
BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Johann Sebastian Bachs Variationenzyklus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768)

von Ulrich Meyer, Kästorf

I

1873, also vor nunmehr einhundert Jahren, erschien der erste Band von Philipp Spitta *Johann Sebastian Bach*. Das große, seinem Gegenstand kongeniale Werk erweist sich bis heute als befruchtend für alles forschende Bemühen um Bach – gerade auch da, wo es Widerspruch herausfordert. Die folgenden Beobachtungen und Überlegungen, welche sich kritisch mit Spitta auseinandersetzen, mögen deshalb gleichwohl als Huldigung an sein Jahrhundertbuch verstanden werden.

Johann Nikolaus Forkel schrieb über Bachs Choralpartitenschaffen: „*Schon in Arnstadt fing Bach an, solche Choräle mit Variationen unter dem Titel: Partite diverse auszuarbeiten*“¹. Friedrich Conrad Griepenkerl schloß sich dem teilweise an, unterschied aber die dritte Partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* von den zwei anderen, *Christ, der du bist der helle Tag* (BWV 766) und *O Gott, du frommer Gott* (BWV 767): „*No. 3 ist ohne Zweifel junger als die beiden ersten, die wohl schon in Arnstadt komponiert wurden, denn sie besitzt einen größeren Reichtum an Formen, und das Pedal ist obligat behandelt. Wir fanden sie in dem Nachlaß von Krebs bei Reichardt mit nur vier Variationen, vollständig aber und in einer sehr guten Abschrift bei K. F. Becker*“².

Spitta lehnte diese Ansetzung zunächst einmal für BWV 766 und BWV 767 ausdrücklich ab: „*Daß jene von Bach in Arnstadt komponiert seien, ist eine willkürliche Annahme Forkels*“. Er selber setzte die beiden Partiten früher an: „*Mir ist es nicht im geringsten zweifelhaft, daß sie in Lüneburg, zum wenigsten unter Böhms unmittelbarem Einflusse komponiert wurden*“³.

Aus dieser Sicht ergibt sich, was Spitta dann zu den elf Variationen über *Sei gegrüßet, Jesu gütig* schrieb: „*Sie sind, wie man sofort erkennt, verschiedenen Alters: die ersten vier und die siebente stimmen nicht nur in der Beschränkung auf das Manual, sondern auch in ihrem gesamten Gebahren, namentlich der Anlehnung an Böhm mit jenen frühesten Arbeiten ziemlich überein, und zeigen in der vollständigen oder theilweisen Auflösung der Melodie in Figurenwerk und deren motivischer Ausspinnung (erste Variat.) den wirklichen Variationencharakter. Die Stücke 5. 6. 9. 10. 11 dagegen sind ordentliche Orgelchoräle und benutzen mit einer Ausnahme das obligate Pedal . . . Nr. 8 steht gesondert da, die erste Gruppe etwas überragend, die zweite nicht erreichend. . . Man gelangt leicht zu dem Schlusse, daß Bach drei Male an dem Werk gearbeitet hat. Seine erste Gestalt mag es zu gleicher Zeit mit den beiden andern gewonnen und ihnen auch im Anfangschorale geglichen haben. Später setzte er an dessen Stelle den schonen vierstimmigen Tonsatz, überarbeitete besonders die erste Variation. . . und schloß mit der vierten Veränderung ab. Wiederum später schrieb er die Nummern der zweiten Gruppe dazu, suchte für den siebenten und achten Platz alte Variationen wieder hervor, nicht ohne die letzte zu überarbeiten und vermutlich mit den kurzen Pedaltönen zu versehen. Auf diese Weise ist ein Werk*

1 J. N. Forkel, *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, nach der Originalausgabe von 1802 neu hrsg. von Josef Müller-Blattau, 4. Auflage Kassel 1950, S. 76.

2 F. K. Griepenkerl, Vorrede zur ersten Auflage des V. Bandes der Kritisch-korrekten Ausgabe von J. S. Bach's Kompositionen für die Orgel bei C. F. Peters in Leipzig 1846.

3 Spitta I, S. 207.

entstanden, in dem Reifes und Ursprüngliches mit Unreifem und mehr oder weniger Unselbständigem in merkwürdigster Mischung sich befindet“. In einer Anmerkung fügt Spitta hinzu: „Die Darstellung der verschiedenen Bearbeitungsstufen findet zum Theil auch eine äußere Bestätigung darin, daß in einem Buche von J. L. Krebs nur der vierstimmige Choral mit den vier ersten Partiten steht“⁴.

Unsere Einwände gegen Spittas Ausführungen beginnen bei der zuletzt zitierten Anmerkung. Bekanntlich enthält die kürzere Fassung, in welcher BWV 768 überliefert ist, nicht die „vier ersten Partiten“, wie Spitta irrtümlich meint, sondern sie läßt auf den Choral die Variationen I, II, IV und X folgen. Das bedeutet aber, daß man, falls die kürzere Fassung auch die frühere ist, nicht alle Pedalvariationen als später entstanden hinstellen kann. Weiter sind die Ersetzung des Chorals, die Überarbeitung der ersten, das Hervorsuchen der siebten und achten und die Ergänzung der achten Variation rein hypothetisch und ohne Anhalt in den Quellen. Enthält nun bereits die kürzere Fassung den „schönen vierstimmigen Tonsatz“, dann wird sie später als BWV 766 und BWV 767 mit ihren vollgriffigen Harmonisierungen anzusetzen sein. Darauf deuten auch – was unten noch auszuführen ist – die Variationen I und X hin. Damit erweisen sich die angeblichen drei von Lüneburg bis Weimar reichenden Arbeitsphasen jedoch ebenfalls als Hypothese.

