
BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Fragment mit acht dreistimmigen Chansons, darunter Lochamer Liederbuch Nr. 18

von Christoph Petzsch, München

Bei den lat. Fragmenten der Bayerischen Staatsbibliothek fand sich kürzlich ein unsigniertes, das jetzt die Signatur Mus. ms. 9659 erhielt. Drei Blätter Papier in Quart liegen gefaltet lose ineinander, Spuren des Heftens sind aber noch deutlich zu erkennen. Mäßige Beschädigung einzelner Blätter betraf die Aufzeichnungen – bisher – nur wenig, die Blattränder mehr. Die durch das Falten entstandenen zwölf Seiten vom Format 14,5 x 21 cm enthalten bei üblicher Reihenfolge Cantus – Tenor – Contratenor acht Chansons, von denen die erste, die beiden mittleren und die letzte unvollständig sind. Nur der Cantus hat vollständigen Text, der jedoch wie der unvollständige von Tenor und Contratenor in seiner Lesbarkeit hier und da gemindert ist. Bei Entzifferung von Nr. 1 kam Hilfe erst nachträglich durch Plamenac¹. Die vier unvollständigen Chansons:

Nr. 1 (1^r) zweiter Teil (Fortsetzung des Tenor und der Contratenor) von *N'aray je jamais mieulz que j'ay* (so Plamenac)

Nr. 4 (3^v!) erster Teil von *Comme desconforte(e) sur toutes*^{1a}

Nr. 5 (4^r!) zweiter Teil von *Mon seul plaisir, ma douce joie*

Nr. 8 (6^v) erster Teil von *La douleur que je recoy et lag (. . .?) maladie*

Schon bei diesen unvollständigen zeigt sich eine bestimmte Anlage des Faszikels, zu welcher unten Weiteres zu sagen ist. Die mittleren Seiten 3^v und 4^r mit Nr. 4 und 5 sind merklich verdunkelt, nach Ansicht eines Fachmannes durch Staub, der feucht geworden wieder trocknete. Sie lagen demzufolge länger aufgeschlagen. Wieviel zwischen ihnen, wieviel vor 1^r und nach 6^v verloren ging, bleibt fraglich, doch scheint der vollständige, geheftete Faszikel Quatern, Quintern oder wenig mehr gewesen zu sein, vergleichbar dem nahezu kalligraphischen Münchener cod. gall. 902, dessen fester Deckel elf – zum Teil durch Beschneiden der Blätter rücksichtslos dezimierte – Chansons von Gilles Binchois umschließt². – Abgesehen von einer kleinen Partie des Tenor Nr. 2 auf fol. 2^r oben rechts, deren Papier fol. 1^v oben links klebend das Tempuszeichen (?) des Cantus verdeckt, sind vollständig erhalten

Nr. 2 (1^v-2^r) *Puisque je vys le regard gratieux*

Nr. 3 (2^v-3^r) *Par le regard de vos beaux yeulx* (so Plamenac)

Nr. 6. (4^v-5^r) *Een vraulien edel van natueren* (Lochamer-Liederbuch Nr. 18)

Nr. 7. (5^v-6^r) *Nul se doit desconforter ne prendre quelque desplaisir*

1 D. Plamenac, *A reconstruction of the French Chansonier in the Biblioteca Colombina, Seville* (= 1. und 2. Forts.) in: MQ XXXVIII, 1953, S. 85-117, 245-277, dort Nr. 41. Im folgenden abgekürzt Plamenac.

1a Incipits nicht diplomatisch. Zur besseren Unterscheidung aber durch die Schriftleitung trotzdem kursiv gesetzt.

2 Jetzt gültige Signatur der Hss.-Abteilung. Hrsg. von H. Riemann, 1892. In der Ausgabe *Die Chansons von Gilles Binchois (1400-1460)* von W. Rehm (MMD Bd. II), Mainz 1957, hat dieser Faszikel die Sigle Mü 1, noch mit alter Signatur Mus. ms. 3192 der Musikabteilung.

Im musikwissenschaftlichen Seminar München denkt man an eine eingehende Untersuchung. Auch Provenienz und genauere Datierung, für welche sich nach Auskunft der Handschriftenabteilung nicht die geringsten Anhaltspunkte boten, bedürfen noch der Klärung. Für das zweimal gut sichtbare Wasserzeichen gotisches p mit gegabelter Unterlänge erlaubt Briquet keine Eingrenzung innerhalb West- und Mitteleuropas und innerhalb des 15. Jahrhunderts. Ähnlichkeit der Notierungsweise mit derjenigen der Trienter Codices, insbesondere die Länge der Cauden weisen in die Jahrzehnte nach 1450. Dem Erhaltenen zufolge war bei aufgeschlagenen nebeneinanderliegenden Seiten verso und recto jeweils eine der Chansons vollständig im Blick, des Umblätterns bedurfte es bei ihnen nicht. Damit stellt sich die Frage nach dem Zweck dieser Aufzeichnungen. Hier sei schon angemerkt, daß der cod. gall. 902, der oben erwähnte Faszikel mit elf Chansons von Binchois bei nahezu gleichem Format (ca. 15 x 20 cm) ebenso angelegt war: jede Chanson war ohne Umblättern vollständig im Blick. – Im folgenden kann bereits Einiges zur Parallelüberlieferung mitgeteilt werden, der kommenden Untersuchung vorarbeitend. Die Frage des Autors ließ sich in der Mehrzahl der Fälle noch nicht klären.

Nr. 1 *N'aray je jamais mieulz que j'ay* wird von Plamenac (dort Nr. 41) Robert Morton zugeschrieben, ebenso von P. Gülke³.

Nr. 2 *Puisque je vys le regard* (Plamenac Nr. 70) ist zweimal – fol. 41^v und 45^v – im Liederbuch Hartmann Schedels⁴ von etwa 1460-1463 überliefert⁵.

Nr. 3 *Par le regard de vos beaux yeulx* (Plamenac Nr. 59, Incipit im Fragment, etwas abweichend), im Buxheimer Orgelbuch als Nr. 30 und 31 zweimal intavoliert, gehört Dufay. Auch im Quodlibet.

Nr. 4 *Comme femme desonfortee* (Plamenac Nr. 40) wird von W. Rehm als Nr. 56 im Anhang ediert⁶, da Binchois als Autor fraglich ist.

Nr. 5 *Mon seul plaisir, ma douce joie* (Plamenac Nr. 62 mit 29) ist wie Nr. 2 im Schedel-Liederbuch überliefert (fol. 22^v). Für die Verbreitung dieser Chanson, deren Autor für Plamenac nicht feststeht, spricht einmal die Nachricht von G. Thibaut, daß sie im 15. Jahrhundert häufig und meist anonym überliefert wurde⁷ – wie im Fragment –, zum anderen, daß sie im Quodlibet nachzuweisen ist⁸.

Nr. 8 *La douleur que je recoy . . .* ist ebenfalls im Quodlibet nachzuweisen (Plamenac Nr. 29).

Nr. 6 und 7 sind bei Plamenac unter den mehr als 150 Chansons nicht angeführt.

Nr. 6, die einzige mndl. des Fragments, kann indessen zur bisher einzigen bekannten Überlieferung und deren Nürnberger Quelle weiterführend beitragen.

Nr. 18 des Lochamer-Liederbuches⁹ ist mit diesem wenige Jahre nach 1450 aufgezeichnet.

3 Vgl. MGG 9, wo Textbeginn *N'aray je jamais mieulx* und Zitat Tinctoris „*dont les compositions sont repandues dans tout le monde entier*“, was auch von diesem Fragment bestätigt wird.

4 München, wieder cgm 810 der Hss.-Abteilung. Die erste Gesamtausgabe (Kienast; Besseler-Gülke) wird dem Vernehmen nach nun bald erscheinen (Erbe deutscher Musik), dazu auch ein Faksimile.

5 Hinweis schon bei W. Gurlitt im Kongreßbericht Basel. Wiederabdruck: W. Gurlitt, *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts* (1924) in: W. Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hrsg. und eingeleitet von H. H. Eggebrecht, Teil I *Von musikgeschichtlichen Epochen* (Beihefte zum AfMw Bd. I), Wiesbaden 1966, S. 46-61, dort 60. Bei Gurlitt versehentlich fol. 54 statt 45; erste Aufzeichnung fol. 41 übersehen.

6 Vgl. oben, Anm. 2.

7 G. Thibaut, *Quelque Chansons de Dufay*, in: *Revue de Musicologie* VIII, 1924, S. 97-102. Die Chanson ist Dufay zugewiesen in der Hs. XIX.176 der Bibl. Nat. Centr. Florenz (S. 97).

8 Vgl. auch Eileen Southern, *The Buxheim Organ Book*, Brooklyn (1963), S. 18, die aber wohl Plamenac folgt.

9 *Das Lochamer-Liederbuch*. Einführung und Bearbeitung der Melodien von W. Salmen. Einleitung und Bearbeitung der Texte von Ch. Petzsch (DTB, Neue Folge, Sonderband II), Wiesbaden 1972. Inzwischen erschien die erste Rezension im Jahrbuch für Volksliedforschung 1973 (dort merkwürdigerweise unter den Beiträgen), dessen Herausgeber es für richtig hielt, die in einer musikhistorischen Reihe erschienene Neuauflage einem Germanisten zu überlassen. Dieser räumte auch ein, für die Melodien nicht kompetent zu sein, äußert sich zu Fragen von deren Bearbeitung aber gleichwohl und unsachgemäß.

Somit stammen alle hier genannten Parallelüberlieferungen (und Intavolierungen) von Chansons des Fragments von östlich des Rheins etwa aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts. Nr. 18 *Ein vrouleen edel von natüren* war bisher die einzige bekannte Überlieferung, das Niederländische Volksliedarchiv konnte 1965 bei Anfrage keine weitere nennen. Da Nr. 6 des Fragments im Dialekt abweicht und etwas mehr Text bietet, der hier weiterführen kann, folge dieser vollständig.

„*Een vraulien edel van natueren
heeft mi mijn herte zeere ghewont* („verwundet“¹⁰)
*Troost zy mj niet in corter stont
niet langher en sal myn leven dueren*“

Vor dem Tenor folgen noch zwei Verse, nach bekanntem Gedankenmuster gebildet

„*van huescher*¹¹ *werden creatueren
en was my noit* („nie“) *van menschen cont*“ („kund“)

Wenn dies Beginn der zweiten Strophe, so hätte sie die gleichen Reimklänge wie die erste, was in (spät-)mittelhochdeutscher Liedkunst so ungewöhnlich ist wie die Folge der Reimkadenz bei nur vier Versen: ein Reimpaar mit männlicher Kadenz b wird von zwei mit a weiblich kadenzierenden Versen gleicher Länge umfaßt. Auch diese in ihrer Schlichtheit doch kunstvolle Bildung weist nach Westeuropa. Recht weitgehend vergleichbar ist Binchois (Rehm) Nr. 27 mit Vertauschung der Kadenzgeschlechter in der Abfolge

„*Margarite, fleur de valeur,
Sur toutes aultres souverayne.
Dieux vous doinst hui en bonne estraine
Tout le desir de vostre coeur.*“

Dann mit den Reimklängen des ersten Teiles wie bei Nr. 6 des Fragments

„*Et vous garde de deshonneur
Et de male bouche vilaine*“ (vgl. mhd. *klaffer*)

und danach dessen erste beide Verse als Refrain

„*Margarite, fleur de valeur,
Sur toutes aultres souverayne.*“

Nach den vier Versen des dritten Teiles folgt abschließend wieder *Margarite* . . . Für Nr. 6 ist zu folgern, daß nach den beiden zwischen Cantus und Tenor aufgezeichneten Versen wieder *Een vraulien* . . . *ghewont* zu singen war. Ungeachtet des Fehlens von weiterem Text ist es damit als Rondeau zu bestimmen¹².

Als solches ist Nr. 6 des Fragments weit besser zu erkennen als Nr. 18 des Nürnberger Liederbuches. Die nach dem Contratenor von Nr. 6 noch notierte kürzere Coda (?), der Text nicht unterlegt ist, fehlt im Liederbuch, wo indessen (als Relikt davon?) noch eine vereinzelte Ternaria folgt. Im nächsten System bringt Hand I des Liederbuches nochmals die ersten vier Töne des Cantus, was, wenn nicht Federprobe, zu erklären bei einem Rondeau seine Schwierigkeit hat. Es ist auch zu fragen, warum das Rondeau als solches nicht weiter zu erkennen gegeben wurde, hätte der Raum auf der Seite dafür doch durchaus gereicht. Zur Erklärung des Sachverhaltes könnte die Tatsache beitragen, daß Hand I, der Hauptschreiber und „Redactor“ des Liederbuches, wie auch bei dreistimmigem Nr. 16 – nicht bei Nr. 15 mit seinen besonderen

10 Übersetzungshilfe in der Neuausgabe (S. 58) „zu ihr gewendet“ ist zu verbessern.

