervorgerufen werden, liegen Skizzen des Komponisten zugrunde, die von außermusikalischen Vorgängen wie „*Der Wind bläst*“ oder von Zuständen wie „*nebelig-weiß*“ ihren Ausgang nehmen²⁶. Es scheint, ebenso wie etwa auch bei vielen Orchesterstücken Debussys, durchaus sinnvoll und dem Verständnis der Werke förderlich, wenn der Rezipient beim Anhören der Musik auch diese Ebene der musikalischen Darstellung erfaßt.

Das aber setzt eine Erweiterung des Begriffs „musikalisches Hören“ voraus, und zugleich teilweise eine Abkehr von Normen des Musikalisch-Ästhetischen, die inzwischen zur Geschichte geworden sind²⁷. Es wäre, gerade auch im Hinblick auf die neue Musik, an der Zeit, das gewöhnliche Hören nicht als „unmusikalisch“ abzutun, sondern es als Voraussetzung und als Ergänzung des musikalischen Hörens anzuerkennen. Gehörbildung sollte darum nicht allein die Schärfung des Gehörs im Hinblick auf Harmonik, Melodik und orchestrale Klangfarben beinhalten, Gehörbildung sollte auch – vor allem bei den auditiv weniger Veranlagten – Schärfung des Gehörs im Hinblick auf das allgemeine und tägliche akustische Wahrnehmungsfeld bedeuten. Inwieweit Schallereignisse der Umwelt in die Schallabläufe deskriptiver Musik mit eingegangen und in welcher Art der musikalischen Stilisierung sie verwendet worden sind, das müßte dann von Fall zu Fall untersucht werden. Denn bei Beethovens „*Pastorale*“ z. B. stellt sich dieses Verhältnis vollkommen anders dar als bei seiner „Großen Fuge“.

Ergänzende Bemerkungen zu Johann Sebastian Bachs Variationenzyklus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768) von Ulrich Meyer von Heinz Lohmann, Berlin

Ulrich Meyers Darstellungen in Heft 4/1973 dieser Zeitschrift, S. 474 ff., bedürfen einiger ergänzender Bemerkungen.

1. Die Choralpartita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* (BWV 768) wurde 1969 von mir in einer Neuausgabe (NA)¹ unter Einbeziehung der nichtautographen Handschrift aus der Bibliothèque Inguimbertine zu Carpentras, Ms. 1086, veröffentlicht. Dabei wurden auf S. IX des Bandes der *Choral* und die *Partita* I aus dieser Handschrift als (verkleinertes) Faksimile abgedruckt.

2. Für die Vorarbeiten zur NA stellte mir die Bibliotheksleitung in Carpentras freundlicherweise einen Mikrofilm zur Verfügung, in dem die Reihenfolge der einzelnen Partiten von Eibners Darstellungen abweichen. Sie lauten in der Zählung der NA:

I. II. III. IV. V. IX. VI (= Peters VII). X. Neuschrift von IV und Takte 13, 14 von II. VIII. XI. Neuschrift von III. VII (= Peters VI).

26 Vgl. das Skizzenmaterial zu *Atmosphères*, mitget. E. Salmenhaara, *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken „Apparitions“, „Atmosphères“, „Aventures“ und „Requiem“ von György Ligeti*, Regensburg 1969, S. 177 u. f.

27 Vgl. den Ansatz bei T. Kneif, *Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik*, Internat. Rev. of the Aesthetics and Sociology of Music 1, 1970, S. 15-34.

1 *Joh. Seb. Bach, Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Heinz Lohmann, Band 10, Wiesbaden 1969. U. Meyer erwähnt diese NA nicht.

3. Die als mögliche „Erstfassung“ angesehene Folge I. II. IV. X. ist in einer Kopie von Johann Tobias Krebs in BB *Mus. ms. Bach P 802*, S. 348 ff.², überliefert und lag auch Griepenkerl (Peters V) vor. Die Partiten sind hier als *Variatio 1, 2, 3, 4* bezeichnet. Ob es sich dabei um eine tatsächliche „Erstfassung“ handelt oder um eine von Krebs während seiner Studienzeit ca. 1714-1717 vorgenommene Auswahl aus weiteren vorhanden gewesenen Einzelsätzen, die er dann für seinen Gebrauch von 1 bis 4 zählte, bleibt dahingestellt. Die Königsberger Handschrift, in BG XL ausgewertet, ist heute nicht greifbar.

4. Griepenkerl legte seiner Ausgabe in Peters V die Handschrift zugrunde, die heute in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, *Sammlung Becker III. 8. 17* aufbewahrt wird. Krause³ weist sie einem Kopisten aus Bachs Umgebung 1740-50 zu.

5. Eine weitere Kopie – von Meyer nicht erwähnt – von der Hand J. G. Prellers⁴ wird ebenfalls in der MB Leipzig aufbewahrt: *Sammlung Mempel-Preller, Ms. 7*, S. 113 ff. Die Reihenfolge lautet hier: I-V. IX. VI (= Peters VII). VIII (nur Takte 1-6). VII (= Peters VI). XI. X.

6. Meyers Darlegungen für eine vielleicht „authentische“ Folge in der späten Kopie aus der *Sammlung Becker*, wie sie Griepenkerl veröffentlicht hat, überzeugen in ihrer Begründung (S. 478 unten). Ich scheue mich nicht, ihr zu folgen und – entgegen meiner NA – die Variationen VI und VII zu Gunsten dieser „logischen“ Reihenfolge auszutauschen.