Problematisch ist weiter die Gegenüberstellung von „wirklichen Variationen“ und „ordentlichen Orgelchorälen“. Das von Spitta für die erste Gruppe genannte Kriterium der „theilweisen Auflosung der Melodie in Figurenwerk“ findet sich auch in Bachs Orgelbüchlein, etwa sogleich im ersten Stück *Nun komm, der Heiden Heiland*. Umgekehrt gibt es „ordentliche Orgelchoräle“ mit unaufgelöstem c. f. auch in Johann Pachelbels Choralpartiten. Man kann also nur zwischen Stücken mit ganz oder teilweise figuriertem c. f. und solchen mit nicht figuriertem c. f. unterscheiden, diese aber nicht sogleich den Bereichen der Partita einerseits, des Orgelchorals andererseits zuordnen. Unverständlich erscheinen schließlich die Wertungen, welche Spitta ausspricht. Worin liegt der im Zusammenhang mit Variation VIII angedeutete Qualitätsunterschied zwischen der ersten und der zweiten Gruppe der Variationen? Und was in diesem Zyklus ist „unreif“?

Spitta wurde so ausführlich zitiert und kritisiert, weil seine Darstellung auf spätere Autoren erheblichen Einfluß ausübte. So konstruiert Hans Luedtke anhand der von Bach mutmaßlich benutzten Gesangbücher nicht weniger als vier Schaffensphasen⁵. Hermann Keller übernimmt Spittas Thesen von der frühen Entstehung wie von der späteren Überarbeitung. Obwohl der Zyklus danach „wohl zuletzt in Weimar stark überarbeitet worden sein muß“, scheinen Bachs Bemühungen für Keller wenig erfolgreich gewesen zu sein: „Der stilistische Bruch zwischen den ersten Variationen und den später nachkomponierten Pedalvariationen ist unverkennbar und stellt die künstlerische Einheitlichkeit des Werks ernstlich in Frage“; und „es erscheint unmöglich, in diesem vielfach überarbeiteten Werk einen organischen Bauplan zu erkennen“⁶.

II

Im folgenden soll gezeigt werden, daß solche negativen Feststellungen dem Variationszyklus nicht gerecht werden. Zunächst werden die Stücke einzeln abgesprochen und in geschichtlichem Zusammenhang gesehen, danach in ihrer Gesamtheit auf den von Keller vermißten Bauplan hin betrachtet. Einige Überlegungen zur Chronologie und zur Bedeutung des Zyklus mögen den Abschluß bilden.

Der einleitende, den Variationen das Thema gebende *Choral* ist streng vierstimmig, erlesen harmonisiert, mit ausladender Baßführung und fast durchlaufendem Achtelfluß versehen. Das alles ist unverwechselbar Bachisch und unterscheidet den Satz von den auf Böhmischem Vorbild beruhenden vollgriffigen Chorälen der anderen Partiten. Die Vierstimmigkeit verbindet ihn jedoch mit Pachelbels Partiten, die ebenfalls durch streng vierstimmige Sätze eingeleitet werden⁷.

4 Spitta I, S. 594 f.

5 H. Luedtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele*, in: Bach-Jahrbuch 1918, S. 1-96, hier S. 47 ff.

6 H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 135-139.

7 Vgl. die Partiten 1 bis 6 in: Johann Pachelbel, *Sieben Choralpartiten*, hrsg. von Karl Matthaei, Kassel 1936.

Der Schritt vom „Böhm-“ zum „Bach-Choral“ hat im übrigen eine interessante Parallele in der Entwicklung des Bachschen Begleitsatzes: auch dort führt der Weg offenbar vom vollgriffigen Satz (z. B. *Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich*, BWV 732) zur geordneten Vierstimmigkeit (etwa in *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 706).

Variation I, ein Bizinium von Basso ostinato und koloriertem c. f., hat eine Reihe von Vorläufern bei Böhm⁸ und in Bachs anderen Partiten, übertrifft diese alle aber weit in Ausdruckskraft und formaler Abrundung und vollendet so den Typus. Der Ostinato stellt sich als ausdrucksvolle dreiteilige Periode dar. Der Vordersatz (T. 1) basiert auf den drei ersten c.-f.-Tönen, die Fortspinnung (T. 2-3a) sequenziert dreifach zum knappen Epilog (T. 3b) hin. Die dreitaktige Periode wird nach je zwei c.-f.-Zeilen einstimmig wiederholt, so daß ein Aufbau von vollkommenem Ebenmaß entsteht:

| | | | |
|--------|--------|--------|------|
| B.o. | B.o. | B.o. | B.o. |
| Z. 1+2 | Z. 3+4 | Z. 5+6 | |

Zum c. f. hinzu erklingt der Ostinato ferner vollständig in T. 19-21, sonst mit seinen (zum Teil variierten) Einzelementen. Der Diskant führt den c. f. nach der Weise Böhms: koloriert und durch melodische Antizipationen („Devisen“), Sequenzbildungen und freie Ausspinnungen erweitert. Doch „in der melodischen Linie offenbart sich die Vertiefung der Böhmischen Ornamentik zu affektuoſer Melismierung“⁹. Im Stil ist dies reiche Melisma dem des c. f. in *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 659) aus den Siebzehn Chorälen nah verwandt.