11 „höflicher“. Herrn Lektor Dr. Thomassen, München, danke ich für den Hinweis, daß damals neben -oe- mit folgendem v oder f auch -ue- ohne solche möglich war.

12 Vgl. auch *Sechzehn weltliche Lieder von Binchois*, hrsg. von W. Gurlitt (Chorwerk, Heft 22), Wolfenbüttel 1933. Unter den 14 Rondeaus auch Rehm Nr. 27 mit unvollständigem Text. – Zum mehrstimmigen Rondeau vgl. G. Reaney, MGG 11.

Umständen¹³ – nur den Cantus (auch Tenor ?) mit dem Text aufzeichnete, das Weitere aber und bei Nr. 14 b sogar alle drei Stimmen der Hand II überließ. Ihm scheint das Rondeau noch recht fremd gewesen zu sein. Wir fassen hier wahrscheinlich Umstände und Situation des Herauswachsens von dreistimmigen Liedsätzen aus der einstimmigen, im Liederbuch noch weit überwiegenden Liedkunst im Schülerkreis Paumanns, bei unterschiedlichen Kenntnissen von dessen Angehörigen. Bezeichnenderweise notierte der Hauptschreiber später (in der zweiten Lage) alle drei Stimmen von Nr. 41 selber. Walter Salmen wies in der Neuausgabe bei Nr. 18 darauf hin, daß es die einzige Chanson in der Quelle sei (als Rondeau war es dort ohne Weiteres nicht zu erkennen). Beides ist wahrscheinlich Indiz dafür, daß die Begegnung mit der Liedkunst Westeuropas – wenn wir vom weltläufigen Wolkensteiner absehen – erst jetzt gegen 1450 begann, in Nürnberg durch seine Handelsbeziehungen nach Westen noch begünstigt. Die Bedeutung des Liederbuches ist insbesondere darin zu sehen, daß die Begegnung mit der Chanson Folgen hatte wie seine dreistimmigen Liedsätze Nr. 14b, 15, 16 und Nr. 40/41.

Bemerkenswert in diesem größeren Zusammenhang ist nun die Abweichung von Nr. 18 des Liederbuches im Vergleich mit dem Rondeau des Fragments. Weitgehend stimmt nämlich nur der Cantus überein, und eben dies trifft auch bei Nr. 2 *Puisque je vys le regard* des Fragments und seinen beiden Konkordanzen im Liederbuch Hartmann Schedels zu, deren Contratenor von Neigung zu Intervallsprüngen gekennzeichnet ist. Ist das Kriterium für nichteinheimische Provenienz des Fragments? Es scheint verglichen mit der Überlieferung der beiden Chansons in den oberdeutschen Liederbüchern den Autoren noch viel näher zu sein.

Auch anderen, hier noch nicht angeschnittenen Fragen könnte die angekündigte Untersuchung nachgehen. Sah doch Wilibald Gurlitt vor einem halben Jahrhundert in der „*deutschen Rezeption der burgundischen Chansonkunst eines der Hauptprobleme der deutschen Musik im 15. Jahrhundert*“ (S. 60). Wichtiger noch als die Rezeption von Chansons selber erweist sich dabei ihre mittelbare Folge, der „*grundverschiedene*“ dreistimmige Liedsatz mit einheimischer Liedweise als Tenor. Das Lochamer-Liederbuch, entstanden im Schülerkreis Konrad Paumanns, des Autors eines dreistimmigen, im Schedel-Liederbuch überlieferten Liedsatzes *Ein wiplich figur*, ist bekanntlich nördlich der Alpen erste Quelle dreistimmiger Liedkunst ohne westliche Vorlagen. Der instruktive ‚Katalysator‘ Nr. 6 des hier bekanntgemachten Fragments schließt dabei eine Lücke. Plausibler noch als bisher schon bietet sich nun die Erklärung dafür, derjenigen durch Konrad Paumann als Vermittelndem¹⁴ noch vorzuziehen. Die Anteile sind heute indessen nicht mehr genau abzuschätzen, in jedem Falle kam eines zum andern. Der Schülerkreis hatte am Beispiel Nr. 6 die Reife westeuropäischer „*Kammerliedkunst*“ (Gurlitt) erfahren können, ohne ihr bei der Aufnahme gleich voll gerecht zu werden (sofern das damals überhaupt erstrebenswert war). Erfahrung dieser wie Vermittlung jener Art gaben den Anstoß, sich auch selber darin zu versuchen. Dabei löste der Tenor den Cantus als textführende Stimme ab, auf andere Weise noch als zuvor bei des Wolkensteiners Kontrafaktur einer Ballade Landinis¹⁵. Denn nun ist eine *res prius facta* Basis und Kern des Satzes, eine Liedweise, besonders anschaulich zu fassen im Nebeneinander von Nr. 14 a *Des klaffers neiden* (einstimmig) und Nr. 14 b (dreistimmig) des Lochamer-Liederbuches¹⁶. Es ist der zweite und folgenreichere Schritt in der Geschichte des Tenorliedes.

13 Vgl. neben Neuausgabe S. 47 noch Ch. Petzsch, *Weiteres zum Lochamer-Liederbuch und zu den Hofweisen. Ein Beitrag zur Frage des Volksliedes im Mittelalter*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* XVII, 1972, S. 9-34, dort S. 13.

14 Näheres dazu Neuausgabe, Einleitung S. LVII mit weiterer Literatur.

15 Th. Göllner, *Landinis „Questa fanculla“ bei Oswald von Wolkenstein*, in: *Mf* XVII, 1964, S. 393-398. – Die Züge, mit welchen Gurlitt die mehrstimmige deutsche Liedkunst von der „burgundischen“ als „grundverschieden“ abhebt, finden sich auch schon bei Oswald. Zeugnis dafür wäre z. B. Koller Nr. 113 „*Wol aufgesell, wer jagen well*“, weit mehr als nur Kontrafaktur der anonymen Ballade *Fulles de moy* des 14. Jahrhunderts.

16 Daß dessen dreistimmige Nr. 16 *Der walt hat sich entlaubet* ebenfalls eine Liedweise zugrundelag, bezeugt die geistliche Kontrafaktur von 1444 im Münchener cgm 4702, vgl. Neuausgabe S. 50f. mit Abdruck von drei Strophen. Näheres dazu in S. 48 genannter Literatur. Dazu Korrekturnachtrag (betr. S. 132 der Neuausgabe): Herrn Dr. Dr. h. c. W. Lipphardt verdanke ich die Mitteilung, daß der Lambacher Cod. Cart. 322 – mit derselben Kontrafaktur – Nürnberger Provenienz ist.

Ein Karfreitagsrätselfanon aus Adam Gumpelzhaimers „Compendium musicae“ (1632) von Wil Dekker, Utrecht

1632 erschien in Augsburg der neunte Druck eines anscheinend sehr beliebten Buches¹ für den Musikunterricht in der Lateinschule:

*COMPENDIVM / MUSICAE LATINO- / GERMANICVM. / Studio & operâ / ADAMI GUMPELZHAIMERI, / Trospergij, Boij. / NVNC EDITIONE HAC / NONA NONNVS- QVAM / Correctum, & auctum. / Permissu Superiorum. / AVGVSTAE. / TYPIS ET IMPEN- SIS IOHAN- / nis Vdalrici Schoenigij. / M. DC. XXXII.*²

Es ist ein Compendium, das eine, in Dialogform zweisprachig (latein-deutsch) geschriebene Musiklehre enthält, der 206 kurze, zwei- bis achtstimmige Kompositionen folgen. Der Verfasser, Adam Gumpelzhaimer, wurde 1559 in Trostberg (Oberbayern) geboren. Als 22-jähriger wurde er schon als Präzeptor und Kantor am St. Anna Gymnasium in Augsburg angestellt. 1582 hatte er sich an der Universität Ingolstadt immatrikuliert; dort erwarb er wahrscheinlich den Grad „Magister Artium“. Vierzig Jahre war er in Augsburg tätig und starb dort im Jahre 1625³.

Neben dem von Johann Ulrich Schoenigk geschriebenen Vorwort sehen wir den hier abgebildeten Holzschnitt. Links unten auf dem Holzschnitt steht: „Autore A.[damo] G.[umpelzhaimero] T.[rospergio] B.[oio]“, also: „komponiert von Adam Gumpelzhaimer aus Trostberg in Bayern“.

Den Holzschnitt⁴ hat Alexander Mair oder Mayr gefertigt, man kann es rechts unten lesen: „Alex.[ander] Mair fe.[cit] a[nn]o 1604“, also: „Alexander Mair hat dies im Jahre 1604 geschnitzt“.

Alexander Mair wurde um 1559 in Augsburg geboren, dort war er wahrscheinlich bis zu seinem Tod (ca. 1620) als Maler, Kupferstecher und Holzschnitzer tätig. Es gibt von seiner Hand einen Plan der Stadt Augsburg, Porträts der Kaiser Rudolf II., Philipps II., von Erzherzögen und von Karl von Österreich⁵.

Bekanntlich wurden in dieser Zeit die bildenden Künste von bestimmten geometrischen Verhältnissen beherrscht⁶. Auch der Holzschnitt (siehe Figur).

1 Es sind in der Zeit von 1591 bis 1681 dreizehn Drucke dieses Compendiums erschienen. Vgl. *Écrits Imprimés concernant la Musique*, Bd. I, München-Duisburg 1971, S. 387-388 (RISM B VII).

2 Exemplare in der Toonkunst-Bibliotheek, Amsterdam, Signatur 210-E-26 (von mir benutzt; nicht in RISM) und in neun anderen Bibliotheken.

3 Vgl. A. Adrio, Art. *Gumpelzhaimer*, in: MGG 5 (1956), Sp. 1112-1119.

4 Es handelt sich um einen Holzschnitt von Alexander Mair und nicht um einen Stich von Wolfgang Kilian, wie Adrio fälschlich angibt in: MGG 5 (1956), Tafel 47.

5 Vgl. Art. *Mair (Mayr)*, in: U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 24 (1930), S. 461-462 und Art. *Mair (Mayr)*, in: E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 5 (nouvelle édition 1966), S. 704.

6 Vgl. Art. *Harmonie*, in: MGG 5 (1956), Sp. 1604-1605. Mit Literaturangabe.

**CANON
CLAMA NECESSES**

IESVS NAZARENVS REX IVDÆORVM.
IESVS NAZARENVS REX IVDÆORVM.
Iusticia et Pax CANON: osculate sunt.

Ecce lignum Crucis in quo Salus mundi pependit, venite adoremus.

Ecce lignum Crucis in quo Salus mundi pependit, venite adoremus.

Iusticia de celo prospecte.

NON
MISERICORDIA ET VE
KITAS OBVIARVNT SIBI.

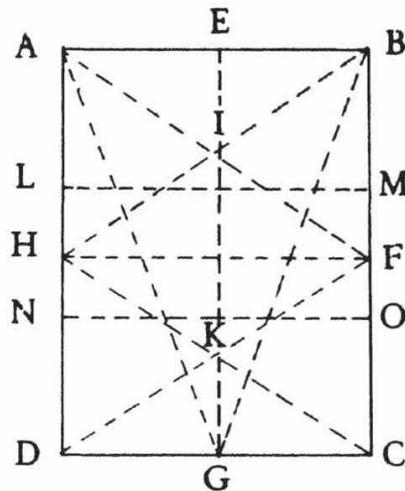
Ecce lignum Crucis in quo Salus mundi pependit, venite adoremus.

CANON

**CRUX CHRISTI CVM TITVLO. 6. } voai
QVATVOR EVANGELISTE 8. }**

A.G.T.B. Alte. Maurf. 1610

Quem prece sollicito seu Sol, seu Luna coruset,
CHRISTE, fer auxilium, Cruce qui peccata iustij. M. 2. N.



E, F, G und H stehen in der Mitte, L, M, N und O auf dem „goldenen Schnitt“ oder der *sectio aurea*. EG zieht sich genau über die dritte Linie des sich auf dem senkrechten Kreuzbalken befindenden Notensystems. FH verbindet die Mittelpunkte der beiden untersten „Evangelistenkreise“. Im Dreieck ABI sind die Engel und die Überschrift zu sehen; im Dreieck CDK das „irdische Pendant“ Golgatha. Dreieck AHI: Evangelist Matthäus. Dreieck BFI: Evangelist Markus. Rhombus FHIK: die Evangelisten Lukas und Johannes. Dreieck DHK: die Szene in Gethsemane, Dreieck CFK: die Gefangennahme Jesu durch Judas und die Schar. LM zieht sich genau über die Banderole „*misericordia et veritas obviaverunt sibi*“, NO bildet den Horizont.