Zu W. Fischer, Kritischer Bericht, NBA, Serie VII Band 7 von Hermann Kock, Concepción (Chile)

Zu den Ausführungen Wilfried Fischer's über *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen* J. S. Bach's, möchte ich mir zwei Bemerkungen erlauben:

1. Zu Seite 16: *II. Dass alle drei Konzerte ursprünglich nicht für ein Tasteninstrument, sondern für ein Melodieinstrument bestimmt waren . . .*

Obzwar die Gegenüberstellung Tasten-Melodieinstrument allgemein üblich ist, wird damit kein Organist oder Klavierist einverstanden sein; denn diese Bewertung bedeutet, daß auf Klavier und Orgel das eigentliche Melodiespiel nicht möglich ist. Das hat zwar in dieser Formulierung noch nie jemand behauptet, da jedoch die hier gebrauchten Wörter diese Deutung zulassen, erscheint mir ihre Verwendung zumindest fragwürdig. Wobei ich mich eines Erlebnisses erinnere, das Freiherr von Hühnefeld etwa um 1930 in einem Buch erzählt: Begleitet Karl Straube auf dem Klavier eine Sängerin in einem Konzert in Sofia und am Schlusse war der allgemeine Eindruck der, daß „eigentlich“ nur das Klavier gesungen habe. Da war allerdings ein Künstler ersten Ranges am „nur Tasteninstrument“ am Werk, und doch: hätte er darauf „singen“ können wenn es kein „Melodieinstrument“ wäre? Das ist nun zwar kein wissenschaftlicher Beweis, aber es deutet das wahre Geschehen in diesem Bereich. Die wahrhaft unglückliche Bezeichnung ist, trotz ihrer Verbreitung auch in wissenschaftlichen Arbeiten, irreführend und entspricht keinesfalls den künstlerischen Tatsachen.

² Siehe dazu: H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802, und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlaß“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen Bach*. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 1, Hamburg 1969.

³ P. Krause, *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1964.

⁴ Krause a. a. O.

2. Zu Seite 25 und an anderen Stellen: „*Besonders aufschlussreich ist . . . stets der Vergleich von Parallelstellen.*“ Dazu weiter unten: „*Entweder erinnert sich Bach der einmal vorgenommenen Modifikation und ändert spontan alle Parallelstellen in gleichem Sinne, oder er hat die beim ersten Auftreten der Stelle angebrachte Änderung nicht mehr im Kopf. . .*“

Niemand kann sich des Eindrucks erwehren, daß die zur Methode erhobene Praxis, Parallelstellen stets gleich zu behandeln, etwas Zwingendes auf sich hat. Trotzdem will mir erscheinen, daß wir damit Bachs Musikalität und Wollen nicht gerecht werden. Ist es tatsächlich so, daß da, wo wir strengste Logik glauben beweisen zu können, Bach einen völlig identischen Denkprozeß erlebte? Ich fürchte, daß wir uns da auf Glatteis begeben, zumal wenn wir der Vermutung Raum geben (Fischer), daß Bach nach wenigen Takten (etwa 11 oder 19 Takte später) schon einmal angebrachte Änderungen „nicht mehr im Kopf gehabt habe“; wir also meinen, Bachs musikalisches Gedächtnis an unserem eigenen messen zu können.

Meine Zweifel an der Beweiskraft der in der NBA allgemein angewandten „Parallelmethode“ lassen sich auf dem Gebiet der Bachschen (Original-)Artikulation leicht erweitern. An mehr als einer Stelle in den Orgelwerken läßt sich das Gegenteil beweisen, nämlich, daß Bach keinesfalls identische Stellen immer identisch behandelt.

Dazu möchte ich noch erwähnen, daß in neuester Zeit die Bach-Probleme, einer allgemein zufriedenstellenden praktischen Lösung zu Liebe, durch immer wiederkehrende „Beweise“ wie etwa „Bach hat sicherlich; Bach hat; Bach wollte; hat offenbar etc.“ weiter verdunkelt werden. (In einem Buch über Bach eines renommierten Musikwissenschaftlers, finde ich an die zweihundert „Beweise“ dieser Art.) Da aber, so viel ich weiß, niemand sich anmaßen kann zu wissen, was Bach „wollte“, glaube ich, daß der Sache nur gedient würde, wenn solcherart Vermutungen so weit wie möglich vermieden würden.

Probleme einer Musikgeschichte in Bildern Zu Heinrich W. Schwabs Darstellung des Konzertwesens¹ von Carl Dahlhaus, Berlin

Die großzügig angelegte und ausgestattete, mit äußerster Sorgfalt redigierte „Musikgeschichte in Bildern“, die seit 1961 im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig erscheint², ist zweifellos nicht als bloße Sammlung von Illustrationen zur Musikgeschichte gemeint, sondern geht, wie der Titel verrät, von der Voraussetzung und dem Anspruch aus, daß es „die Musikgeschichte selbst“ sei, die sich in Bilddokumenten zeige. Das bedeutet, ohne daß es schroff ausgesprochen würde, daß die Musikgeschichte primär als ein Stück Sozialgeschichte verstanden wird. Nicht das musikalische Werk „für sich“, als „objektiver Geist“, sondern die Situation, in der es aufgeführt und rezipiert wird, soll als die „eigentliche“ musikalische Wirklichkeit, als Substanz der Musikgeschichte gelten. Eine Geschichtsschreibung, die sich auf Walter Benjamins Maxime

1 Heinrich W. Schwab: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Musikgeschichte in Bildern, Band IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1971. 230 S. mit 165 Abb. sowie zahlreichen Textillustrationen.