Bestimmen ruhige Viertel und Achtel den Choral, ruhige Achtel und Sechzehntel den Fluß von *Variation I*, so sind die Variationen II bis IV durch rasche Sechzehntel geprägt. *Variation II* verarbeitet intensiv ein synkopiertes Motiv und seine Umkehrung, *Variation IV* Skalenmotivik und eine ostinat bohrende Figur; beide Variationen sind drei- bis vierstimmig gehalten und beziehen den Diskant-c.-f. streckenweise in das motivische Spiel ein. Sie umschließen die zweistimmige *Variation III*, in welcher über einem Achtelbaß der c. f. in Sechzehntelfiguration aufgelöst dahineilt, die wechselnd-kleinmotivisch durchgebildet ist. Derartige Faktur findet sich bei Böhm nicht, wohl aber bei Pachelbel¹⁰. Bach gibt gegenüber den umrahmenden Variationen in *Variation III* nicht nur in Faktur und Stimmenzahl, sondern auch „in den Lagen, indem er die Oberstimme. . . in den Raum der zweigestrichenen Oktave hinausgreifen läßt“¹¹, einen Gegensatz.

Variation V führt den c. f. wiederum im Diskant, *Variation VI* – nach der Zählung bei Peters – im Pedalbaß. (Solche Pedalvariationen mit unverändertem c. f. im Baß schreibt in Nr. 5 und Nr. 7 seiner Partiten auch Pachelbel.) Mit diesen beiden Variationen tritt erneut eine Beschleunigung der Bewegung ein. Die scharfe Profilierung der Gegenstimmenmotivik beruht aber nicht allein auf den Zweiunddreißigsteln, sondern hier wie dort auch auf der Häufung von „Saltus duriusculi“: verminderten, übermäßigen und besonders großen Sprüngen. Die innere Zusammengehörigkeit beider Stücke macht die äußere wahrscheinlich.

Dafür spricht auch, daß in *Variation VII* auf die bisher herrschende gerade Taktart die zusammengesetzte des Zwölfachteltakts folgt. In die dichte Verarbeitung eines expressiven Synkopemotivs ist der c. f. im Diskant stark einbezogen. Das gilt ebenfalls für die Verarbeitung der „Circulatio“, des kreisenden Motivs in *Variation VIII*. Und wieder ist, wie im ersten Teil des Zyklus, eine Beschleunigung zu beobachten: von den „Triolen“ der vorigen zu den „Sextolen“ dieser Variation im zusammengesetzten Vierundzwanzigsechzehnteltakt, dessen Grundschlag kurze Pedaltöne markieren.

In *Variation IX* wird der Schritt von der zusammengesetzten zur ungeraden Taktart getan. Der c. f. schreitet in wechselnden Halben und Vierteln des Dreivierteltaktes und als Tenor im

8 G. Böhm, Klavier- und Orgelwerke Band II, hrsg. von Gesa Wolgast, Wiesbaden o. J.; darin: Nr. 3 Versus 3, Nr. 5 Versus 1, Nr. 10 Versus 2, Nr. 12 Versus 1.

9 G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Zweiter Band, 2. Auflage Berlin 1959, S. 909.

10 In Nr. 1 Partita 6 und in Nr. 3 Partita 7 in der zitierten Ausgabe.

11 F. Eibner, *Die authentische Reihenfolge von J. S. Bachs Orgelpartiten über „Sei gegrüßet, Jesu gütig“*, in: Österreichische Musikzeitschrift, Wien 1952, S. 150-155, hier S. 154.

Pedal. (Auch dafür bietet Pachelbel in Nr. 1-4 seiner Partiten Beispiele.) Dazu verarbeiten Diskant und Baß in äußerster Dichte und Kunstfertigkeit ein Sechzehntelmotiv. Es erklingt in jedem Takt mit Ausnahme des letzten und wird ab T. 15 auch in der Umkehrung, ab T. 25 auch in der Kombination von Grundgestalt und Umkehrung geführt. Dies erinnert wiederum an einen der Siebzehn Choräle: die Gegenstimmenfuge über *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 661), in welcher ebenfalls von der Mitte des Stückes an die Umkehrung des Themas erklingt, zur Schlußzeile Grundgestalt und Umkehrung eingeführt werden.

Auch von *Variation X* führen Verbindungslinien zu den Siebzehn Chorälen: sie ist Choral-sarabande im ruhigen Dreiertakt wie dort *Komm, Heiliger Geist* (BWV 652), *An Wasserflüssen Babylon* (BWV 653) und *Schmücke dich, o liebe Seele* (BWV 654). Einzigartig ist die Konzeption des Stückes. Jede der sechs c.-f.-Zeilen wird in jeweils sechs Diskanttaktten vorweg paraphrasiert, danach in großen Werten unverändert vorgetragen. Ein sechstaktiger Epilog im Stil der Paraphrasen schließt die Bearbeitung und führt zu völliger Abrundung der Form:

| | | | | | | |
|------|------|------|------|------|------|----|
| P. | P. | P. | P. | P. | P. | E. |
| Z. 1 | Z. 2 | Z. 3 | Z. 4 | Z. 5 | Z. 6 | |

Paraphrasen und Epilog stellen sich als expressiv ausgeweitete Melodiebögen dar. Sie sind untereinander sämtlich verbunden durch ein zweitaktiges Kopfmotiv und seine Umkehrung, welches seinerseits „aus den Terzmotiven hervorwächst, die den melodischen Aufbau der Choral-melodie gleichsam durchbluten“¹². Dieses Motiv, vor allem in Gestalt der Umkehrung, durchzieht quasi ostinat aber auch den gesamten Baß und bildet, mehr als dreißigmal erklingend, die Klammer zwischen den paraphrasierten und den strengen c.-f.-Partien. Letztere werden in Z. 5 und 6 durch Steigerung zur Fünfstimmigkeit und zusätzliche Motivik noch hervorgehoben.