Die „alten Niederländer“ benutzten beim Komponieren verschiedene Kanontechniken. Wie man auch über diese Kompositionsart denken mag⁷, sie kann sowohl gut als auch schlecht angewandt werden. Bei richtiger Anwendung bilden die Kanons einen integrierenden Bestandteil der Kompositionen oder sind Specimina selbständiger kleiner Kunstwerke. Bei rein theoretischer Anwendung wird der Kanon Selbstzweck, und das führt zu Geschraubtheit. Mutatis mutandis entspringt diese Art und Weise des Komponierens derselben inneren Quelle wie die Anwendung der obengenannten geometrischen Verhältnisse in den Werken der bildenden Künste. Man arbeitet nach einer Regel, einem Gesetze, einem Kanon.

⁷ Bartolomé Ramos de Pareja, *De musica practica* (1482), hrsg. von J. Wolf in: PIMG, Beiheft 2, Leipzig 1901, S. 90 ff.

Th. Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597), ed. by A. Harman, London 1963, S. 282-289.

Ch. Burney, *A General History of Music* (1776), ed. by F. Mercer, New York 1957, S. 728 ff.

J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (1776), ed. by J. A. Novello with a new introduction by Ch. Cudworth, New York 1963, S. 294-306.

A. W. Ambros, *Die „Künste der Niederländer“*, in: *Geschichte der Musik*, Bd. III, Breslau 1868, S. 62-80.

H. Riemann, *Die Wurzeln des imitierenden Kirchenstils. Rätselkanons und Die Kanonkünste vor und um 1400*, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. I/2, Leipzig 1920, S. 344-356 und Bd. II/1, Leipzig 1920, S. 85-97.

W. S. Rockstro, Art. *Inscription*, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5 (1954), S. 485-486.

H. Chr. Wolff, *Die Musik der alten Niederländer*, Leipzig 1956, S. 85-89.

W. Blankenburg, Art. *Kanon*, in: *MGG* 7 (1958), Sp. 518-550.

B. Kahmann, *Canons en Bijbelcitatien*, in: *Gregoriusblad*, 81 (1960), S. 72-76.

J. Robijns, *Canon en technische kunstgrepen in notatie en compositie bij de Nederlandse polyfonisten*, in: *Mededelingenblad* (. . .) *Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Nr. 23 (1967), S. 23-28.

W. Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, Balthoven 1968, S. 86-91.

Das Wort „Kanon“ (griechisch κανών = Meßlatte, Richtschnur, Norm, Maßstab, Regel, Gesetz) kann Anlaß zu Mißverständnis sein. Wir verstehen heute unter dem Wort Kanon etwas anderes als die „alten Niederländer“; denn bei einem Kanon denken wir ja in erster Linie nur an das melodische und rhythmische Imitieren einer gegebenen Stimme von wenigstens einer anderen Stimme. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammen aber folgende Definitionen: Johannes Tinctoris, *Terminorum Musicae Diffinitorium* (ca. 1495): „*Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens*“, also eine Vorschrift, welche die Absicht des Komponisten in bestimmten verhüllenden Worten wiedergibt. Andreas Ornithoparchus erklärt in *Musice active Micrologus* (1517): „*Canonibus autem utimur subtilitatis, brevitatis ac tentationis gratia*“, also man schreibt Kanons, um Scharfsinnigkeit und Vernunft auszuprobieren und um der Kürze willen. Franchinus Gaffurius spricht in *Apologia adversum Ioannem Spartarium* (1520) kurzerhand von „*canon sive enigma*“, also ein Rätsel; ebenso Henricus Glareanus im *Dodekachordon* (1547) anlässlich einer Kanonvorschrift zu einem *Agnus Dei* von Josquin: „*das Rätsel der Sphinx*“. Hermann Finck schließlich definierte in *Practica musica* (1556): „*Canon est imaginaria praeceptio ex positis non positam cantilenae partem eliciens*“, eine phantasievolle Vorschrift, die einer gegebenen Melodie eine nicht notierte Stimme entlockt, und weiter: „*Iucundae fantasiae erudite et dextre cogitatae*“, also Phantasieprodukte, mit Fachkenntnis und Geschicklichkeit erdacht.

Aus obengenannten Definitionen ergibt sich, daß man im 15. und 16. Jahrhundert unter einem Kanon eine Vorschrift, eine Devise, ein „Rätsel“ verstand, durch dessen Lösung man Zugang zu der Komposition erhielt⁸. Außerdem darf man keinesfalls die Möglichkeit ausschließen, daß diese Rätselkanons als eine Art Geheimschrift ausgedacht wurden, die nur für Eingeweihte verständlich war.

Robijns⁹ gibt drei Erklärungen für das Wort Kanon:

1. *Imitationskanon*: unser heutiger Kanon; im 15. und 16. Jahrhundert oft Fuga genannt. Gumpelzhaimer spricht in seinem Kompendium auch von „*Fuga*“.
2. *Proportions- oder Mensurkanon*: entsteht durch gleichzeitiges Anwenden verschiedener Mensurzeichen aus der Mensuralnotation zu einer gegebenen Stimme.
3. *Rätselkanon*: Lösung durch Kanon = Vorschrift, Devise.

Wir möchten uns, nach Kenntnis dieser Materie, mit dem Rätselkanon aus Adam Gumpelzhaimers *Compendium musicae* (1632) – einem „Spätling“ der Rätselkanons des 15. und 16. Jahrhunderts – befassen.

Im *Compendium* wird nirgends auf diesen Rätselkanon hingewiesen; der Holzschnitt ist also ein selbständiges Ganzes. Im Mittelpunkt steht das Kreuz Christi, zu beiden Seiten des Kreuzholzes – zwei an zwei – die vier Evangelisten, von den für sie in der bildenden Kunst gebräuchlichen Symbolen angedeutet: Matthäus (Engel), Markus (Löwe), Lukas (Stier) und Johannes (Adler) (nach dem sogenannten Tetramorph aus Ez. 1:10 und 10:14). Unter dem Kreuz lesen wir:

Crux Christi cum titulo .6.	}	vocum
Quatuor Evangelistae .8.		

Das muß folgendermaßen erklärt werden: das Kreuz Christi mit der Überschrift ergibt bei der Lösung eine sechsstimmige Komposition; die vier Kreise der Evangelisten ergeben eine achtstimmige Komposition.

⁸ Rätselaufgaben findet man übrigens vielfach in der Literatur; anscheinend stammt das Genre aus dem Orient. Man denke an die Rätsel, die die Königin von Saba Salomo aufgab (1 Kön. 10:1) und das Rätsel Simsons (Richt. 14:10-20). Auch im Klassischen Altertum wurden Rätsel aufgegeben (Sphinx!). Vgl. W. Schultz, Art. *Rätsel*, in: A. Pauly, G. Wissowa, W. Kroll, *Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, 2. Reihe (R-Z), Bd. I, Stuttgart 1920, Sp. 62-125. Mit Literaturangabe.

Außerdem in verschiedenen Märchen (Rumpelstilzchen!) und sogar das ganze 5. Kapitel aus *The Hobbit*, London 1937, von J. R. R. Tolkien ist, durch Aufgeben von Rätseln, dem „Ausprobieren der beiderseitigen Klugheit“ gewidmet.

⁹ Robijns, a. a. O., S. 25.

Bei der Lösung des „*CruX Christi cum titulo*“ (vgl. Joh. 19:19) haben wir es mit vier Kanons oder Devisen zu tun, alle der Heiligen Schrift entlehnt.

Der Kanon der Überschrift oder *titulum* ist: „*Clama ne cesses*“¹⁰ (Jes. 58:1), „Rufe getrost, schone nicht, erhebe deine Stimme“¹¹. Die Absicht ist deutlich: die Überschrift, ein Notensystem, in dem auf der ersten und zwischen der 4. und 5. Linie (*e'* und *e''*) der Text „*Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*“ (Joh. 19:19) steht, muß ohne Unterbrechung auf *e'* und *e''* – auf dem Holzschnitt anscheinend von den beiden Engeln – rezitiert werden.

Der Kanon für den Querbalken des Kreuzes ist: „*Iusticia et Pax osculatae sunt*“¹² (Ps. 84:11), „(. . .) Gerechtigkeit und Friede sich küssen (. . .)“. Diese Devise ist ein Hinweis, daß die beiden Stimmen – Gerechtigkeit und Friede – im Krebsgang singen müssen und einander in der Mitte begegnen. Das senkrechte Kreuzholz gibt zwei andere Kanons: „*Iusticia de caelo prospexit*“ (Ps. 84:12), „Gerechtigkeit vom Himmel schaue“ und „*Veritas de terra orta est*“ (Ps. 84:12), „daß Treue auf der Erde wachse“. Hier wiederum im Krebsgang zu singen. Das Resultat ist eine sechsstimmige Komposition auf den Text: „*Ecce lignum Crucis in quo Salus mundi pependit, venite adoremus*“, „Siehe das Kreuzholz, an dem das Heil der Welt gehangen hat. Kommt lasset uns anbeten“.

IESVS Nazarenus Rex Iudeorum
 IESVS Nazarenus Rex Iudeorum
 Ec - ce li - gnum Cru - cis in
 Ec - ce li - gnum Cru - cis in

¹⁰ Das ist also der Kanon für die Überschrift; demzufolge ist es unrichtig den Holzschnitt „*Canon clama ne cesses*“ zu nennen, wie Adrio in MGG 5 (1956), Tafel 47, angibt.

¹¹ Die Bibelzitate sind der Lutherbibel entnommen.

quo Sa-lus mun-di pe-pen-dit, ve-ni-

te a-do-re-mus

Für die Evangelistenkreise gilt ein Kanon: „*Misericordia et Veritas obviaverunt sibi*“¹² (Ps. 84:11), „(. . . Güte und Treue einander begegnen (. . .)“: Also auch hier in jedem Kreis den

¹² Außerdem deuten diese Texte auf den sogenannten „Prozeß der Töchter Gottes“ oder die „große Kontroversion“ oder den „Disput der Tugenden“ hin. Ein Prozeß, der im Himmel stattfand. Resultat: die Versöhnung Gottes mit der Menschheit, zustandegebracht durch die Menschwerdung des Gottessohnes. Vgl. J. J. Mak, *Middeleeuwse Kerstvoorstellungen*, Utrecht-Brüssel 1948, S. 17.

Krebsgang anwenden. Dann ergibt sich eine achtstimmige Komposition auf den Text: „*Domine memento mei cum veneris in Regnum tuum*“ (Luk. 23:42), „Herr, gedenke an mich, wenn Du in Dein Reich kommst“.

II = 0

Do - mi-ne me-men-to me - i cum ve -

Do - mi-ne me-men-to me - i cum ve -

Do - mi-ne memento me - i cum ve -

Do - mi - ne memento me - i cum ve -

ne - ris in Re - gnum tu - um, Do - mi-ne memento me - i

ne - ris in Re - gnum tu - um, Do - mi-ne memento me - i

ne - ris in Re - gnum tu - um, Do - mi-ne memen - to me-i

ne - ris in Re - gnum tu - um, Do - mi-ne memen - to me-i

The image shows a musical score for a Latin hymn, consisting of four systems of vocal staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are: "cum ve - ne - ris in Regnum tu - um." The music is written in a simple, homophonic style with a clear rhythmic pattern.

Auf dem Holzschnitt ist eine Wiedergabe der Passion Christi zu sehen; die Kirche gedenkt ihrer am Karfreitag, sie ist die erste Phase des Ostermysteriums. Der Karfreitag wird aus diesem Grund auch „Kruispasen“ (wörtlich: Kreuzostern) genannt, gegenüber „Verrijzenispasen“ (Auferstehungsoestern), das in der Osternacht und am Ostersonntag gefeiert wird. Christi Kreuzestod hat uns erlöst: die zwei Hexameter, die unten auf dem Holzschnitt stehen, beziehen sich darauf:

„*Quem prece sollicito seu Sol, seu Luna coruscat*¹³
CHRISTE, fer auxilium, Cruce qui peccata luistj.“

„Christus, zu dem ich flehe – sei es, daß die Sonne oder der Mond scheint [also bei Tag und Nacht] – hilf mir, Du, der Du am Kreuze die Sündenlast weggewischt hast“. Auf dem Kalvarienberg sehen wir die Dornenkrone und drei Nägel, Symbole des Leidens und des Kreuzestodes Christi, und, zufolge einer alten Tradition, den Schädel Adams¹⁴. Links und rechts Szenen vom Abend vor der Passion. Links Jesus voller Todesangst im Olivengarten in Gesellschaft der

¹³ Die Herkunft dieser Hexameter und die Deutung von M.2.N. daneben, sind mir nicht bekannt.
¹⁴ Vgl. Dom P. Guéranger, *L'Année Liturgique, Vol. 6, La Passion et la Semaine Sainte*, Tours 371925, S. 555 und M. Eliade, *Cosmos and History. Myth of the eternal return*, New York 1959, S. 14.