2 Der Begriff der Musikgeschichte, der dem Werk zugrundeliegt, ist weitgespannt. Er umfaßt neben der europäischen die außereuropäische, neben der artifiziellen die „niedere“ Musik und neben den tönenden Gebilden deren Theorie. So ehrgeizig aber der Plan der Reihe erscheint, so beharrlich ist er bisher durchgeführt worden. Die *Musikgeschichte in Bildern* gehört, wie MGG und RISM, zu den repräsentativen, herausragenden Leistungen der Musikwissenschaft in den Nachkriegsjahrzehnten.

stützt, daß „das höchste Wirkliche der Kunst isoliertes, geschlossenes Werk“ sei, kann Bildern nur eine periphere, die Außenseite der Musikgeschichte illustrierende Bedeutung zumessen. Dagegen erhalten sie in einer als Sozialgeschichte begriffenen Musikgeschichte den Rang von Dokumenten über „die Sache selbst“.

Sozialgeschichte ist primär Struktur-, nicht Ereignisgeschichte. (Die Unterscheidung, durch die sich die Sozial- und Kulturgeschichte von der politischen Historie, aber auch von der Kunstgeschichte traditioneller Prägung – in der die bedeutenden, herausragenden musikalischen Werke und einige spektakuläre Aufführungen die „Ereignisse“ darstellen, die im emphatischen Sinne „der Geschichte angehören“ – abhebt, ist vor allem von den französischen Historikern, die sich um die Zeitschrift *Annales* gruppieren, pointiert worden.) Bilddokumente über musikalische Vorgänge geben jedoch im allgemeinen nicht das Wiederkehrende und Durchschnittliche, sondern das Besondere, Exzeptionelle und Auffällige wieder. Sie zeigen herausgehobene „Ereignisse“ (wenn auch oft nach anderen Kriterien als die „Ereignisgeschichte“ der Musikhistoriker), während die „Struktur“ der musikalisch-gesellschaftlichen Realität erst durch Vergleiche der Bildzeugnisse mit anderen Gruppen von Dokumenten rekonstruiert werden kann. Läßt sich aber die „Struktur“ nicht unmittelbar anschaulich machen, so ist eine Musikgeschichte in Bildern der Gefahr ausgesetzt, daß sie durch die Beschaffenheit ihres Materials bei der Ereignisgeschichte, von der sie in Richtung auf eine Strukturgeschichte wegstrebt (und wegen ihres Anspruchs, Wesentliches zu vermitteln, wegstreben muß), festgehalten wird. (Im Zeitalter des malerischen und zeichnerischen Realismus, aus dem ein großer Teil der von Schwab edierten Bilddokumente stammt, verringert sich allerdings die skizzierte Schwierigkeit dadurch, daß der Realismus sich nicht allein durch die Malweise, sondern auch durch die Wahl des Gegenstandes – durch eine Neigung zum Alltäglichen, die dem Interesse von Sozialhistorikern entgegenkommt – definierte.)

Über den relativen Realitätsgehalt von Bilddokumenten über musikalische Vorgänge – das eine Extrem wäre photographische Genauigkeit, das andere allegorische Phantastik – ist in der musikalischen Ikonographie seit deren Entstehung gestritten worden. Die Diskussion krankt jedoch nicht selten an der methodologischen Einseitigkeit, daß ein positivistischer Wirklichkeitsbegriff vorausgesetzt wird, als wäre er selbstverständlich. Die Gewohnheit, als Ikonograph – natürlich nicht als Kunstliebhaber – ein gemaltes oder gezeichnetes Bild als defizienten Modus einer Photographie zu betrachten, die Vorstellung also, daß nach Abzug der artifiziellen Intentionen ein Stück Vergangenheit, „wie es wirklich gewesen ist“, hervortrete (als wäre das, was ein um Jahrhunderte zurückversetzter Positivist des späten 19. Jahrhunderts sähe, die „Wirklichkeit“ des späten Mittelalters), ist zu eng. Auch die Abweichungen von der photographierbaren Empirie, und gerade sie, sind „Dokumente“; und sie können für die musikalisch-gesellschaftliche Wirklichkeit, die eine Wirklichkeit des Bewußtseins ist, aufschlußreicher sein als eine lediglich kopierende Darstellung. Nichts berechtigt zu dem unhistorischen Verfahren, einen positivistisch verengten Wirklichkeitsbegriff als Kriterium vorzusetzen, wenn über den „Realitätsgehalt“ von Bildern aus früheren Epochen geurteilt werden soll.

Das Konzertwesen des 18. und 19. Jahrhunderts (bei den wenigen Abbildungen aus dem 17. Jahrhundert ist der Konzertcharakter des Dargestellten zweifelhaft, und der Musikkultur des 20. Jahrhunderts soll ein eigener Band gewidmet werden) ist ein Thema, dessen Behandlung besonders geeignet erscheint, die Tragweite des Gedankens einer Musikgeschichte in Bildern zu zeigen. Denn sofern man zu sammeln versteht – und Schwab ist ein unermüdlicher Sammler, nicht abzuschrecken durch die Massenhaftigkeit der Bestände, die durchgesehen werden mußten, wenn nicht das wissenschaftliche Gewissen von der Vorstellung gequält werden sollte, daß gerade die bezeichnendsten Bilder unentdeckt geblieben seien –, erweist sich das Material an Bilddokumenten, von denen der Sozialcharakter des bürgerlichen Konzerts ablesbar ist, als geradezu überreich.