Variation XI schließlich bildet, „in Organo pleno“ zu spielen, fünfstimmig und vom ersten bis zum letzten Ton von Sechzehntelbewegung durchströmt, den „Schlußchoral“ des Zyklus. Ähnliches findet sich schon in Johann Christoph Bachs *Aria Eberliana pro dormente Camillo variata* von 1690: „Dadurch, daß in der letzten Var. dieses Zyklus das choralartige Thema des Anfangs wieder unverzerrt in der Oberstimme erscheint, diesmal aber in reicherem harmonischem Gewand, wird eine besondere, über bloßes da Capo hinausgehende Schlußwendung erzielt“¹³.

III

Nehmen wir nun die Variationen insgesamt in den Blick und fragen nach authentischer Reihenfolge und Bauplan des Zyklus, so muß zunächst auf die schon mehrfach zitierte, wichtige Arbeit von Franz Eibner eingegangen werden. Seine Untersuchung fußt auf dem angeblichen Autograph, welches sich in der Stadtbibliothek zu Carpentras in Südfrankreich befindet. Eibner stellt dazu fest, ein Autograph liege nicht vor; es handle sich aber ohne Zweifel um eine gute, der Urschrift nahestehende Abschrift. Er weist dann auf die besondere Bedeutung der kürzeren Fassung (Choral, Var. I, II, IV, X) hin, wie sie eine der Handschriften überliefert. Diese Fassung sieht Eibner als authentische erste Fassung an. Denn in dieser Reihenfolge beginne auch die sogenannte Königsberger Handschrift, und auch der Schreiber der Handschrift von Carpentras habe sie zunächst gewählt. Er habe dann jedoch durch Einlegen neuer Bögen eine Reihenfolge aller Variationen ermöglicht, die Eibner als authentische letzte Fassung und als Entfaltung des im Keim schon in der ersten Fassung Angelegten sieht: Choral, Var. I-VI, XI, IX, VII, VIII, X. In dieser Anordnung habe Var. XI die Funktion, die Reihe der im reinen Viervierteltakt geschriebenen Variationen zu beenden. Die beiden Variationen im Dreivierteltakt (IX, X) rahmen die in zusammengesetzten Taktarten (VII, VIII). Var. X, die ursprüngliche Schlußvariation, beschließe auch hier den Zyklus.

Wir verdanken Eibner wertvolle Hinweise, auch wenn wir uns seiner Schlußfolgerung nicht anschließen. Nach Eibner ist ein Autograph der Variationen nicht bekannt. Die kürzere Fassung ist jedoch offensichtlich Bachs authentische Erstfassung. Die auf elf Variationen erweiterte Par-

¹² F. Eibner, a. a. O., S. 154.

¹³ K. v. Fischer, Art. *Variation*, in: MGG XIII, Sp. 1289.

tita wird in verschiedenen Abschriften verschieden angeordnet – vielleicht, weil Bach selber die Abfolge nicht sogleich festlegte, sondern sie noch änderte. Welche Abschrift aber gibt die authentische Letztfassung wieder?

Die folgende, auf Eibners Angaben beruhende Übersicht stellt die verschiedenen Fassungen nebeneinander (Variationen werden dabei nach Peters, Handschriften nach der alten Gesamtausgabe gezählt, übereinstimmende Anordnungen durch Umrahmung verdeutlicht):

| Hs. | 5 (Erstfass.) | 9 (Königsberg) | – (Carpentras) | 6 (Peters) | 1, 3, 4, 7, 8 (Ges.-Ausg.) |
|-----|------------------|-------------------|-------------------|---------------|-------------------------------|
| | Ch | Ch | | | |
| | I | I | Ch | Ch | Ch |
| | II | II | I | I | I |
| | IV | IV | II | II | II |
| | X | X | III | III | III |
| | | III | IV | IV | IV |
| | | V | V | V | V |
| | | VI | VI | VI | VII |
| | | XI | XI | VII | VI |
| | | IX | IX | VIII | VIII |
| | | VII | VII | IX | IX |
| | | VIII | VIII | X | X |
| | | | X | XI | XI |

Die Königsberger Handschrift, im ersten Teil identisch mit der Erstfassung, bringt im zweiten Teil eine recht unklare Anordnung. Immerhin folgen schon hier die Zweiunddreißigstel-Variationen V und VI aufeinander, ebenso die Variationen in zusammengesetzten Taktarten VII und VIII. Im Vergleich zur Königsberger Handschrift sind in der von Carpentras lediglich zwei Variationen, nämlich III und X, umgestellt; dadurch ist die von Eibner beschriebene klare Ordnung entstanden, in welcher Var. XI den ersten Teil, Var. X den zweiten Teil und zugleich die Partita insgesamt beschließen.

Durch Umstellung von wiederum nur zwei Variationen, XI und IX, im Vergleich zu der Handschrift von Carpentras aber kommt eine Fassung zustande, die uns als die letzte und überzeugendste erscheint: die der Handschrift 6, welche Griepenkerl seiner Ausgabe bei Peters zugrundelegte. Ihr Aufbau sei im folgenden verdeutlicht:

| | | | | |
|------------------------------------|-----------|-------|---------------------|--|
| „Thema“ | Choral | C | | |
| c.-f.-Ausspinnung, Ostinato | Var. I | C | | |
| | Var. II | C | | |
| | Var. III | C | Sechzehntel | |
| | Var. IV | C | | |
| Saltus- duriusculus- Motivik | Var. V | C | | |
| | Var. VI | C | Zweiunddreißigstel | |
| c.-f.-Ausspinnung, Ostinato | Var. VII | 12/8 | | |
| | Var. VIII | 24/16 | zus. gesetzter Takt | |
| | Var. IX | 3/4 | | |
| „Schlußchoral“ | Var. X | 3/4 | Dreiertakt | |
| | Var. XI | C | | |

Steigerung
der Bewegung

↓

Abklingen
der Bewegung

⋮

↓

Was Christoph Wolff für Klavierübung III gezeigt hat, das gilt auch von diesen Variationen: sie „fügen sich zusammen zu einer architektonisch konzipierten Rahmen-Kombinationsordnung, d. h. zu einer Rahmenordnung, die eine Reihe von Untergruppen umschließt, welche sich aus

der Kombination verschiedener tektonischer Ordnungsprinzipien ergeben“¹⁴. Diese Prinzipien sind, ähnlich wie dort, Gruppen-, Paar-, Achsial- und Steigerungsordnung.