Söhne Zebedäi, Petrus, Johannes und Jakobus; die drei Schüler hat der Schlaf übermannt, Petrus hat das Schwert in der Hand, mit dem er das Ohr Malchus', des Knechtes des Hohenpriesters, abhauen wird. Jesus wird von einem Engel gestärkt; nur Lukas berichtet von diesem Engel (Luk. 23:43). Es ist merkwürdig, daß der Kreis dieses Evangelisten neben dieser Szene abgebildet ist! Rechts sehen wir Judas vor der Soldatenschar und den Dienern des Hohenpriesters und Pharisäer mit Laternen, Fackeln und Stangen, um Jesus gefangenzunehmen (Joh. 18:3); Jesus weist mit der rechten Hand in ihre Richtung. Daß diese Szene sich am Abend abspielt verdeutlicht der Mond, der, im ersten Viertel, unter einer Wolkenschicht aufgegangen ist.

Da sich alle Abbildungen des Holzschnittes auf den Karfreitag beziehen, überlegen wir uns, welche Bewandnis es mit den Texten hat. Ist es verwunderlich, daß sie alle (außer „*clama ne cesses*“) in der Karfreitagsliturgie (Feria VI in Parasceve) vorkommen!? Alle Kanons, den Text der Evangelistenkreise und den der Überschrift, findet man in den Laudes: den Text der Kanons im zweiten Psalm, den Text der Evangelistenkreise als Antiphon zu diesem Psalm¹⁵, den Text der Überschrift als Antiphon des *Benedictus* (Lobgesang des Zacharias)¹⁶. Den Text des Kreuzes: „*Ecce lignum*“ finden wir als Antiphon bei der Kreuzesbetung, Teil der Karfreitags-„*Missa Praesanctificatorum*“¹⁷.

Wir dürfen also ganz berechtigt sprechen von einem Karfreitagsrätselkanon. Komponist und Holzschnitzer müssen gut zusammengearbeitet haben, um einen so „harmonischen Holzschnitt“ schaffen zu können.

Das musikalische Würfelspiel des Iwan Jewstafjewitsch Chandoschkin von Walter Lebermann, Bad Homburg

Am Anfang des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts mokierte sich Johann Adam Hiller über die Kompositionstechnik Carl Joseph Toeschis: „*Möchte er doch durch die Liebe zum Sonderbaren, und vielleicht die Furcht nicht neu genug zu seyn, weniger hingerissen werden! Bald zerstückelt er die Melodie in kleine Brosammlein, daß man beynahe gar nichts davon genießen kann*“¹. Hiller meinte damit die Wiederholung von Motiven oder Phrasen im Thema des Sonatensatzes². Toeschi war aber – darüber hinaus – durchaus weitgespannter Gedanken fähig und wußte sie auch am rechten Platz anzubringen.

1801, also rund 35 Jahre später – so will es jedenfalls der Herausgeber im Vorwort der Moskauer Ausgabe von 1947 – schrieb Iwan Jewstafjewitsch Chandoschkin sein Violakonzert

¹⁵ *Officium et Missa Ultimi Tridui Majoris Hebdomadae nec non et Dominicae Resurrectionis, Parisiis-Tornaci-Romae* 1923, S. 126-127.

¹⁶ A. a. O., S. 129.

¹⁷ A. a. O., S. 163.

¹ Joh. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (Leipzig 1766/67) XXXVII. Stück, 210.

² Vgl. beispielshalber das Flötenkonzert in F-dur von Carl Joseph Toeschi in EdM LI (1964), 104 ff., erstmals herausgegeben von Walter Lebermann.

in C-dur³, das unser besonderes Interesse verdient. Ist doch in der Geschichte des Instrumentalkonzerts das Bauschema vom Hauptsatz dieses Konzerts beispiellos: viertaktige, gelegentlich auch mal dreitaktige, in schöner Regelmäßigkeit abkadenzierete Halbperioden im Zweivierteltakt, die, vorwiegend in paariger Aufstellung zitiert, gelegentlich doch noch zur Periode und Doppelperiode erweitert werden. Vorgefertigte Objekte also, deren Zusammenstellung – ohne den Gesamtablauf wesentlich zu stören – auch dem erwürfelten Zufall⁴ hätte überlassen werden können. Denn eine im Detail so konsequent maßstaborientierte Arbeit muß notwendigerweise den musikalischen Höreindruck einer großformalen Konzeption verhindern.

Die Bauelemente des 1. Satzes:

3 Das Konzert wurde von Israil Markowitsch Jampolskij erstmals herausgegeben (Moskau 1947), von Wadim Wasiljewitsch Borissowskij frei bearbeitet und neu instrumentiert (Moskau 1966) und schließlich von Jampolskij nochmals vorgelegt (Leipzig 1968).

4 Schon in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts hat man sich mit mechanischen Kompositionshilfen befaßt, wie Mozarts eigenschriftliches Skizzenblatt – KV 516 f – zeigt; vgl. auch KV Anh. C 30.01. Motive aus solch einem *Musikalischen Würfelspiel* eignen sich jedoch ebenso wenig zur Füllung eines Bauschemas einer Sinfonie oder eines Instrumentalkonzerts wie etwa Halbperioden von Trinkliedern aus dem *Neuen allgemeinen Commercshbuch* (Halle 1797).

Das Bauschema des 1. Satzes.

- A 1-4, 5-8, 44-47, 48-51, 126-129, 130-133
- B 9-12, 13-16, 52-55 (Variante), 56-59 (desgl.), 134-137, 138-141
- C 17-20, 21-24, 60-63, 64-67, 142-145 (Variante)
- D 25-28, 33-36, 68-71, 76-79
- E 29-32, 72-75
- F 37-39, 40-42, 80-82, 83-85
- G 87-90, 95-98
- H 91-94, 99-102
- I 103-106, 107-110
- K 111-114, 115-118

Überleitungstakte: 43, 86 (!), 118^{II}-126^I (Überlappungen)

Schlußwendung: 146-158.

Diese primitive Einmaligkeit der Kompositionstechnik mußte unser Interesse am Nachweis der Quelle wecken. Das Ergebnis unserer Recherchen: in öffentlichen Bibliotheken sind Instrumentalkonzerte von Chandoschkin weder in zeitgenössischen Handschriften noch in Frühdrucken nachweisbar⁵.

Nachdem in der deutschsprachigen Vorbemerkung der Leipziger Neuausgabe von 1968 die benutzte Quelle überhaupt nicht genannt wurde, mußte auf das Vorwort in russischer Sprache der Moskauer Ausgabe von 1947 zurückgegriffen werden. Hier fand sich auch eine erfolgversprechende Spur zu einer Privatperson, zum Besitzer der Handschrift: „*Ich bin* [so der Herausgeber Israil Markowitsch Jampolskij] *Herrn Prof. A[leksandr]. D[mitrijewitsch]. Aleksejew, der mir das Manuskript des bislang unbekanntes Werkes für die Publikation überlassen hat, zu Dank verpflichtet*“⁶. Diese Dankesformel bot aber noch nicht den erwünschten Anknüpfungspunkt zur Eruierung der Überlieferungsgeschichte der Handschrift. Es blieb vielmehr einem ehemaligen Schüler Abram Iljitsch Jampolskij, eines Onkels des Herausgebers, vorbehalten, die Überlieferungsgeschichte zu vervollständigen. Danach lebte Graf A. D. Aleksejew, Besitzer einer Sammlung wertvoller Musikhandschriften, 1944 noch in einem Dorf unweit von Tscheljabinsk, wohin er, der Aristokrat aus Leningrad, deportiert worden war. Die Handschrift des Violakonzerts wurde kopiert, der Graf wurde schließlich verhaftet und starb, seine Musikhandschriften sind verschollen. Offen blieb nun die beklemmende Frage: war der Graf Aleksejew eine Mystifikation?⁷

Wir meinen abschließend, Chandoschkin, dem Komponisten höchst ansprechender *Chansons russes variées*, sollte die Kompilation dieses Violakonzerts nicht angelastet werden.

⁵ Dieses Resultat, das mit dem der grundlegenden Arbeit von R.-A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, Genf 1948 ff. – speziell Bd. 2, 390, mit dem Hinweis auf die Ausgabe von 1947 – übereinstimmt, fand seinen Niederschlag bereits im Ergänzungsband zum Personenteil A-K des Riemann-Musiklexikons (1972).

⁶ Aleksandr Dmitrijewitsch Aleksejew lehrte 1943-1966 am Moskauer Konservatorium.

⁷ Erzpriester Leonid Graf Ignatiew (†), Bad Homburg, der Vorstand der *Union de la Noblesse Russe*, reagierte auf die mündlich vorgetragene Frage spontan: Aleksejew sei ein vulgärer Name! In einer mit 21. 6. 73 datierten Mitteilung an den Verfasser, wofür an dieser Stelle vielmals gedankt sei, äußerte sich aber der Erzpriester: „*Leider gab es nie in Rußland ein Grafengeschlecht mit Namen Aleksejew, wo es nicht ausgeschlossen sein sollte, daß der betreffende Aleksejew adelig war*“. Schließlich danke ich noch Herrn Viktor Hüttig (†), Bad Homburg, der mir zahlreiche Antworten aus der russischen Sprache übersetzt hat.

Zu Josef Saams Buch über das Bassetthorn Ein Diskussionsbeitrag

von Kurt Birsak, Salzburg

Der Titel des Buches, das Bassetthorn, seine Erfindung und Weiterbildung¹, umschreibt nicht weniger als die meines Wissens erste Gesamtdarstellung der Bassetthorngeschichte. Denn bisher bekam das Bassetthorn immer nur eine recht bescheidene Ecke in Arbeiten über die Klarinette zugewiesen. Das lag einesteils daran, daß die musikalische Eigenständigkeit des Instrumentes nicht genügend beachtet wurde, zum anderen Teil aber an dem Umstand, daß über seine Erfindung und Weiterbildung zu wenig bekannt war. Diese beiden Hindernisse für eine Gesamtdarstellung hatte Josef Saam in zwei Veröffentlichungen auf seine Weise beseitigt. In *Acta Mozartiana* (Jg. 17, 1970, S. 58-72) war in einer Arbeit, die gegenüber den entsprechenden Kapiteln des Buches nur geringfügig abweicht, die besondere Bedeutung dargestellt, die das Bassetthorn für Mozarts Schaffen gewonnen hatte und in *Ostbairische Grenzmarken* (Bd. 12, 1970, S. 253-268) wurde unter dem Titel *Das Bassetthorn. Eine Passauer Erfindung und ihre Weiterbildung*, vor allem das Dunkel erhellt, das die nach der Überlieferung an der Erfindung des Instrumentes beteiligten Passauer Instrumentenbauer umgab. Das nun auf diesen Grundlagen aufbauende Buch beginnt mit den vorbildlich erarbeiteten Biographien der drei Mitglieder der Familie Mayrhofer, Anton senior, Anton junior und Michael, sowie des Passauer Hofposauisten und Trompetenmakers Franz Schofftlmayr. Zum Anteil Schofftlmayrs an Erfindung und Bau des mit seinem Namen signierten Instrumentes möchte ich mir dann eine Gegenüberstellung erlauben. Eine merkliche Ausweitung gegenüber der Veröffentlichung in den *Ostbairischen Grenzmarken* hat das anschließende Kapitel des Buches *Instrumentenbauer und Werkstätten* erfahren. Auch hier sei ein grundsätzlicher Einwand vorgemerkt, der die Darstellung der technischen Anlage der sichelförmigen Bassetthörner betrifft. Sehr wesentlich scheint an dieser gedrängten Übersicht über die technische Entwicklung des Instrumentes – bis zu den modernen Heckel-Konstruktionen – die Neufixierung der Erfindungszeit von 1770 auf 1760, die sich vor allem auf das *Allgemeine musikalische Lexikon*, Linz 1812, des Franz Xaver Glöggel stützt.