Schwab definiert den Konzertbegriff, von dem er sich bei der Auswahl der Bilder leiten (aber nicht tyrannisieren) ließ, nüchtern pragmatisch, ohne idealistische „Überhöhung“ (die allerdings, was Schwab an anderer Stelle betont, im 19. Jahrhundert durchaus zur „Sache“ gehörte, wie sie im Bewußtsein der Teilnehmer existierte): „Gegenstand vorliegender Publikation ist also die Entwicklung des bürgerlichen Konzertes, zu dessen näherer Bestimmung die folgenden Kriterien zu zählen sind: eine der Öffentlichkeit zugängliche, unternehmerisch organisierte und auf ein ‚Programm‘ festgelegte Musikdarbietung häufig repräsentativen Charakters, die im

Unterschied zu dem haus- und kammermusikalischen Musizieren die gesonderte Plazierung von Ausführenden einerseits und Zuhörern andererseits vorsieht, und der sich an ein interessiertes und zahlungsfähiges, anonymes Publikum wendende Verkauf dieser Musikdarbietung, die damit den Charakter einer Ware bekommt" (S. 6). Die Einschränkung der Kategorie Konzertmusik ist offenbar weniger sachlich als vielmehr in dem Zwang zur Abgrenzung von dem Band über Kammermusik in der Musikgeschichte in Bildern begründet. Daß der Begriff des Konzerts in Schwabs Definition enger gefaßt ist als im umgangssprachlichen Gebrauch – der ein Wort wie „Hauskonzert“ zuläßt – und daß nicht bei allen Phänomenen, von denen der Band Abbildungen enthält, sämtliche Definitionsmerkmale gegeben sind (weder ist das Publikum immer „anonym“ noch die Organisation immer „unternehmerisch“, und die „Öffentlichkeit“ ist oft eingeschränkt), besagt wenig. „Konzert“ im Sinne von „Konzertwesen“ ist eine historische Kategorie, deren Definition ihren wissenschaftlichen Zweck erfüllt, wenn sie einen Komplex von Erscheinungen als zusammenhängend kenntlich macht, und zwar dadurch, daß jedes einzelne Phänomen mindestens eine signifikante Auswahl von Begriffsmomenten des „Konzerts“ (aber keineswegs jede Erscheinung dieselben Merkmale) aufweist. Für ein „Straßenkonzert“ der Heilsarmee, dessen Abbildung (Nr. 144) mit unbezweifelbarem Recht in den Band aufgenommen wurde, trifft kaum die Hälfte der Schwabschen Definition zu; dennoch handelt es sich – historisch gesehen – um ein Konzert: um eine Art von musikalischer Darbietung, die nicht aus der Tradition des Musikantentums stammt, sondern sich in Besetzung und Attitüde unverkennbar als Imitationsform des bürgerlichen Konzerts präsentiert.

Schwab ergänzt die soziologische Definition des Konzertwesens durch Hinweise auf religiöse und ethische, patriotische und pädagogische Momente, die er unter dem Stichwort „ideologischer Faktor“ zusammenfaßt (S. 10 und 19). Von der Autonomieästhetik aber, die das eigentliche ideengeschichtliche Korrelat zu der sozialen Institution „bürgerliches Konzert“ darstellt, ist nicht die Rede, obwohl der Zusammenhang kaum bestreitbar sein dürfte. Das Konzertwesen, wie es sich im 18. und 19. Jahrhundert herausbildete, wurde von der Vorstellung getragen, daß Musik ein tönender (durch „musikalische Logik“ regulierter) Diskurs sei, der um seiner selbst willen gehört werden solle. Manche der von Schwab edierten Bilder (Nr. 152, 153, 156) zeigen das Publikum in der Haltung der ästhetischen Kontemplation, der selbst- und weltvergessenen Versenkung in eine Musik, die als „abgesonderte Welt für sich selbst“ (Ludwig Tjock) begriffen wurde und von der man glaubte, daß sie gerade durch die Autonomie, die man ihr einräumte, eine Bildungsfunktion erfüllte. Das Autonomieprinzip aber, als dessen Konsequenz die These vom „isolierten, geschlossenen Werk“ als „höchstem Wirklichen der Kunst“ erscheint, steht im Widerspruch zu dem Gedanken einer Musikgeschichte als Sozialgeschichte, von dem der Anspruch der Musikgeschichte in Bildern, Essentielles und nicht bloß Peripheres zu vermitteln, getragen wird.

Die Sozialgeschichte der Musik, die in ungezählten wissenschaftstheoretischen Proklamationen der letzten Jahre das abstrakte Dasein eines bloßen Postulats fristet, ist von Schwab entschlossen als die „Kärnerarbeit“ begriffen worden, die sie in erster – wenn auch nicht in letzter – Instanz ist. (Die Lust an der Wissenschaftstheorie erscheint als Kehrseite einer begreiflichen Scheu vor der Wissenschaftspraxis: begreiflich insofern, als die Mühsal sozialhistorischer Arbeit einem revolutionären Temperament unangemessen ist.) Das Bildmaterial, das Schwab ausbreitet, ist äußerst vielfältig und zu einem nicht geringen Teil unbekannt, ohne daß er der Versuchung zum Expertenhochmut erlegen wäre: der Versuchung, Charakteristisches nur darum zu verschmähen, weil es an anderer, unschwer zugänglicher Stelle bereits ediert worden ist.

Die Auswahl – deren Differenziertheit eine Ahnung von der Masse dessen, was ausgelassen wurde, vermittelt – erstreckt sich vom Sängerkonzert, bei dem sich Tausende drängen, bis zum armseligen Kneipenkonzert, dessen Lustigkeit melancholisch macht, vom „Recital“ eines Liszt oder Paganini bis zum Grammophonorchester und vom exotischen Ensemble, das sich bei einer Weltausstellung als pittoreskes tönendes Requisit präsentiert, bis zur Imitation eines europäischen Militärorchesters in China oder eines Symphonieorchesters in Japan. Konzertprogramme, in denen der Kunstanspruch durch unterhaltende Zusätze gemildert erscheint, werden ebenso abgedruckt wie Entwürfe zu Konzertsälen, in denen das Bürgertum zu seiner eigenen Repräsentanz (statt zur übernommenen des Opernhauses) gelangte; und das Verhalten des Publikums ist nicht weniger Gegenstand der Darstellung als das der Interpreten. Die Phänomene sind so

disparat, daß sich die Gesamtvorstellung, auf die der Ausdruck „das bürgerliche Konzert“ zielt, kaum noch festhalten läßt. Der Gegenstand verliert durch die Genauigkeit, mit der er exponiert wird, seine festen Umrisse. (Prägnanz ist in der Historie offenbar nur durch Unvollständigkeit erreichbar.)