Der Rahmen ist ein doppelter. Dem einleitenden „Themachoral“ entspricht der „Schlußchoral“; beide bilden den äußeren Rahmen. Der innere wird dargestellt durch Bizinium und Sarabande. Sie haben gemeinsam die ostinate Durchformung des Basses; die Ausspinnung des c. f. zu expressiven Melodiebögen; die größere Ausdehnung gegenüber den anderen Variationen; die ruhige Bewegung.

Dem Doppelrahmen eingefügt ist zunächst die Dreiergruppe der Sechzehntelvariationen, in welcher die zweistimmige Var. III als Mittelachse fungiert. Das folgende Variationenpaar bildet die Mittelachse des ganzen Zyklus. Es tritt hervor durch Saltus-duriusculus-Motivik und Zwei- und dreißigstel. Var. I bis VI sind verbunden durch Steigerung der Bewegung, zugleich durch die gerade Taktart.

Auf die Mittelachse folgen zwei Stücke in zusammengesetzten Taktarten, welche erneut die Bewegung steigern und zu dem Variationenpaar im Dreiertakt hinführen. Nach den Sechzehnteln der Var. IX klingt schließlich die Bewegung im ruhigen Dreischlag der Sarabande ab.

Die Rahmen-Kombinationsordnung zeigt sich – dies erscheint als sehr wesentlich – im Ansatz schon in der Erstfassung:

Choral – Var. $\overbrace{\text{I} - \text{II} - \text{IV} - \text{X}}$

Die Variationen I und X stehen hier bereits in Entsprechung. Es fehlt noch der Binnenausbau des Zyklus mit Stücken, die zusammen mit dem Variationenpaar II und IV ein Gegengewicht zu diesem gewichtigen inneren Rahmen bilden; ferner das zweite Glied des äußeren Rahmens, der „Schlußchoral“. –

Eine Reihe von Handschriften und mit ihnen die alte Gesamtausgabe stellen Var. VII vor Var. VI. Offenbar sah man schon früh ein Problem darin, daß zwischen den Pedalvariationen noch eine einzelne Manualvariation erschien. Man stellte um – und zerstörte dadurch die Ordnung. In der Handschrift von Carpentras geschah dies nicht; dort wurde eine andere Lösung versucht: Var. VII ist in dieser Handschrift mit dem Hinweis „a 2 clav e ped.“ versehen. Eibner meint, Bach selber habe diesen Hinweis gegeben. Uns erscheint dies, bei einem offenkundig für das Manual konzipierten Stück, ganz unwahrscheinlich. Bachs Weimarer Kollege und Freund Johann Gottfried Walther mischte in seinen Choralzyklen unbedenklich Pedal- und Manualvariationen. Auch für Bach waren bei der Ordnung seiner Variationen offenbar andere Gesichtspunkte wichtig als der Aspekt der Abgrenzung von Manual- und Pedalstücken. (Doch mag deren Benennung als „Variationen“ Pachelbels Beispiel folgen, der seine Partiten mit Pedal ebenfalls so benannte.)

IV

Seit Spitta wird allgemein angenommen, daß die letzte Fassung des Variationenzyklus in Weimar entstand. Unsere These zur Chronologie ist, daß das auch für die erste Fassung gilt.

Diese wurde von Spitta zusammen mit den ersten beiden Partiten für Lüneburg angesetzt. Zur Begründung wies Spitta hin auf „die wunderbare Assimilationskraft, die sich in fremden und dem eigenen Geiste innerlich widerstrebenden Formen mit einer Leichtigkeit bewegt, als seien sie selbstgeschaffene. Eine solche Erscheinung an einer Persönlichkeit, deren Individuelles später im denkbar größten Gegensatze zu seiner Zeit stand und wie in Fels gehauen uns anblickt, konnte nur in den frühesten Jugendjahren möglich sein“¹⁵. Auch hier wird man Spitta widersprechen müssen. Fritz Dietrich hat im einzelnen nachgewiesen, „daß die Grundtechnik der Orgelbüchleinschoräle identisch ist mit der . . . der Choralpartite“¹⁶. Bach hat sich also, wenn er Partiten schrieb, keinesfalls „in fremden und dem eigenen Geiste innerlich widerstrebenden For-

¹⁴ Chr. Wolff, *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*, in: *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969, S. 144-167, hier S. 151.

¹⁵ Spitta I, S. 208.

¹⁶ F. Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, in: *Bach-Jahrbuch* 1929, S. 1-89, hier S. 36.

men“ bewegt; er hat vielmehr eine Formenwelt aufgegriffen, die seinem Streben nach Einheitlichkeit und motivischer Verselbständigung des Gegenstimmensatzes entgegenkam. Wie gemäß ihm diese Formenwelt war, zeigt eben die Tatsache, daß er sie zum Typus des Orgelbüchleins fortentwickelt hat.