Weniger überzeugen kann dagegen eine weitere Vordatierung auf etwa 1740 mit Hilfe eines eigenartigen Klarinetteninstrumentes des Joh. Georg Eisenmenger aus der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums, München. Ganz abgesehen von der Frage der Bauzeit meine ich, daß die Gesamtröhrlänge des heute fragmentarischen Instrumentes mehr als 140 cm betragen muß und dieses damit einer tieferen Stimmlage als die Bassetthörner angehört. Gerade zu diesem Kapitel über die Entwicklungsgeschichte sind einige kritische Einwände anzubringen. So ist wohl aus Versehen „das alte Krummhorn oder Krumphorn“ als „die konische Schalmei“ bezeichnet (S. 23). I. Denner ist zweimal (S. 11 u. 37) irrtümlich mit dem Vornamen Johann statt Jakob angegeben. Die spärlichen Angaben zur Entwicklung der Klarinette enthalten Beiläufigkeiten. So ist inzwischen bekannt, daß die Erfindung der Klarinette zwischen 1700 und 1707 geschah, nicht vor 1700. Die Behauptung, der jüngere Denner „erweiterte sie 1720 nach der Tiefe“ ist bisher nicht erwiesen. Die Einschätzung des Anteils von Anton Stadler an der Entwicklung sei hier ausgenommen und zusammen mit der meiner Meinung nach unrichtigen Beurteilung von Mozarts Klarinettenkonzert KV 622 unten einer gesonderten Betrachtung unterzogen. Diese Einwände sollen aber den Wert dieses Kapitels nicht in Frage stellen, denn der Zweck einer knappen Übersicht zur Bassetthorngeschichte mit einer bisher ungekannten Fülle an Material und Details, die zur weiteren Diskussion anregen, ist zweifellos erfüllt.

¹ Josef Saam: *Das Bassetthorn, seine Erfindung und Weiterbildung*. Mainz: B. Schott's Söhne 1971, 72 S.

Ein eigenes Kapitel ist, wie schon erwähnt, W. A. Mozarts Beziehung zum Bassetthorn gewidmet. An den Versuch einer Chronologie dieser Freundschaft schließt eine Charakterisierung der ihr entsprungene Werke. Hier wird mancher Leser zu anderen Urteilen neigen. In den Worten etwa: „*Zum erstenmal verbindet Mozart den Verzicht auf das Leben und die Sehnsucht nach dem Jenseits mit dem tief traurigen, düsteren Klange des Bassetthornes*“, rückt eine persönliche Empfindung des Autors in den Vordergrund, die sich auch in der Gesamtcharakterisierung des Bassetthornes als „*Mozarts Jenseitsinstrument*“ ausdrückt. Man spürt, Saam ist kein kühler Beobachter dieser Vorgänge. Die lebendige Darstellung entspringt einem inneren Engagement. Wenn wir nochmals bedenken, daß das Resultat dieser Anteilnahme die grundlegende Neubewertung der bisher wissenschaftlich vernachlässigten Bassetthörner war, so bedarf die Sonderstellung dieses Kapitels im Rahmen der vorliegenden Gesamtdarstellung keiner weiteren Rechtfertigung.

Zwei kleinere Abschnitte über *Andere Bassetthorn-Komponisten* und *Bassetthorn-Virtuosen der Frühzeit* bringen eine sinnvolle Abrundung des kleinen, aber inhaltsreichen Buches.

Drei Punkte, auf die ich oben hingewiesen habe, scheinen gewichtig genug, um hier eine gegenteilige Ansicht ausführlicher zur Diskussion zu stellen. Einmal ist es der Anteil Franz Schofflmayrs an Erfindung und Bau der Bassetthörner, den ich in Zweifel ziehe. Dann halte ich die Darstellung der technischen Konzeption, insbesondere der Klappenanlage und damit des Tonbereiches der frühesten Bassetthörner für unrichtig. Und zuletzt möchte ich mich gegen die Behauptung wenden, Mozarts Konzert KV 622 sei ein Bassetthornkonzert, sowie gegen die Interpretation von Anton Stadlers Arbeit an der Weiterentwicklung des Bassetthornes. Zwei Fragen, die in engem Zusammenhang stehen.

Franz Schofflmayr baute kein Bassetthorn

An einem sichelförmigen Bassetthorn mit 7 Klappen aus dem Besitz des Salzburger Museums Carolino Augusteum (Geir. 221) ist am Becher in schöner Arbeit eingraviert: *Macht Franz / Schofflmayr / in / Bassau*; außerdem mehrmals die Muttergottes mit Kind in einem Oval. Daß diese Tatsache weder ein Grund dafür ist, in Schofflmayr den Erbauer dieses Instrumentes zu sehen, noch ihn für einen Miterfinder des Bassetthornes überhaupt zu halten, wie dies Josef Saam tut, läßt sich leicht zeigen. Der Nachweis befindet sich am fraglichen Instrument selbst, mit dem Signum des Herstellers I. ⚡. W.

Josef Saam hat im Gegensatz zu Karl Geiringer, dem Verfasser des Salzburger Instrumentenkataloges, dieses Signum am Kästchen nicht übersehen, es aber nicht deuten können (vgl. Saam, S. 32). Er vermutet, es sei das Zeichen des Graveurs. Bevor eine Deutung von I. ⚡. W. versucht wird, muß daher das Verhältnis von Graveur und Pfeifenmacher ins rechte Licht gerückt werden.

Nach Saams gründlichen Forschungen war Franz Schofflmayr Trompetenmacher. Seine Annahme, „*daß Schofflmayr, der erfahrene Hersteller von Messinginstrumenten, den Mayrhofers alle Beschläge und Metallstürzen für ihre Bassetthörner hämmerte*“, hat viel für sich, besonders in Anbetracht der Möglichkeit, daß eine entfernte Verwandtschaft der beiden Familien bestand. Daß er auch Aufträge für die Messingarbeiten an Bassetthörnern anderer Hersteller erhielt, ist nur natürlich. Irritierend war für Saam offenbar, daß die Signierung auf der Stürze optisch ein derartiges Übergewicht gegenüber dem anderen Signum am Kästchen erhält, daß er hinter der Leistung Schofflmayrs mehr vermutet, als der Platz seiner Namensnennung anzeigt. Warum aber sollen nun bei dem Bassetthorn die Verhältnisse so verkehrt sein, daß Schofflmayr die Arbeit des Pfeifenmachers verrichtet und einen Graveur für die Stürze braucht, der dort Schofflmayrs Namen anbringt, sich selbst aber klein und bescheiden am Bauch vermerkt? Eine solche Deutung ist wohl durch die andere Wertung der einzelnen Arbeiten an einem Instrument aus heutiger Sicht beeinflusst. Für uns ist das Bassetthorn die Hauptsache, die Stürze nur Accessoire. Früher aber war für einen Trompetenmacher das Schallstück die eigentliche Meisterarbeit, wie Willi Wörthmüller in seiner Abhandlung über die Nürnberger Trompetenmacher überzeugend nachweist². Es ist auch für das 18. Jahrhundert absolut keine

² W. Wörthmüller, *Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhun-*

Verkehrung der Verhältnisse, wenn für den Auftraggeber die Ausführung der Stürze von solchem künstlerischen Interesse war, daß dagegen die Bedeutung des Pfeifenmachers, der ja seit jeher einem geringer privilegierten Handwerk angehörte, zurücktreten mußte. Das Verhältnis der beiden Signierungen bedarf keiner Umkehrung: Auf der Stürze hat sich der Trompetenmacher Franz Schofftlmayr mit einer Meisterarbeit ausgewiesen, am Kästchen dagegen der Pfeifenmacher I. S. W. mit seinem gewohnten Signum.

Zur Deutung des Signums I. S. W. am Kästchen unseres Bassetthornes führt ein Weg über den Vergleich erhaltener Instrumente. Vielleicht wird es möglich, durch den folgenden Hinweis auch den Faden für den urkundlichen Nachweis des Namensträgers zu knüpfen. Neben dem behandelten Bassetthorn und der von Saam genannten Liebesklarinetten in Düren (Samml. Zimmermann Nr. 152) existieren noch mehrere Instrumente mit der Signierung I. S. W., unter anderem eine Liebesklarinetten in München (Bierdimpfl Nr. 62, dort fälschlich mit F. S. W. angegeben), und drei ebensolche in Nürnberg (M. J. R. 461, 462, 464). Das Salzburger Museum ist besonders reich bedacht, da es ein sehr schönes dreiklappiges Englischhorn in Sichelform (Nr. 191), ein fünfklappiges Fagott (bei Geiringer nicht verzeichnet) und drei Klarinetten in der Form der Liebesklarinetten, aber ohne Liebesfuß (Nr. 213, 214, 215) besitzt. Ein weiteres Instrument der Sammlung derselben Bauweise (Nr. 212) trägt dagegen die Signatur: IOSEPH / SW / TRIFFTERN. Der Ortsname befindet sich am Unterstück des Instrumentes. Naheliegender Grund der baulichen Gleichheit der vier genannten Klarinetten ist die Annahme, daß I. S. W. ein Monogramm aus genannter voller Signatur darstellt. In der Salzburger Sammlung fand ich weiters das aus dem Grifflochteil bestehende Fragment einer solchen Klarinettenart, dessen Maße mit dem I. S. W. Instrument Nr. 213 völlig identisch sind (Mensur, Größe der Grifflöcher, Abstände der Grifflöcher). Dieses Fragment ist G. Walch signiert, so daß es erlaubt sein sollte, in I. S. W. ein bislang unbekanntes³, in Trifftern ansässiges Mitglied der Pfeifenmacherfamilie Walch aus Berchtesgaden zu sehen. Demnach: Joseph S. Walch, Trifftern. Auf Anfrage in Trifftern/Niederbayern konnte dort leider trotz der bereitwilligen Hilfe von Herrn Rektor Erich Eder bisher kein Nachweis gefunden werden.

Daß I. S. W. und nicht Franz Schofftlmayr der Hersteller des Salzburger Bassetthornes ist, kann als sicher gelten. Ob man ihm die von Saam voreilig für Schofftlmayr beanspruchte Position eines Miterfinders des Bassetthornes einräumen kann, wird erst nach genauerer Kenntnis der Person dieses produktiven und interessanten Pfeifenmachers zu klären sein. Für die These, daß es sich wahrscheinlich um ein Mitglied der Familie Walch handelt, spricht auch die in allen Fällen gleiche Gestaltung des Buchstabens W in der Brandmarke.

Zur technischen Konzeption der sichelförmigen Bassetthörner

Eine rechte Einschätzung der Erfindung des Bassetthornes ist nur dann möglich, wenn man eine Vorstellung erhält, was musikalisch eigentlich damit anzufangen war. Wichtig ist daher, den spielbaren Tonbereich dieser ersten Bassetthörner einer Prüfung zu unterziehen. Die überraschende Feststellung – und der Punkt, an dem Saam zu korrigieren wäre – ist, daß das Bassetthorn ursprünglich nur in Hinblick auf das tief F erfunden wurde, und daß man erst in der Folge daran ging, eine Tonleiter auf diesem Grundton aufzubauen. In welcher zeitlichen Folge diese Entwicklung vor sich ging, wird man noch eingehender diskutieren müssen, da selbst in Mozarts Werk Spuren einer Abhängigkeit von dem zuerst recht schwerfälligen Klappenmechanismus zu beobachten sind: Bei den Stücken für zwei Bassetthörner KV 487, den „Kegelduetten“, wird in Nr. 2, Nr. 6, Nr. 7 und Nr. 9 jeweils F im zweiten Bassetthorn verlangt und zwar immer als Grundton im Rahmen einer Abschlußwendung. Es ist dies der einzige Ton, der den Klarinettenumfang in den Duetten unterschreitet. Das G wird vermieden. Das heißt wohl, daß

derts, in: Mitt. d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, Bd. 46, 1955, S. 372-480. Vgl. besonders S. 378ff.

³ J. Zimmermann, *Die Pfeifenmacherfamilie Walch in Berchtesgaden*, Sonderdruck aus der Zeitschrift für Instrumentenbau, Jg. 47 (1937), (eigene Seitenzählung im Sonderdruck). Ohne Angabe von Gründen spricht Langwill (Index S. 122) die Vermutung aus, es könnte sich bei I. S. W. um einen Johann Stephan Walch, Berchtesgaden handeln.

trotz des vermutlichen Entstehungsjahres der Duette 1786, die damals zur Verfügung stehenden Instrumente diese Beschränkung auferlegt haben. Mozart mag „*unterm Kegelscheiben*“ nicht gerade die neuesten Errungenschaften auf instrumentenbaulichem Gebiet vor Augen gehabt haben. Jedenfalls charakterisieren seine 12 Stücke das Bassethorn gerade so, wie es zuerst gedacht war: als ein Instrument in *f*, auf welchem das Baß-*F* auch noch gespielt werden konnte.

Die Klappenanlage einiger früher Bassethörner, die ich näher untersuchen konnte, läßt sich wie folgt beschreiben⁴:

Das I. S. W. Instrument in Salzburg (Nr. 221) hat 7 Klappen *c/e/f/gis/gis/a¹/b¹/*. Das *f* ist zweiflügelig.

Das Instrument Pleidingers in Salzburg (Nr. 220) hat nur 5 Klappen *c/f* zweiflügelig */gis/a¹/b¹/*. Das Mayrhofer-Bassethorn in Nürnberg (M. J. 133) hat 6 Klappen *c/e/f/gis/a¹/b¹/*. *f* zweiflügelig.