In Schwabs Kommentaren, in denen sich auf engem Raum zahllose Daten und Fakten drängen, werden außer bekannten, immer wieder herangezogenen Dokumenten und Monographien auch entlegene, kaum jemals benutzte Bücher, Zeitschriften und sogar Zeitungen zitiert (und obwohl Schwab an der Aufgabe, eine geradezu bestürzende Masse von Literatur zu lesen – oder durchzublättern – und zu verarbeiten, nicht verzweifelt ist, kann man dennoch der Meinung sein, daß es prinzipiell sinnwidrig oder mindestens unökonomisch ist, die Beschaffung des Materials für die Darstellung eines Stücks Sozialgeschichte der Musik ausschließlich dem Sammelfleiß eines Einzelnen zu überlassen; daß es uns immer noch schwer fällt, mit Material, das von anderen zusammengetragen wurde, angemessen umzugehen, besagt nichts gegen das Prinzip, sondern ist die Folge eines Mangels an Erfahrung mit den Methoden der Zusammenarbeit).

In den Erläuterungen, die mit gleichem Gewicht und nicht etwa als bloße Appendices neben den Bilddokumenten stehen, wird primär Material gehäuft (und so disponiert, daß die Lektüre angenehm ist). Schwab interpretiert weniger die einzelne Abbildung – sei es als Darstellung eines unwiederholbaren Ereignisses oder als Ausfluß einer Bildtradition, die in den Realitätsgehalt eingreift –, als daß er die bildlichen Zeugnisse durch literarische und publizistische ergänzt, damit durch „wechselseitige Erhellung“ der Dokumente ein Stück Sozialstruktur der musikalischen Vergangenheit erkennbar wird. (Die Bildbeschreibung und -interpretation, wie sie etwa Walter Salmen in dem Parallelband über Kammer- und Hausmusik handhabt, tendiert zur Hervorhebung des Individuellen, „Ereignishaften“ und nicht des „Strukturellen“, auf das Schwab zu zielen scheint, obwohl er sein wissenschaftliches „Programm“ nirgends ausspricht.) Interpretierenden Charakter – im engeren Sinne des Wortes – haben lediglich die Kommentare zu den Abbildungen Nr. 87 und 98, auf denen die Empirie eines Kirchenkonzerts der Jenny Lind oder des dirigierenden Liszt „überhört“ erscheint. Schwab sucht die Nähe greifbarer Fakten; seine Darstellung des Konzertwesens ist durchaus unspekulativ. Eine soziologisch-ästhetische „Theorie des Konzerts“ steht noch aus.

Bemerkungen zu einem Musikinstrumentenkatalog*

von John Henry van der Meer, Nürnberg

Besonders reichhaltig sind die Bestände im Geburtshaus Georg Friedrich Händels in Halle an der Saale. Sie umfassen eine Dokumentation zur Musikgeschichte im allgemeinen, zu Händel, zur Musikgeschichte Halles und zur Instrumentenkunde im besonderen, bestehend in einer Bibliothek, einer Handschriftensammlung, einigen Gemälden, einem umfassenden Graphikbestand und einer Kollektion von Musikinstrumenten. Die wichtigsten Veröffentlichungen des Händel-Hauses bilden seine Katalogbände, die unter der Leitung von Konrad Sasse, des Direktors des Händel-Hauses, zusammengestellt werden und von denen jetzt schon der 6. Band vorliegt. Der vorhergehende Band mit Beschreibung der besaiteten Tasteninstrumente, 1966 erschienen, war der erste, der vorliegende Band der zweite Instrumentenkatalog der Reihe.

Wie schon im 5. Band (Besaitete Tasteninstrumente), erfolgen die Datenangaben zu den einzelnen Stücken schematisch. Jedem einzelnen Stück werden zwei gegenüberliegende Katalogseiten gewidmet. Auf der linken Seite erscheint eine oder erscheinen mehrere fotografische

* Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle. 6. Teil: Musikinstrumentensammlung. Streich- und Zupfinstrumente, Halle a. d. Saale: (Händel-Haus) 1972. 337 und (2) S. m. Taf.

Aufnahmen des jeweiligen Instruments (bei Halschordophonen meistens Vorder-, Seiten- und Rückansicht), auf der rechten sind ziemlich detaillierte Daten anhand eines am Ende des Buches befindlichen, herausklappbaren Schemas abgedruckt (1. Signierungen; 2. Griffbrett; 3. Hals, Wirbel und Bekrönung; 4. Saiten, Saitenhalter und Steg; 5. Decke; 6. Boden und Zargen; 7. Lack und Maße; 8. Inventarnummer; 9. Literaturangaben und Bemerkungen).

Nach diesem Schema werden der Reihe nach behandelt: Zithern; Hackbretter; Gusle, Drehleiern, Taschen- und Stockgeigen; Fiedeln; Violen da Gamba; Violen da Braccio; Cistern; Mandolinen; Mandolen; Lauten; Gitarren; Harfen.