Man kann auf alle Umarbeitungshypothesen verzichten, wenn man davon ausgeht, daß schon die Erstfassung von *Sei gegrüßet, Jesu gütig* dort entstand, wo Bachs große, kritische Auseinandersetzung mit der Tradition und die Herausbildung seines Personalstils stattfand, nämlich in Weimar¹⁷. Dafür sprechen die oben aufgezeigten mancherlei Beziehungen gerade auch von Var. I und X zu den Siebzehn Chorälen; die formale Abrundung und musikalische Ausdruckskraft dieser Variationen; die Faktur des vierstimmigen Chorals; die in den fünf Stücken insgesamt bewiesene satztechnische und musikalische Meisterschaft. Dafür spricht auch die sich bereits in der Erstfassung abzeichnende Rahmen-Kombinationsordnung. Wenige Jahre vorher, 1707 in Mühlhausen, hatte Bach im *Actus tragicus* (BWV 106) in ähnlicher Weise erstmalig kurze Einzelteile durch Rahmen-, Achsial- und Paarordnung zu einer Großform zusammengefügt¹⁸.

Der innere Befund wird durch den äußeren gestützt, welchen Hans Klotz, ausgehend vom Vergleich der Klaviaturen von Bachs Orgeln mit den in seiner Orgelmusik benutzten Tasten, erhoben hat. Er stellt fest, die drei Choralpartiten enthielten alle das große *Es* und seien darum „frühestens in Mühlhausen, wahrscheinlich aber in Weimar entstanden“¹⁹. Viele Einzelzüge in den ersten beiden Partiten sprechen für Mühlhausen (ein Vergleich etwa der Kantate 71 *Gott ist mein König* von 1708, besonders ihres Orgelparts, mit den Partiten wäre aufschlußreich, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen). *Sei gegrüßet, Jesu gütig* weist dagegen schon in der Erstfassung in die Nähe der Weimarer Siebzehn Choräle; in der Endfassung in die Nachbarschaft des Orgelbüchleins, dessen Niederschrift wohl 1713 in Weimar begonnen wurde²⁰. Erst- und Letztfassung liegen also vermutlich zeitlich nicht weit auseinander.

Einige Überlegungen zur Bedeutung des Variationenzyklus mögen die Untersuchung beschließen. Dietrich hat in seiner oben bereits zitierten Arbeit frühbarocke Orgelchoralvariation und weltliche Liedpartita einander gegenübergestellt. Erstere führt den c. f. in großen Notenwerten, trennt die einzelnen Zeilen durch Pausen, ermöglicht dadurch, daß Gegenstand von Imitationen der c. f. selber ist und steht in alledem der Vokalmotette nahe. Dagegen bringt die Liedpartita die Melodie unterbrechungslos und in singbarer Mensur, bietet so in der Regel nur Raum für die Durchimitation freier Motivik und trägt stärker instrumentalen Charakter. Dieser zweite Typus wird seit Buxtehude auf den Choral übertragen; er findet seine konsequente, aber formalistische Durchbildung bei Pachelbel, seine phantasievolle, aber die Form streckenweise verwischende Ausprägung bei Böhm. Bach übernimmt von Pachelbel die Konsequenz, läßt sich durch Böhms Einfallsreichtum inspirieren und vollendet in seinen Variationen so den zweiten Typus, die eigentliche Choralpartita. C.-f.-Imitationen werden streng vermieden, Gegenstand der meisterhaften Imitationskunst sind frei gebildete, ausdrucksstarke Motive; die einzelnen Sätze halten sich im Inneren genau an das durch die Melodie vorgegebene Taktschema und werden lediglich durch Schlußorgelpunkte zum Teil leicht verlängert.

Ausnahmen von dieser Regel sind die hochbedeutsamen Variationen I und X. Das Vorbild für Var. I findet Bach interessanterweise in Böhms Zyklen vom ersten, den c. f. durchimitierenden Typus. (Von Böhm werden die einzelnen Bearbeitungen in diesen Zyklen nicht Partita, sondern altertümlich Versus genannt.) In der Tat liegt in dem Wechselspiel von c.-f.-gezeugtem Ostinatovordersatz und Diskant-c.-f. ein Moment der c.-f.-Imitation. Doch tritt dieses Moment zurück hinter der dominierenden Rolle der sanglich-ausdrucksvollen Melodik beider Stimmen. Entsprechendes gilt von Var. X. In dieser Transformation also: als expressive Kantabilität, kommt hier die ältere, eher vokal orientierte Variationstradition zur jüngeren, instrumental konzipierten

17 Vgl. dazu U. Meyer, *Zur Frage nach der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen*, in: Bach-Jahrbuch 1972, S. 61-75.

18 A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Band 2, Kassel 1971, S. 613.

19 H. Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, in: Die Musikforschung, 1950, S. 189-203, hier S. 197.

20 E. Arfken, *Zur Entstehungsgeschichte des Orgelbüchleins*, in: Bach-Jahrbuch 1966, S. 41-58, hier S. 49.

Partitentradition hinzu, hervorgehoben durch die Stellung von Var. I und X nach dem Thema und vor dem Schlußchoral, durch ihre Funktion als innerer Rahmen des Zyklus. Man mag fragen, ob in diesen so norddeutsch wirkenden Stücken auch Bachs Studium der italienischen Musik in Weimar seine Spuren hinterlassen hat, in der Dominanz des Melodischen wie in der Abrundung der Form.

Hervorzuheben ist schließlich nochmals die zukunftsweisende Durchformung zur Rahmen-Kombinationsordnung. Die frühere Choralpartita war eine Reihungsform ohne solche Ordnungsprinzipien. Allenfalls gewisse Gruppen- und Steigerungsordnungen sind bei Pachelbel festzustellen (dessen Bedeutung für Bachs Partitenschaffen in der Literatur nicht erwähnt, von uns an vielen Punkten aufgezeigt wird). Bach gibt der Letztfassung seines Zyklus eine Ordnung, wie sie ähnlich in vielen seiner späteren Werke wiederkehrt. *Sei gegrüßet, Jesu gütig* ist wie jene ein Mikrokosmos; er spiegelt die göttliche Ordnung der Welt wider, an welche Bach glaubte.