Das Instrument J. Baur in Nürnberg (M. J. 134) hat 7 Klappen *c/e/f* zweiflügelig */fis/gis/a¹/b¹/*.

Als Besonderheit ist hier *fis* mit dem Daumen zu greifen, dagegen *c* und *e* mit dem kleinen Finger der linken Hand.

Das mit 2 A S signierte Bassethorn in Nürnberg (M. J. 465) hat 8 Klappen *c/e/f* zweiflügelig */fis/gis/gis/a¹/b¹/*.

Das Bassethorn in Wien (Gesell. d. Musikfr. 135) hat die Anordnung wie bei Pleidinger.

Allen diesen sichelförmigen Bassethörnern gemeinsam ist das tiefe *F* (klingend). Saams Angaben, die von einer geringen Klappenanzahl auf einen kleinen *T o n u m f a n g* schließen, berücksichtigen die erwähnte „Tonlücke“ dieser Instrumente nicht. Allen Exemplaren fehlt klingend *G*, in zwei Fällen ist sogar *A* zugunsten von *F* ausgespart, so daß der Baß gerade noch die Stufen IV-V-I spielen kann. Üblich ist eine zweiflügelige *f*-Klappe, häufig eine symmetrisch angelegte zweite *gis*-Klappe, als Reminiszenz an die wahlweise Verwendung der linken oder rechten Hand unten. Diese Anordnung scheint übrigens in Analogie zu der zweiflügeligen *c¹* und doppelten *dis¹* Klappe der Oboe bzw. des Englischhorns entwickelt worden zu sein. Obligat ist ferner die Anlage der *c* und der *e* Klappe als Daumenklappe. Eine Ausnahme macht das überhaupt fortschrittliche Bassethorn (gestrecktere Form!) von Baur. Hier und bei dem Bassethorn 2 A S fällt ein *fis* auf. An diesem Punkt ist der entwicklungsmäßige Zusammenhang zwischen Klarinette und Bassethorn anzusprechen. Es ist einfach unrichtig, daß die frühen Bassethörner „5 Klappen von der Klarinette übernommen haben“ (vgl. Saam, S. 28), denn das Kriterium für den Entwicklungsstand ist die mit dem Daumen bediente *e*-Klappe. Außerdem ist regelmäßig die *gis*-Klappe vorhanden, das *fis* dagegen, wie wir gezeigt haben, erst bei späteren Modellen. Dem frühen Stand des Bassethornes entspricht also die 4-Klappen Klarinette folgender Einrichtung:

e-Klappe mit dem Daumen / *gis*-Klappe zweiflügelig */a¹/b¹/*.

Die Bassethörner erhalten die *f*-Klappe dazu. Der 5-Klappentyp bekommt *c* statt *e*, der 6-Klappentyp hat zwei Daumenklappen *c* und *e*, der 7-Klappentyp eine zweite *gis*-Klappe. Im Übergangsstadium von der Sichel- zur Winkelform kommt die *fis*-Klappe dazu, ziemlich zur gleichen Zeit wandert die *e*-Klappe auf die Instrumentenvorderseite und der Daumen der rechten Hand wird für eine *d*-Klappe frei. Dieser Schritt läßt sich gut an zwei geknickten 9-klappigen Exemplaren zeigen und zwar

Georg Glezl (München, Bierdimpfl Nr. 64) mit *c/e/f/fis/gis/gis/a¹/b¹/* und

Harrach, Wien (Salzburg, Geir. Nr. 222) mit *c/d/e/f/fis/gis/a¹/b¹/*.

Der Übergang vollzieht sich entsprechend dem Durchbruch der „klassischen“ 5-Klappen Klarinette ohne Daumenklappe mit den Klappen *e/fis/gis/a¹/b¹/*, wie sie für das ausgehende 18. Jahrhundert, regional sogar bis weit in das 19. Jahrhundert hinein, repräsentativ ist.

Die Rückwirkung dieser langsamen Ausfüllung des Terz- oder gar Quartsprunges auf den musikalischen Einsatz des Bassethornes ist offensichtlich und Ausnahmeseinungen wie der virtuose Stadler sollten nicht über die Schwerfälligkeit dieses neuerfundenen Tonwerkzeuges

⁴ Die Klappen werden nach der Klarinettenapplikatur benannt! Da die abweichenden Angaben bei Saam immer der gleichen Fehleinschätzung der Konzeption entspringen, kann auf die Gegenüberstellung im einzelnen verzichtet werden.

hinwegtäuschen. Die Belastung lag nicht zuletzt in der Anfälligkeit der Anlage und in der vorerst höchst ungünstigen Form, die den Erfindern das schlechteste Zeugnis ausstellt. Was bei dem Englischhorn, von dem die Inspiration gewiß ausging, noch verständlich war, mußte mit der zusätzlichen Daumenklappe des Bassethornes sinnlos werden⁵. Daß diese Entartung trotzdem so lange bestehen konnte, kann sie nur der erwähnten Erfüllung musikalischer Baßfunktion wie bei den „Kegelduetten“ verdanken. Die Herstellung der Sichelform entspricht übrigens bei den mir genau bekannten Bassethörnern und Englischhörnern (von A. Grenser, I. T. W. und Schumann) der Salzburger Sammlung nicht dem allgemein kolportierten Verfahren, welchem auch Saam beipflichtet, daß zwei ausgestochene Hälften „verbunden und umwickelt“ werden. Vielmehr werden mehrere kurze, gebohrte Rohrteile aneinandergesteckt, verleimt und mit Leder überzogen. Eine allgemeine Gültigkeit dieses Verfahrens würde mich nicht wundern und ich möchte hier eine Überprüfung in den einzelnen Museen anregen.

Die Röntgenaufnahme des Englischhornes von I. T. W. (Salzburg, Geir. Nr. 192), die Primar Dr. Melnitzky für das Museum machte, zeigt folgende Bauweise:

Die beiden gebogenen Grifflochteile des Instrumentes sind aus einzelnen Holzsegmenten zusammengefügt. Der obere Teil besteht aus einem gedrechselten Stück von 11,8 cm Länge. Daran schließen acht kleine Segmente von je 2 cm Länge und ein etwas längeres Segment von 4,5 cm Länge mit dem abgedrehten Anschlußzapfen an. Der untere Teil besteht aus zehn Einzelteilen etwas unterschiedlicher Länge (ein Teil zu 4 cm, vier Teile zu ca. 3 cm, drei Teile zu ca. 3,5 cm, ein Teil zu 4 cm und das unterste Segment mit dem Anschlußzapfen zu 6 cm). Die Schallbirne ist aus einem Stück gedrechselt. Das Röntgenbild zeigt die Segmentierung im inneren Holzteil durch deutliche Fugen an, wirkt dagegen im Bereich der äußeren 3 mm durch die Verzahnung der Segmente und deren präzise Verleimung nahezu nahtlos. Ein Längsstrich entlang der Innenbiegung der beiden Stücke, etwa 3-4 mm vom Rand entfernt, geht auf die Wirkung der einen Sechskantlinie zurück. Die Lederhülle wird im Röntgenbild nur bei den Grifflöchern und beim Hüllenabschluß zum oberen gedrechselten Stück sichtbar. Ausgezeichnet lassen sich mit Hilfe des Röntgenbildes der konische Verlauf der Innenbohrung und die Tonlöcher verfolgen.

Mozarts KV 622 ist kein Bassethornkonzert

Nachdem es Ernst Hess⁶ gelungen war, den Urtext des Mozart-Klarinettenkonzerts KV 622 einwandfrei zu rekonstruieren, begann sich die Diskussion um das Instrument zu bewegen, mit dem Mozarts Klarinettist Anton Stadler die schwierige Solopartie ausgeführt haben mochte.

Die ersten neueren Versuche, eine Wiedergabe der nun im Tonumfang nach der Tiefe um eine Terz erweiterten Partie zu ermöglichen, reichten von der einfachen Verlängerung einer *a*-Klarinette bis zum Bau eines Bassethornes in *a*⁷. Im Salzburger Musikwissenschaftlichen Institut bemühten wir uns dagegen um die Konstruktion eines Instrumentes, welches die Hauptmerkmale des Stadlerschen Instrumentes nach der Beschreibung im *Journal des Luxus und der Moden* vom Jahre 1801 besitzen sollte⁸. Die Interpretation dieses einzigen konkreten Hinweises auf das Instrument Anton Stadlers stand dann auch im Mittelpunkt einer Diskussion der Salzburger Mozarttagung 1968⁹. Als unwidersprochene Voraussetzung galt dabei die Tatsache, daß das Instrument für das Konzert KV 622 in *a* stehen mußte, da Ernst Hess klar nachweisen konn-

5 Mit der Bedienung der Daumenklappe fällt die Stützfunktion des Daumens fort.

6 E. Hess, *Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzertes KV 622*, in: Mozart-Jahrbuch 1967, S. 18-30.

7 Die ersten praktischen Versuche regte Milan Kostahryz bereits 1951 an. Der Prager Instrumentenmacher Rudolf Trejbal verlängerte daraufhin das Unterstück einer *a*-Klarinette. Ein Bassethorn in *a* wurde auf Anregung von Ernst Hess ausgeführt.

8 G. Croll und K. Birsak, *Anton Stadlers „Bassett-Klarinette“ und das „Stadler-Quintett“ KV 581*, in: ÖMZ Jg. 24 (1969), S. 3-11.

9 Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg. Vgl. dazu den Bericht im Mozart-Jahrbuch 1968/70, S. 28-33.

te, daß das der Textrekonstruktion zugrunde liegende Fragment KV 621b ab Takt 180 von G-dur nach A-dur umbricht. Saams Behauptung (S. 60): „Das Klarinettenkonzert scheint weiter nichts als eine Bearbeitung des Bassetthornkonzertes zu sein“, ist mit dieser Beobachtung hinfällig, denn Bassetthörner in *a* hat es nicht gegeben. Das Konzert wurde lediglich als Bassetthornkonzert begonnen, aber als Klarinettenkonzert vollendet. Und zwar für eine *a*-Klarinette von Anton Stadlers Erfindung.

Ich will versuchen, die Ausgangssituation kurz zu beleuchten: das 199 Takte umfassende autographe Fragment eines Konzertes von Mozart KV 621b zeigt im Solopart volle Übereinstimmung mit dem ohne Autograph überlieferten Klarinettenkonzert KV 622 in A-dur, hat aber an mehreren Stellen einen in der Tiefe erweiterten Umfang, der es als Bassetthornkonzert erscheinen läßt, KV 622 dagegen als spätere Bearbeitung für *a*-Klarinette. Ernst Hess zeigt aber, daß der Orchesterpart des Fragments nur bis T. 180 in der für Bassetthorn möglichen Tonart G-dur steht, dann hingegen nach A-dur wechselt. Die Intention ist klar: Es stand ein Instrument in *a* zur Verfügung, das denselben Tonumfang besaß wie das Bassetthorn. Dieses Instrument aber konnte nur das nach den vorliegenden Berichten von Anton Stadler erfundene, nach der Tiefe erweiterte Klarinetteninstrument sein. Dazu muß noch ergänzt werden, daß neben dem Bassetthorn in *f* wohl noch einzelne Instrumente in *g* existieren, z. B. das schon erwähnte Münchner Bassetthorn von Georg Glezl, aber nicht der geringste Nachweis für höhere Stimm-lagen erbracht werden kann. Anton Stadler aber verlieh nicht nur dem *a*-Instrument den größeren Ambitus, sondern stattete für die Arie Nr. 9 aus der Oper *Titus* sogar eine *b*-Klarinette mit der zusätzlichen Applikatur für die Tiefe aus. Die Erfindung Anton Stadlers steht wohl über dem Streit um den Namen und die konstruktiven Details des neuen Instrumentes. Wie sowohl der Bericht im *Journal des Luxus und der Moden* von 1801 als auch eine Nachricht aus Gerbers *Lexikon der Tonkünstler* von 1792 beweist, war Stadlers Konstruktion als neben dem Bassetthorn eigene und erwähnenswerte Leistung anerkannt¹⁰. Es ist daher völlig richtig, wenn Jiri Kratochvil diese Unterscheidung des 18. Jahrhunderts mit der Einführung des treffenden Terminus „Bassettklarinette“ berücksichtigt. Daß die Urfassung des Konzertes für ein solches Instrument und nicht für das gewöhnliche Bassetthorn geschrieben war, steht also fest.