Es versteht sich, daß ein Katalog einer Instrumentensammlung in der Angabe von Daten und Maßen nicht so ausführlich zu sein braucht, daß ein Instrumentenmacher ein Instrument nach dem im Katalog angeführten Einzelheiten nachbauen kann. Die Zahl der an solchen Detailfragen Interessierten ist so gering, daß es unwirtschaftlich wäre, einen Katalog auf sie abzustimmen. Detaillierte Konstruktionszeichnungen eines individuellen Cembalos, genaue Bohrungsverläufe, Grifflochdurchmesser oder Grifflochbohrungswinkel von Holzblasinstrumenten und ähnliche gehören nicht in einen für ein großes Publikum bestimmten Katalog. Solche Daten zu verschaffen oder Instrumente zwecks Vermittlung solcher Daten zur Verfügung ernstzunehmender Instrumentenbauer oder Forscher zu stellen ist eine der Aufgaben eines Sammlungsbetreuers.

Der vorliegende Katalogband ist dagegen auf einen breiten Benutzerkreis abgestimmt. Für einen solchen liefern die Beschreibungen auf der jeweiligen rechten Seite eine Fülle an analytischen Details, während die fotografischen Aufnahmen auf der gegenüberliegenden Seite einerseits zumindest einen synthetischen Eindruck des jeweiligen Stücks vermitteln, andererseits auch den Leser in Kenntnis derjenigen Einzelheiten setzen, die bei der verbalen Beschreibung fehlen (z. B. Bekrönung durch Volute oder Helm bei Zithern, durch Kopf, Schnecke oder Flachviereckende bei Halschordophonen mit Wirbelkasten; Wirbel mit Öse bei Zithern; Korpusquerschnitt bei der Äolsharfe; die „false inner outer“-Konstruktion bei dem Hackbrett MS-118; Verlauf der Resonanzsaiten im Wirbelkasten der Virole d'Amore; F-Lochform der böhmischen Volksfiedel MS-203; die für die Gattung typischen schräg gegen den Hals laufenden Schultern des Quinton MS-232, aus denen u. a. hervorgeht, daß auch bei dieser Violinenabart Einfluß der Viola da Gamba spürbar ist, u. ä. m.).

Nur selten sucht man vergeblich Details, z. B. eine genauere Unterscheidung von Querbalken und Querrippen bei Streichinstrumenten mit flachem Boden (nur bei der Viola MS-244 ist die Stimmstockunterlage erwähnt); Disposition der Querrippen bei dieser Kategorie sowie bei den Gitarren; Zargen oder ausgehöhlte Holzklötze bei den Iglauer Fiedeln; Befestigung der Resonanzsaiten bei den Virole d'Amore.

Einige störende Fehler seien erwähnt. Zweifellos ist der Druckfehlerteufel dafür verantwortlich, daß mitgeteilt wird, daß das ganz rechts befindliche Pedal einer Pedalarhe mit einfacher Rückung wie MS-186 die A- statt der As-Saiten erhöht. Die Erbauerangabe „*vermutl. von einem Mitglied der Familie Vinaccia, Neapel 1759*“ bei der Mandoline MS-137 mit Signatur „*Vinaccia fecit Panormi / Anno 1759*“ ist irreführend, denn, obwohl die Familie Vinaccia aus Neapel stammt, wurde dieses Instrument offensichtlich in Palermo (Panormus) erbaut. Die „*Mandoline*“ MS-141 wäre als „*Mandolone*“ oder zur Not „*Baßmandoline*“ richtiger bezeichnet gewesen. Der Hersteller der Gitarre MS-157, Martinus Kaiser, „*Ser. Electoris Palatini Instrumentorum Opifex*“, war als Instrumentenbauer des pfälzischen Kurfürsten in Düsseldorf ansässig und nicht mit Martino Kaiser in Venedig identisch.

Bei diesem Katalog stehen die bautechnischen Details im Vordergrund. Entwicklungsgeschichtliche Einleitungen zu den einzelnen Gruppen sind offensichtlich mit Absicht ausgelassen worden. Durch diesen Nachdruck auf das Bautechnische wird sich aber mancher nicht spezialisierte Katalogbenutzer über Systematik und Zuordnung wundern. So gehört die Philomele kaum zu den Violen da Gamba; ihre Einreihung in diese Gruppe ist nur durch eine vage äußerliche Ganken-Ähnlichkeit des Korpus zu erklären. Die Zuordnung der Bandurria (Wirbelbrett, hinterständige Wirbel, am Steg befestigte Saiten) zu den Cistern (sichelförmiger Wirbelkasten, seitenständige Wirbel, unterständig evtl. mit Saitenhalter befestigte Saiten) ist ebenfalls nur durch die äußerliche Korpusform zu erklären. Auf der anderen Seite wird die Lyragitarre mit Recht zu den Gitarren geschlagen trotz der Ähnlichkeit ihrer Korpusform mit derjenigen der Lyra. Die Pandurina (sichelförmiger Wirbelkasten, seitenständige Wirbel, am Steg befestigte Saiten) ist

unter die Mandolinen und Mandolen (Wirbelbrett, hinterständige Wirbel, unterständig befestigte Saiten) eingereiht, obwohl sie einmal wesentlich älter ist als diese und sodann in ihrer neuzeitlichen Form als Typ den Lauten näher steht, von denen sie sich nur durch die Form des Wirbelkastens unterscheidet. Die Chitarra battente (relativ breite Zargen, gewölbter Boden, unterständig befestigte Saiten) ist unter den Gitarren (relativ schmale Zargen, meistens flacher Boden, am Steg befestigte Saiten) aufgezählt, von denen sie sich freilich durch Voranstellung in der Reihenfolge etwas absetzt.