Ignaz Joseph Pleyel: Die Frühdrucke seiner Solokonzerte und deren Doppelfassungen

von Walter Lebermann, Bad Homburg

Um die Wende zum 19. Jahrhundert war der Musikalienmarkt mit Kompositionen Pleyels geradezu überschwemmt. Nicht selten boten mehrere Verleger ein und dieselbe Komposition Pleyels mit differierender Opuszahl oder Numerierung im Original oder als Transkription an. Diese Problematik fand in der Fachliteratur ihren Niederschlag: MGG (J. Klingenbeck) meint, genaue Angaben zum Konzertschaffen Pleyels seien überhaupt unmöglich, um schließlich doch noch – fehlerhaft und unvollständig – anzuzeigen: „*D f. V.; C f. Kl.; 2 [!] Konz. D op. 31 f. Va; 2 Konz. f. Vc.*“ Riemann 12/1961 aber nennt ganz pauschal 8 Instrumentalkonzerte. Solche lückenhafte Information ist nicht mehr tragbar, seit B. S. Brook vor 10 Jahren wenigstens zur Sinfonie und Konzertanten Sinfonie Pleyels umfangreiches Material beige-steuert hat¹.

¹ B. S. Brook, *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Bd. II: *Catalogue thématique et bibliographique*, Paris 1962, S. 542 ff. – Bei der Werkgruppe *Sinfonie concertante* (S. 583 ff.) ist allerdings hinzuzusetzen bzw. zu berichtigen: zu S. C. N^o 2 die Adaptierung für Fortepiano und Viola (Offenbach, André PINr. 426 bzw. 1985 – beide Ausgaben im André-Archiv nachweisbar), zu S. C. N^o 5 die Adaptierung für Fortepiano und Violine (Paris, Pleyel PINr. 680 – in der UB Uppsala nachweisbar). Die unter S. C. N^o 3 genannten Sätze II, III, IV und V sind so zu verstehen: II *Adagio*, ♩ – *Andante*, $\frac{6}{8}$ – *Adagio*, ♩ , Tv mit zu III *Rondo Moderato*, $\frac{2}{4}$, T überleitendem Halbschluß. Zwingende Gründe sprechen dafür, daß diese Konzertante Sinfonie ursprünglich für 2 Solo-Violen gesetzt wurde (Offenbach, André PINr. 1186 – Brook kennt diesen in der UB Münster überlieferten Frühdruck nicht – und eine 2. Auflage mit der PINr. 2075). Das unter S. C. N^o 6 genannte Incipit gehört zur *Ouverture à grand orchestre* op. 43 von L. Boccherini, vgl. Y. Gérard, *Thematic, bibliographical and critical catalogue of the works of Luigi Boccherini*, London 1969, S. 592. Und schließlich ist das unter S. C. N^o 8 genannte Incipit der Themenkopf vom Seitenthema zu Pleyels op. 57, zitiert auf S. 3 der *Violino primo principale*-Stimme der André-Ausgabe am Anfang der 9. Zeile. Zusätze zur Werkgruppe *Sinfonie*: N^o 8, die 1. Auflage der André-Ausgabe hat die Plattennummer 190; N^o 23 = op. 33 no. 1 der André-Ausgabe (PINr. 371); N^o 26 = op. 62 der André-Ausgabe; N^o 29 = op. 75 der André-Ausgabe (PINr. 2971).

Hier hilft nun der glückliche Umstand weiter, daß der Verlag J. André, Offenbach, seine Frühdrucke Pleyelscher Kompositionen fortlaufend mit den Opuszahlen 1-75 ausgestattet hat – nur die Zahlen 53 und 54 scheinen unbesetzt zu sein! – womit er sich rühmlich von Verlagshäusern in Paris oder Wien unterscheidet und womit eine Basis für weitere Untersuchungen geschaffen wurde. Aus der Überprüfung besonders der Andréschen Frühdrucke resultiert die Notwendigkeit einer Reduktion der in MGG und bei Riemann genannten Anzahl Pleyelscher Solokonzerte. Folgende Originalfassungen sind nachzuweisen²:

1

Violinkonzert op. 17, D-dur

Offenbach, André
Plattensnummer 233

| | | |
|---------------------|---|----|
| I Allegro spiritoso | C | T |
| II Largo | 2 | Tv |
| III Rondo Allegro | 6 | T |
| | 8 | |

Besetzung: Solo-Violine, 2 Violinen, Viola, Violoncello / Kontrabaß, 2 Oboen, 2 Hörner

Datierung: 1787 oder 1788³

Titel: *CONCERTO I^r / pour le / Violon, / avec accompagnement de / deux Violons, deux Hautbois, deux Cors, Viola / et Basse, / composé par / M^r IGNACE PLEYEL / Oeuvre 17^{me} / N= 233. Prix f 1.45 x / A Offenbach sur le Mein, chez Jean André, / et aux adresses ordinaires.*
Das Konzert wurde im Breitkopf-Katalog 1785/87 als Kopie angeboten mit der erweiterten Besetzung: 2 Clarini, 2 Tromboni und Timpani.

Wir kennen eine 2. und 3. Auflage mit den Plattennummern 1376 und 2012.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 248)⁴; Paris, Boyer et LeMenu; Berlin, J. J. Hummel u. a.