Es ist hier nicht der Platz, um die Frage der Konstruktionsdetails aufzurollen. Doch ist es immerhin bemerkenswert, daß selbst Saam, der im Zusammenhang mit dem Klarinettenkonzert jede vom Bassetthorn abweichende Erfindung Anton Stadlers verneint (S. 59-60), an anderer Stelle seines neuen Buches (S. 37) ihn nicht nur für die Bassettklappen *cis* und *dis* am Bassetthorn verantwortlich macht, sondern auch getrennt feststellt: „Dieser Klarinettist und Freund Mozarts versuchte schon früher die tieferen Töne der Klarinette bis zum *c* hinabzuziehen, hatte aber keinen Erfolg damit“. Nur bezüglich des Erfolges bin ich anderer Meinung. Denn neben dem Konzert war auch die ursprüngliche, verlorene Fassung des „Stadler-Quintetts“ KV 581 für ein Instrument mit größerem Umfang vorgesehen und in NMA¹¹ argumentiert Ernst Friedrich Schmidt in Anlehnung an Jiri Kratochvil überzeugend und ganz in unserem Sinne, daß auch hierbei an die Stadler'sche Erfindung zu denken ist.

Wenn man nun das Mozart'sche Werk betrachtet, so hat Mozart nachweislich dreimal für die „Bassettklarinette“ in *a* komponiert und zwar in KV 622, KV 581 und dem Fragment KV 581a, das in der Klarinette den üblichen Umfang gleichfalls unterschreitet, sowie zweimal für die „Bassettklarinette“ in *b*, und zwar in der berühmten Arie Nr. 9 aus der Oper *Titus* (KV 621)

10 Der Mitteilung von C. F. Pohl, *J. Haydn*, Leipzig 1882, Bd. II, S. 143, ist zu entnehmen, daß die zeitgenössischen Referenten mit dem Ausdruck „Baß-Klarinette“ großzügig umgingen. „Stadler“ heißt es, „spielte bereits 1788 auf der Baß-Klarinett, einer neuen Erfindung und Verfertigung des Hofinstrumentenmachers Theodor Lotz.“ Auf die naheliegende Möglichkeit, daß die Berichte aber tatsächlich die bereits eingeführten Bassetthörner von der neu erfundenen Klarinette mit Zusatzklappen durch den Terminus „Baß-Klarinett“ unterschieden, weist E. F. Schmidt (NMA Serie VIII/19, Abt. 2, S. IX) hin, der die Arbeit Stadlers als eine Fortführung der Lotz'schen Versuche betrachtet.

11 Neue Mozart-Ausgabe, Serie VIII/19, Abt. 2, S. X.

„Parto“ und in dem Fragment eines Klarinettenquintetts KV 516c. Der persönliche Erfolg Stadlers auf seinem besonderen Instrument scheint also außergewöhnlich gewesen zu sein, wenn er Mozart derart inspirieren konnte. Außergewöhnlich waren aber auch die technischen Anforderungen der Werke, so daß manchmal an der Aufführbarkeit auf Instrumenten des 18. Jahrhunderts gezweifelt werden muß. Hier ist wohl der eigentliche Grund für die späteren Bearbeitungen zu suchen und für die Tatsache, daß die originale Ausführung auf der „Bassettklarinette“ dem virtuosen Stadler selbst vorbehalten blieb. Er verstand gewiß aus dieser Sonderstellung Kapital zu schlagen.

Musik als offenes System „Die Musik der sechziger Jahre“*

von Walter Gieseler, Bedburg-Hau

Die vorliegende Veröffentlichung ist, um es gleich zu sagen, ein sehr erfolgreicher Versuch, die Tendenzen des letzten Jahrzehnts zu sichten und transparent zu machen. Der Herausgeber Stephan hat, wie in der Vorbemerkung angekündigt, in der Tat ein „möglichst umfassendes Bild von der musikalischen Produktion“ vermittelt.

Von den zwölf Beiträgen sind die Texte von Ulrich SIEGELE *Entwurf einer Musikgeschichte der sechziger Jahre* und von Carl DAHLHAUS *Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik für mich von zentraler Bedeutung*.

SIEGELE beginnt seinen *Entwurf* mit der Charakteristik der fünfziger Jahre. Messiaen mit seinem „*Mode de valeurs et d'intensités*“ (1949) gibt das Signal für die serielle Entwicklung. Schlüsselnamen sind Boulez, Stockhausen und Nono; Schlüsselbegriffe sind Parameter und Struktur: „*Was vordem Gestalt und Variation von Gestalten war, erscheint nun als Struktur, als das Zusammenschießen verschiedener parametrischer Bestimmungen zum einzelnen Ton oder zur Gruppe von Tönen.*“ Musik als Mitteilung und Sprache wird zu kombinatorischem Spiel. Das Interesse am rational durchorganisierten Kompositionsverfahren wird vorrangig. Diese Einstellung gipfelt in Stockhausens „*Einheit der musikalischen Zeit*“ als dem übergeordneten Prinzip aller Parameter.

Der Hinweis Siegeles, daß das serielle Dogma (wonach die Vorordnung aller Parameter schon eine musikalisch sinnvolle Komposition verbürge) „*in der Wirklichkeit des Komponierens nie existiert*“ habe, ist so überraschend nicht. Denn die serielle Theorie war nicht frei von Widersprüchen: Reihen auf Tonhöhen und Dauern anzuwenden, mochte noch angehen, willkürlich wurde das Verfahren bei den dynamischen Werten und vor allem bei den Klangfarben; Permutation und Rotation taten ein Übriges, um das Verfahren von innen aufzulösen.

Die Neuorientierung geschah mit dem Klavierstück XI von Stockhausen und mit der Dritten Sonate von Boulez (1956 und 1957). An die Stelle strenger (wenn auch selbst gegebener) Regel trat die Wahrscheinlichkeit der großen Zahl, die Austauschbarkeit von Formteilen, damit auch

* Die Musik der sechziger Jahre. Vorträge des gleichnamigen Kongresses in Darmstadt (28. 3. bis 2. 4. 71). Zwölf Versuche, hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1972. 162 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 12.)

die Aushöhlung des überkommenen Werkbegriffs. Die Emanzipation des Geräuschs hat vielerlei Konsequenzen im instrumentalen (besonders perkussiven), im elektroakustischen und vokalen Bereich; distinkte Intervalle, Dauern und Klangfarben werden durch Clusterbildung in ihrer Wahrnehmbarkeit eingeschränkt oder aufgehoben. Die übliche Notation muß sich entsprechend ändern; sie zeigt weniger Ergebnis als Aktion an, die Spielregel wird wichtig. Neben Stockhausen sind nun vor allem Ligeti, Kagel und Penderecki zu nennen. Das Geräusch ist der Einbruch des „Realen“ in die Musik; die Grenze von Kunst und „Leben“, von Kunst und „Arbeit“ fällt. Die Verbindlichkeit des Textes weicht, er wird zur bloßen Vorlage für den Interpreten, der improvisatorisch das dann schließlich Klingende verantwortet.

Siegeles Entwurf ist ein Wurf, da bei aller konkreten Verschiedenheit von Komponisten und Kompositionen die Tendenz des Jahrzehnts verdeutlicht wird.

DAHLHAUS geht in seinem Beitrag von einer ästhetischen Position aus, die historisch reflektiert ist und sich daher nicht dem jeweils Aktuellen anzuliefern braucht. Die Frage nach Sinn oder Sinnlosigkeit zielt nach ihm darauf hin, wie weit *„sich Musik mit dem Anspruch präsentiert, mehr zu sein als ein tönendes Ereignis oder ein akustisches Objekt, das bloß da ist und nichts sonst“*.

Doch wurde musikalischer Sinn in funktionaler Musik anders als in autonomer gesehen: funktionale Musik hatte Sinn, wenn sie ihren Zweck erfüllte, der häufig auch als moralisch nützlich oder schädlich verstanden wurde. In autonomer Musik war es das Rührende oder bloß Mechanische-Nichtssagende, wonach Sinn oder Sinnlosigkeit bestimmt wurden; in Gemütsregung und Gemütsbewegung wurde Sinn vermittelt. Zwar waren im 19. Jahrhundert Form- und Gefühlsästhetik Gegensätze, doch dialektisch aufeinander bezogen; somit geht Sinn *„aus der Vermittlung des expressiv-gestischen und des syntaktisch-formalen Moments“* hervor, aktualisiert durch den Hörer.

Musikalischer Sinn äußert sich durch das musikalische Material hindurch. Aber dieses Wort ist zwiespältig: Ist Material geschichtslos und stets in gleicher Weise verfügbar oder ist es *„Inbegriff von vorgeformten geschichtlich determinierten Tonverbindungen“*? Stimmt das letztere, dann gibt es Material, das geschichtlich verschliffen sein kann und deshalb nicht mehr an der Zeit ist, und solches, das „an der Zeit“ ist. Erst in letzterer Hinsicht wäre Material *„stimmig“*; Stimmigkeit aber gilt heute als Ersatz für „Sinn“: als könne folglich *„ein musikalisches Werk, das der geschichts-philosophischen Forderung des Tages gerecht werde, auch ästhetisch-kompositionstechnisch gelingen“*. Dagegen aber steht die Preisgabe geschichtlich verstandener Stimmigkeit wie im geschichtsfremden Denken von Cage. Cages Kritik, seine negative Ästhetik schlägt um in blinde Naturverehrung und Fetischismus; Dahlhaus sieht hier nichts anderes als musikalischen Rousseauismus.

Seine Kritik richtet sich aber auch auf die neue Forderung nach funktionaler Musik, also nach politisch engagierter Musik. Seine These, daß funktionale Musik im 19. Jahrhundert in Trivialität abgeunken sei und daß die *„Ungeschiedenheit von Kunstcharakter und Gebrauchswert . . . nicht restaurierbar“* sei, kulminiert in dem Satz *„die Revolution der Musik und die Musik der Revolution schließen sich gegenseitig aus“*. Er hält, und das ist wohl eine allseitige Erfahrung, musikalische Praktiken aus rigoros artistischer Überlieferung (seriell oder elektronisch) für politisch wirkungslos. Die Skepsis angesichts entsprechender Versuche von Nono und Henze ist sicherlich nicht unbegründet.

Ähnlich skeptisch urteilt Dahlhaus hinsichtlich einiger modischer Erscheinungen, sofern sie zur Rückbildung des Hörens und der musikalischen Ausdruckscharaktere führen (wie im „Wandelkonzert“ oder in manchen nur auf Häufung ungewohnter Töne und Geräusche bedachten Klangkompositionen oder -Improvisationen). Der Gegensatz zwischen Sinn und Sinnlosigkeit sei heute einer zwischen Emanzipation und Zwang geworden; bedenklich aber, wenn unter Zwang Disziplin der Technik verstanden werde und unter Emanzipation nichts anderes als Kunstfeindschaft aus Enttäuschung sich verberge.

Der Beitrag von Dahlhaus ist Kritik und Herausforderung zugleich. Aber sein Standort ist nicht der einer normativen repressiven Ästhetik, er ruft in Wirklichkeit den Komponisten nur dazu auf, sich über die Stationen seines eigenen Weges zu vergewissern und nicht leichtsinnig das zu verschleudern, was kompositorische Intelligenz zuvor schon einmal erreicht und unter Kontrolle habe.

In zwei Beiträgen geht Elmar BUDDE Begriffen nach, die für die heutige Musik immer mehr an Bedeutung gewinnen. Beide Arbeiten sind eng aufeinander bezogen: *Zitat, Collage, Montage* versucht eine theoretische Erhellung. Zum dritten Satz der „Sinfonia“ von Luciano Berio ist Anwendung dieser Theorie. Alle drei Begriffe beruhen „auf der Verkoppelung heterogener Elemente bzw. der Verschränkung disparater Materialien“. Während das Zitat nur für einen informierten Hörer Beziehungen herstellt, sind Collage und Montage für den Hörer wohl einfacher zu erfassen: denn aus heterogenen Dingen wird ein neues Ding arrangiert. Budde zeigt, daß gerade in der Neuen Musik das Zitat, zumal es nunmehr häufig aus anderer stilistischer Schicht, aus anderer materialer Gegebenheit stammt, kompositorisch besonders vermittelt werden müsse. Dann könnten zum Beispiel auch Elemente der tonalen Sprache wie Dreiklang und sonstige Elemente der traditionellen Harmonielehre selbst zum Zitat werden.

Budde bringt aber nun das „gelehrte“ Zitat alter Art in Verbindung mit der Collagetechnik; denn nach ihm sind Collageteile allesamt immer Zitat, „das Zitat wird zum Normalfall“ (das gilt auch für die „objets trouvés“ der musique concrète). Von Kompositionen der sechziger Jahre seien hier nur genannt Stockhausens *Originale* und *Hymnen*, Kagels *Sur Scène*, Pousseurs *Votre Faust* und Berios *Sinfonia*. Gerade an Berios Stück verdeutlicht Budde die Anstrengung kompositorischer Vermittlung: Sprach- und Musikzitate werden mit Eigenem in Verbindung gebracht, gedanklich und musikalisch vermittelt. Sprache wirkt auf Musik, Musik auf Sprache.