Auch die Zuordnung der einzelnen Stücke wirkt gelegentlich befremdend. So kann MS-172 (Knickhals, seitenständige Wirbel, am Steg befestigte Saiten) schwerlich als Mandoline (Wirbelbrett, hinterständige Wirbel, unterständig befestigte Saiten) bezeichnet werden. MS-147 und MS-173 (sichelförmiger Wirbelkasten, seitenständige Wirbel, am Steg befestigte Saiten), als „Mandolinen“ bezeichnet, sind keine eigentlichen Mandolinen, sondern sogenannte Mailändische Mandolinen, womit man eine Pandurinenabart zu bezeichnen pflegt. Wenn diese beiden Stücke schon unter den Mandolinen aufgezählt werden sollen, wäre es besser gewesen, sie deutlicher gegen die normalen Mandolinen abzuheben. MS-178 ist keine normale „theorbierte Laute“, sondern eine Spätform der Theorbe mit Zargenbauweise, die üblicherweise als schwedische Theorbe bezeichnet wird.

Die Instrumentensammlung des Händelhauses umfaßt einen nicht uninteressanten Bestand an Streichbögen. Die letzte Abbildung des Kataloges ist ein Sammelfoto davon. Es ist zu bedauern, daß eine Beschreibung der einzelnen Stücke, ihre Datierung und evtl. ihre Zuordnung zu einem konkreten Streichinstrument fehlt.

Soweit die kritischen Bemerkungen, denen einige Betrachtungen über die befolgte Katalogisierungsmethode folgen mögen. Der Vorteil der hier angewandten schematischen Beschreibungsart ist ihre Übersichtlichkeit. Um den nicht spezialisierten Katalogbenutzer nicht zu verwirren, hat man ein möglichst einfaches Schema verwendet, das in vollem Umfang auf Halschordophone mit Zargenbauweise und beripptem Boden anwendbar ist. Es liegt aber gerade an dieser Vereinfachung, daß die Nachteile sich zeigen.

Nr. 2 der jeweiligen Beschreibungen ist den Griffbrettelementen gewidmet. Nun besitzen Harfen bekanntlich kein Griffbrett, aus welchem Grunde diese Nummer zur Aufführung der Daten über die Säulen (Baronstangen) zweckentfremdet wird. – Unter Nr. 3 sind die jeweiligen Daten bezüglich des Halses, der Wirbel und der Bekrönung zu finden. Eine Zither besitzt jedoch, wenn man von Gitarrenzithern und violinförmigen Streichzithern absieht, keinen Hals und so hat man bei dieser Gruppe unter 3 die Daten bezüglich des Stimmstocks zu suchen. Weiterhin hat der Harfenhals instrumentenkundlich eine andere Bedeutung wie der Hals von Halschordophonen. Trotzdem hat man unter Nr. 3 bei Harfen auch die Daten bezüglich des Halses zu suchen. – Die Nr. 6 faßt jeweils die Daten über Boden und Zargen zusammen. Nun besitzen bestimmte Zupfinstrumente wie Lauten und die Instrumente der Mandora- und Mandolinengruppe bekanntlich weder Zargen noch Boden, sondern eine Muschel. Die Daten darüber wurden nun auch unter Nr. 6 untergebracht, wobei etwas pleonastisch die Bemerkung „keine Zargen“ hinzugefügt wurde. Boden und Zargen trifft man ebensowenig bei Harfen an. Bei dieser Instrumentengruppe sind unter Nr. 6 die Daten über den Spanteil des Korpus und auch diejenigen des für diese Instrumentengattung typischen Fußes und der Mechanik erwähnt. Es ist begrüßenswert, daß in den Bemerkungen über den Boden auch Mitteilungen über die Bodenberippung zu finden sind. Infolge des Schematismus war es nun notwendig, bei denjenigen Violen (da Braccio, aber gelegentlich auch da Gamba), die einen gewölbten und somit nicht berippten Boden besitzen, gleichsam als Pleonasmus „keine Berippung“ hinzuzufügen. – Dieser Nachteil ist natürlich durch Verfeinerung des Schemas zu beheben, zumindest zum Teil, da individuelle Züge und Typenmischungen immer vorkommen werden.

Schwerwiegender ist der Nachteil, daß bei dem hier angewandten Schematismus Probleme bezüglich der Einzelstücke unter den Tisch zu fallen drohen. Es mögen einige Beispiele folgen.

Kaum angewandt wurde die detektivartige Deduktion der vorhergehenden Zustände bzw. des Ursprungszustandes des jeweiligen Instrumentes aus noch vorhandenen Spuren. Dieser Mangel läßt den Leser unbefriedigt, da außer Orgeln und Kieklavieren eben gezupfte und gestrichene Halschordophone manchmal entweder im Hinblick auf eine spätere Aufführungspraxis oder aber zur Täuschung leichtgläubiger Sammler umgebaut worden sind. Freilich wird in einigen Fällen

auf die spätere Entstehungszeit von Hals, Griffbrett, Steg und Saitenhalter hingewiesen, aber in anderen Fällen fehlt jede Erwähnung der späteren Entstehungszeit bei Teilen, die einwandfrei neueren Datums sind (z. B. Hals von MS-223, MS-224, MS-221, MS-233, MS-247). Gerade Streichinstrumentenhäse bieten in dieser Hinsicht manche Probleme. So behielt man in vielen Fällen bei Halserneuerung die ursprüngliche Schnecke bzw. den Originalkopf bei. In der Beschreibung der oben aufgezählten Stücke fehlen aber Hinweise auf die Ursprünglichkeit der Bekronung. Sodann kommt es vor, daß bei einem Streichinstrument der Originalhals noch vorhanden ist, dieser aber im Hinblick auf die spätere Musizierpraxis nachgearbeitet wurde. Dies scheint bei der Christian Gottfried, Markneukirchen, zugeschriebenen Violine MS-252 und bei der „*Tenorgeige*“ MS-246 der Fall zu sein. Es wäre m. E. zu empfehlen, nicht nur die Halserneuerung jeweils zu erwähnen, da die meisten Streichinstrumentenhäse Anschäfter sind, sondern vielmehr beim Vorhandensein eines Originalhalses ausdrücklich auf seine Ursprünglichkeit hinzuweisen. Ein solcher Hinweis bei den Hardingfelen MS-219 und MS-220 könnte dem Kataloggebraucher einen besonders guten Eindruck der urwüchsigen Form des frühen Barockhalses, die in diesen norwegischen Volksinstrumenten weiterlebt, vermitteln. – Weiterhin gehört MS-244, als „*Viola*“ (= Bratsche) bezeichnet, zu der gar nicht so seltenen Kategorie der Virole d'Amore, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Bratschen umgearbeitet wurden. – Auch bei dem Chitarrone und zumindest bei Teilen der Theorben sollte die Ursprünglichkeit oder sogar die Echtheit überprüft werden.