Wichtig sind noch zwei Hinweise Buddes: Die Rolle des Zitats und der Collage bei Bernd Alois Zimmermann, der besonders in den *Soldaten* versucht hat, seine Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit, also vom Ineinander verschiedener Zeitschichten zu realisieren: Zeit simultan und synchron. Der andere Hinweis betrifft eine eigentümliche „Schwäche“ neuer Musik, ihren Sprachzerfall. Vielleicht, so meint der Autor, könnten in dieser Situation veränderte musikalische Wirklichkeit und ihr Sinn nur noch durch Zitat und Collage begriffen werden.

Hans OESCH bringt in seiner Arbeit *Zwischen Komposition und Improvisation* die bekannte Antithese zwischen Automatismus und Schematismus serieller Musik einerseits und der mit Improvisation zusammenhängenden „offenen Form“ andererseits zur Sprache. Er zeigt, daß diese „offene Form“ (so fiktiv sie auch für den Hörer bleibt) Rebellion gegen den herkömmlichen Formbegriff ist. Damit aber sei der Komponist, da er dem Interpreten das klangliche Endergebnis überlasse, aus der persönlichen Entscheidung geflohen. Der erste Komponist, der hier genannt werden muß, ist Cage. War vorher serielle Regel bestimmend, so nun Offenheit in jeder Hinsicht: in Tonhöhe, Dauernanordnung, Klangfarbe und zeitlicher Ausdehnung des Stückes; der Werkcharakter der Musik schwindet, ihr Prozeßcharakter wird deutlich, damit die absolute Zeit, damit Zufall mehr oder weniger. Schriftlicher Ausdruck für diesen Sachverhalt ist die musikalische Graphik; zwischen Determination und Indetermination werden die vielfältigsten Stationen sichtbar: Anteil jeweilig von Komposition und Improvisation. Es bleibt die Frage, ob „offene Form“ noch ein zutreffender Terminus ist, da hier „nur mit Bedenken noch von Form“ gesprochen werden könne.

Unter dem Titel *Szene und Technik* umreißt Ulrich DIBELIUS die Entwicklung der sechziger Jahre; zwei Aspekte, zunächst doch äußerst unterschiedlich, zeitigen überraschende Parallelen: „Beide Male zieht sich die kompositorische Zuständigkeit in die Randzonen der Musik zurück . . . in die theatralische und technische Spielastik“. Die streng serielle Regel verliert an Bedeutung, in die Mitte rücken „periphere“ Bestimmungen wie „mobile Form, Variabilität, Zufall und Improvisation, Raumerschließung, szenische Musik, Mehrdimensionalität, Multi-Media-Kunst“. Besonders wird die Spielsituation der Musik, wie sie Kagel vorstellt, beleuchtet: „Es sind musikalische Entwürfe, die Szenisches affizieren – nicht umgekehrt.“ Kompositorische Stationen sind Kagels *Anagrama*, *Sur Scène*, Schnebels *Glossolalie*, Ligetis *Aventures*. Strenge handwerkliche wie ästhetische Prinzipien werden verlassen, das Vorbild Webern schwindet, an seine Stelle tritt Cage. Aber auch im technischen Bereich par excellence, in der elektronischen Musik, rückt man ab von der unmittelbaren Klangerfindung. Stockhausens *Telemusik* zeigt zum Beispiel nicht mehr abgeschlossene Studio-Mentalität, sie wird welthaltig, offen allen Einflüssen „einer Musik der ganzen Erde“. Ob man nun Vorgefundenes mit Eigenem versieht oder nur noch arrangiert, ist gar nicht mehr so weit entfernt von einer Musik, die vom Computer ausgerechnet ist. Denn in beiden Fällen ist die Entscheidung des Komponisten vom

Detail auf bloß allgemeine Beschreibungen des Arrangements zurückgenommen (allerdings darf hier der Begriff Arrangement nicht deprivierend verstanden werden).

Josef HÄUSLER beschreibt *Einige Aspekte des Wort-Ton-Verhältnisses*. Er legt dar, daß das Vertonen von Texten nicht mehr aktuell sei. Entscheidend sei, daß mit der Ent-Semantisierung von Texten der Weg frei werde für eine rein musikalische Lösung des alten Wort-Ton-Problems, da die Phoneme nun nur noch als klangliche Ereignisse kompositorisch eingesetzt würden. Die Zerstückelung von Wörtern in Silben und einzelne Phoneme bei Nono haben den Weg gewiesen. Wieder ist Kagels *Anagrama* eine wichtige Station für rein musikalische Behandlung von Phonemen durch Permutation, Umkehrung und Variantenbildung. Vokale Ereignisse werden den instrumentalen völlig gleichgesetzt: daher gewinnt auch das vokale Geräusch neben dem traditionellen Stimmklang des Belcanto Bedeutung. Sprache und Musik verhalten sich nicht mehr in Symbiose zueinander wie etwa im Liede Schuberts, sondern verbinden sich in Osmose, in gegenseitiger Durchdringung; die völlige Amalgamierung beider Seiten bringt ein unauflöslich Ganzes zutage, allerdings mit dem deutlichen Akzent einer Musikalisierung. Doch darf hier kritisch gefragt werden, warum offensichtlich (zumindest in den Werküberschriften) semantische Assoziation mit der Auswahl literarisch bedeutender Texte noch vom Komponisten gewollt wird, obwohl die Phoneme allein in dieser Hinsicht nichts mehr hergeben; hier klafft eine Diskrepanz, die von manchen Komponisten gern als unerheblich abgetan wird. Das ist im Grunde kurzsichtig; denn schließlich ist diese Lösung des Wort-Ton-Verhältnisses, wenn die sprachlich-semantische Seite völlig abgebaut wird, nur eine Lösung wie die des gordischen Knotens, also keine.

Zur Musik der sechziger Jahre gehört auch der „free jazz“. Ekkehard JOST bespricht in *Zur jüngsten Entwicklung des Jazz* einige wichtige Erscheinungen. Obwohl der Rezensent dem hier Geschilderten mit großer Sympathie gegenübersteht, erscheint ihm dieser Beitrag im Rahmen des vorliegenden Büchleins etwas zwiespältig. Einerseits entspricht die Entwicklung des „free jazz“ wohl der der Musik Stockhausens, Ligetis, Kagels und anderer (man denke an das Schwinden fester Regeln und Modelle, an die Aufgabe eines festen Beat und Tempos, an Improvisation ohne das konventionelle Gerüst bluesartiger 12-Takter, an Klangexperimente usw.), andererseits aber weisen die folkloristischen Bindungen (und seien sie jetzt auch islamisch) wieder auf Stationen der zwanziger Jahre zurück. Man sollte aber Jost wünschen, daß seine Klage, die „etablierte, von ihrem elitären Anspruch geprägte Musikwissenschaft (werde) sich um diesen Jazz der siebziger Jahre ebensowenig kümmern (. . .) wie um den der sechziger Jahre“, nicht recht behält. Es reicht meiner Meinung nach nicht aus, daß man sich in Graz und anderswo um Jazz und free jazz kümmert; warum könnte ein solches Thema nicht einmal im Zentrum einer allgemeinen musikwissenschaftlichen Tagung stehen?

Ergänzt werden die Beiträge durch Analysen. Christian Martin SCHMIDT analysiert *Mauricio Kagel: Match für drei Spieler* und *Witold Lutosławski: Streichquartett*. In beiden Arbeiten sind eine Menge Einsichten und Hinweise verarbeitet, die mit Gewinn gelesen werden. Doch scheint mir Analyse hier etwas zu „affirmativ“ geraten zu sein. Denn, was es bedeutet, daß *Match*, das doch in der ganzen Anlage akustisch und gestisch gemeint ist, nicht nur in Live-Aufführung und im Film, sondern auch als Schallplatte offeriert wird, müßte meiner Ansicht nach kritisch beleuchtet werden. Bei Lutosławski hingegen scheint mir die Rolle des Zufalls (bei geschlossener Großform) nicht genug akzentuiert. Trotzdem: diese Analysen eröffnen einen Zugang, darin liegt ihr Wert.

Rudolf STEPHAN hat mit *György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester* Wichtiges zur Weiterentwicklung des Cluster-Begriffes mitgeteilt. Hatte Cowell den Cluster bestimmt als ein Gebilde aus kleinen und (oder) großen Sekunden bei einer Mindestbandbreite von einer großen Terz, so gibt Ligeti diese Bestimmung auf. In den *Volumina* für Orgel gibt es neben dem chromatischen (schwarze und weiße Tasten) und diatonischen (weiße Tasten) auch den pentatonischen Cluster (schwarze Tasten) aus großen Sekunden und kleinen Terzen. Außerdem kann die Bandbreite des Clusters bis zum Einzelton (einzelne Taste) zurückschrumpfen. Daraus erwächst größere Flexibilität für Breite und Dichte des Clusters.

Zum Schluß erwähne ich noch eine sehr erhellende Studie von Reinhold BRINKMANN *Von einer Veränderung des Redens über Musik*. Hier faßt sich charakteristisch zusammen, was

den Unterschied der fünfziger und sechziger Jahre ausmacht. Der Weg ist einfach, er geht über Texte Stockhausens. Sind diese in den fünfziger Jahren sachlich-nüchtern, also rational, werden sie im folgenden Jahrzehnt immer emphatischer, prophetischer, hymnischer, also irrationaler (allerdings zöge hier Stockhausen die Begriffe „intuitiv“ oder „übrational“ vor). Gegenüber dem Strukturdenken der fünfziger Jahre deckt Brinkmann „*Momente verborgener Genieästhetik*“ in dem gewandelten Reden über Musik auf. Man mag zu Stockhausens Texten etwa *Aus den sieben Tagen* stehen, wie man will – es wird deutlich, daß sich hier kein Vereinzelttes äußert, sondern ein gesamtgesellschaftlicher Trend, dem auch die Musik der unmittelbaren Gegenwart verpflichtet ist: Freiraum zu sein angesichts der physisch und geistig verwalteten Welt. Oder sollte man nun auch in der Musik von einer unterschwelligem Nostalgie-Welle sprechen?

Das Signum der letzten beiden Jahrzehnte (alle Beiträge dieser Darmstädter Veröffentlichung beweisen es) ist extreme Gegensätzlichkeit: Ratio – Irratio, strenge Regel – Zufall, Werk – Prozeß, Determination – Indetermination. Nun ist der Umschlag von These in Antithese ein heute gängiges Denkmodell, aber gemeinsam ist beiden Seiten in der geschilderten musikalischen Gegensätzlichkeit doch ihr elitärer Charakter. Könnte einmal die *coincidentia oppositorum* gelingen, so müßte sie vielleicht dahin gehen, daß Elitäres aufgesprengt, Musik aus ihrer fachimmanenten Verstrickung gelöst wird, damit kommunikativer Sinn für den Hörer wieder erfaßbar wird. Aber hiermit sollen nicht neue Einseitigkeiten alte ablösen: Kommunikation mit dem Hörer muß nicht den kompositorischen Rang beeinträchtigen, Improvisation nicht die kompositorische Technik korrumpieren, jedenfalls sind solche Folgerungen nicht zwingend. Das Studium von Stockhausentexten aus den Jahren 1955 und 1970 führt jedes Mal auf „letzte“ Worte, die mit großem Autoritätsanspruch gesagt und auch sehr häufig so von der Gemeinde akzeptiert wurden. Aber ihre gegensätzlichen Akzente beweisen: „Letzte“ Worte werden in Wirklichkeit nie gesprochen. Dasselbe gilt von Aussagen über die Unvereinbarkeit von Kunstcharakter und Gebrauchswert der Musik, über den nicht überbrückbaren Gegensatz von Musik der Revolution und Revolution der Musik. Was als Aussage jetzt einleuchtend scheint, kann durch Entwicklung modifiziert, ja sogar ad absurdum geführt werden. Prognosen können nicht gewagt, Synthesen nicht herbeigezwungen werden; die Zukunft ist unverfügbar und offen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

Nachtrag Sommersemester 1974

Berlin. *Technische Universität*. Prof. Dr. F. BOSE: Zigeunermusik (2) – Haupt-S: Außereuropäische Mehrstimmigkeit (2) – Ü: Musikethnologisches Colloquium (2) – Hochschule für Musik: Pros: Aspekte der Musikethnologie (2).

Frankfurt a. M. Exkursionen: Quellenarbeit in der Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel mit dem Seminar Heinrich Schütz: (Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT) (3 Tage).

Kiel. Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Methoden der Analyse (1).
R. PETERSEN: Gehörbildung (1).

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