Die Zuschreibung und Datierung mancher nicht signierten Instrumente kann gewiß richtig sein, aber sie erscheinen dem Leser gelegentlich schwer verständlich, so z. B. bei der Viola da Gamba MS-223, „*vermutl. auf Caspar Tieffenbrucker zurückgehend*“, bei der Zuschreibung der Violine MS-231 an Wenger in Augsburg und ähnliches mehr. In solchen Fällen ist als Untermauerung der Zuschreibung und Datierung entweder auf vergleichbare Stücke anderer Sammlungen hinzuweisen oder aber man sollte sich auf die Autorität eines renommierten Kenners berufen.

Jede Instrumentensammlung besitzt Stücke, deren typologische Einordnung fraglich ist. In einem Katalog sollte die Zuordnung solcher Stücke dem Benutzer zuliebe begründet werden. Im vorliegenden Katalogbande fehlen solche Begründungen, wodurch dem Leser die Zuordnung nicht immer begreiflich erscheint. Die beiden „*Diskant-Violen da Gamba*“ MS-213 und MS-214 besitzen besonders niedrige Zargen (32-41 bzw. 40-50 mm), so daß dadurch das Beinspiel in Frage gestellt ist. Die Häse sind bei beiden Stücken nicht ursprünglich, so daß bezüglich des Originalzustandes keine absolut verbindlichen Schlüsse gezogen werden können. Violen da Gamba waren es aber wohl nicht, sondern entweder umgebaute Violen d'Amore mit Resonanzsaiten oder aber frühe Violen d'Amore ohne sie, Instrumente also, wie sie Evelyn, Rousseau, de Brossard, Mattheson, Walther, Majer und Eisel erwähnen. – Ob MS-246 eine „*Tenorgeige*“ (besser wäre: Tenorbratsche) ist? Das Instrument soll „*aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*“ stammen, was nicht unwahrscheinlich ist, aber die Tenorbratsche in der Bedeutung einer auf *F-c-g-d'* oder einen Ton höher gestimmten Bratsche wird nach 1628 nicht mehr erwähnt. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Instrument um eine Viola da Spalla oder eine Fagottgeige.

Man vermißt ab und zu auch Hinweise auf die musikalischen Möglichkeiten des jeweiligen Instruments oder auf die zeitgenössische Musikpraxis bzw. die Begründung solcher Hinweise. So wäre die Aufnahme der Bezeichnung „Oktävchen“ von Saiten, wie die vier am gesonderten Stimmstock bei der Salzburger Zither MS-104, ein Hinweis auf ihre Stimmung gewesen. Bei den frühen Zithern vermißt man einen Hinweis auf die nicht chromatische Tonreihe, die durch Verkürzung der Saiten auf den Bündlen entsteht. Bei den Hackbrettern erwartet man genauere Angaben der möglichen Töne. – Es wird immer schwer bleiben, den genauen Grad einer Halsrundung anzugeben. Verwunderlich ist aber, daß die extrem flachen Häse der Viola da Gamba von Tielke (MS-222) und des Quinton als „*gerundet*“ bezeichnet werden. Solche extrem flachen Häse sind zur Befestigung von Bündlen besonders geeignet. Der Quinton-Hals ist wohl erneuert worden (eingelassen in den Oberklotz, Anschäfternaht sichtbar), aber in großen Zügen entspricht er allen mir bekannten ursprünglichen Quinton-Häsen, woraus hervorgeht, daß dieses Instrument höchstwahrscheinlich mit Bündlen gespielt wurde, fürwahr eine nicht unwichtige Feststellung für die Musizierpraxis. – Bei den Thüringer Zithern MS-128 und MS-131 sind Stimmungen angegeben, aber der Leser vermißt deren Begründung.

Nirgends findet man einen Hinweis auf die Provenienz der einzelnen Instrumente. Freilich ist nur in seltenen Fällen ein vollständiger Besitzerstammbaum eines Einzelstücks zu eruieren. Die Kenntnis über den vorhergehenden Besitzer oder zumindest über die geographische Provenienz eines Stückes kann u. U. einen Hinweis auf das Entstehungsgebiet vermitteln. Dem Unterzeichneten, der mit den Sammlungen Rück und Neupert betraut wurde, ist aus schriftlichen Unterlagen bekannt, daß bis zum Jahre 1942 die Stadt Halle 27 der angeführten Stücke aus der Sammlung Rück und 4 aus der Sammlung Neupert, beide Nürnberg, erworben hat.

Das Vorhergehende soll weniger als Kritik denn als Auseinandersetzung mit der Katalogisierungsmethode aufgefaßt werden. Es fragt sich, ob nicht mehr über die einzelnen Instrumente ausgesagt werden könnte, wenn der hier angewandte Schematismus mit seiner Übersichtlichkeit zugunsten einer individuelleren Behandlung der Einzelstücke mit ihren jeweils wieder verschiedenen Problemen aufgegeben würde.