1 a

Adaptierung für Fortepiano
von J. AndréOffenbach, André
Plattensnummer 258

Datierung: 1788

Titel: *Premier / CONCERTO / de Monsieur Pleyel, / arrangé pour le / Clavecin, ou Piano-Forté, / avec accompagnement de / deux Violons, deux Hautbois, / deux Cors / Alto et Basse, / par / Jean André. / A. Offenbach sur le Mein, chez Jean André, / et aux adresses ordinaires / N= 258 f 2:30 x*

Die Bläserstimmen tragen die Plattennummern 258 und 233. Wir kennen eine 2. Auflage mit der Plattensnummer 1377.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 275); Paris, Imbault u. a.

2

Violoncellokonzert op. 26, C-dur

Offenbach, André
Plattensnummer 286

² Für die Bereitstellung der Archiv-Exemplare ist der Verf. dem Verlagshaus J. André, Offenbach, zu Dank verpflichtet.

³ Datierung durchweg nach O. E. Deutsch, *Musikverlags-Nummern*, Berlin ²/1961, S. 6.

| | | |
|-------------------|---------------|---|
| I Allegro vivace | C | T |
| II Adagio | $\frac{3}{4}$ | S |
| III Rondo Allegro | $\frac{2}{4}$ | T |

Besetzung: Solo-Violoncello, 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello / Kontrabaß; 2 Oboen und 2 Hörner ad libitum.

Datierung: 1789

Titel: *CONCERTO II / à / Violoncelle principale / avec accompagnement / de 2 Violons, 2 Alto, Basse / 2 Hautbois & Cors ad libit. / composé par / M^R I. PLEYEL. / Oeuvre 26^{me} / N^o 286*
Prix f 2 $\frac{1}{4}$ / A Offenbach sur le Mein, chez J. André, / et aux adresses ordinaires.

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PlNr. 252); Paris, Imbault u. a.

2 a

Adaptierung für Viola⁵

Amsterdam, J. Schmitt
ohne Plattennummer

Datierung: 1790 oder 1791

Titel: *CONCERTO / Pour / L'ALTO VIOLA PRINCIPALE / avec l'Accompagnement des
Plusieurs / INSTRUMENTS, / Composé / par / JGNACE PLEYEL. / N= II. / à AMSTERDAM
Chéz J. SCHMITT / au Magazin de Musique dans le Warmoes-Straat / Prix f 2-30.*

Keine weiteren Ausgaben.

Zur Transkriptionstechnik: ein Teil des Soloparts wurde – entsprechend der höher eingestimmten Viola – in die obere Oktavlage transponiert. Folgende Teile aber gehen unisono mit dem Solo-Violoncello: im 1. Satz Takt 133-158, 203-220, 271-304; im 2. Satz Takt 55-68 und im 3. Satz Takt 65-93, 148-186. Neue Version des Soloparts 268-272, 292-296, wo mit Terzenläufen weiträumige Dreiklangsbrechungen des Violoncellos (bis c''!) kompensiert werden.

2 b

Adaptierung für Fortepiano
vermutlich von J. André

Offenbach, André
Plattennummer 874

Datierung: 1795

Titel der 2. Auflage: *CONCERTO / pour le / Piano-Forté, / avec accompagnement de / deux
Violons, 2 Altos, Basse, 2 Hautbois & 2 Cors, / PAR / J. PLEYEL. / Oeuvre 26. / N^o 3391. 2^{de}
édition Prix f. 3.- / A Offenbach S/M, chez Jean André.*

Die 1. Auflage habe ich nicht gesehen.

4 Plattennummern des Verlagshauses Artaria durchweg nach A. Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien 1952.

5 Der Frühdruck ist in der Stifts- und Landesbibliothek Skara (Schweden) und in der UB Tübingen überliefert.

6 Zur Priorität der Violoncello-Fassung noch eine Bemerkung: die Bearbeitung eines Violoncellokonzerts des 18. Jahrhunderts für Viola setzt eine beträchtliche Einengung des Tonumfangs in der Viola-Fassung voraus. Die Ursache liegt darin, daß Rolla und die Brüder Stamitz mit ihrem über die 3. Lage hinausreichenden, fast ausschließlich auf die A-Saite beschränkten Violaspiel den Anregern eines neuen Violoncellospiels, Boccherini und den Brüdern Duport, mit dem Gebrauch des Daumenaufsatzes auf der G-, D- und A-Saite in der 7. Lage und höher nichts Vergleichbares zur Seite stellen konnten – ein Manko, das nicht so sehr dem Instrumentalsolisten als dem Instrumentenbau anzulasten ist. Verf. ist jedenfalls – auch aus eigener Spielerfahrung – von einem engen Zusammenhang der spieltechnischen Leistung eines Hindemith oder Primrose und der kunsthandwerklichen Vorleistung des Geigenbauers des 20. Jahrhunderts überzeugt.

3

Violoncellokonzert op. 31, D-dür

Offenbach, André
Plattensnummer 351

| | | |
|------------------------|---------------|---|
| I Allegro | C | T |
| II Adagio poco andante | $\frac{3}{4}$ | S |
| III Rondo Allegro | $\frac{2}{4}$ | T |

Besetzung: Solo-Violoncello, 2 Violinen, Viola, Violoncello / Kontrabaß; 2 Oboen und 2 Hörner ad libitum.

Datierung: 1790 oder 1791

Titel: *CONCERTO / pour le / VIOLONCELLE, avec l'accompagnement / de deux Violons, / Alto et Basse, / 2 Cors et Hautbois / ad libitum. / Composé par M^r Pleyel / Oeuvre 31^{me} / A Offenbach sur le Mein, chez J. André, / et aux adresses ordinaires. / N^o 351. Prix f 2-*

Nur die Solostimme hat die Plattensnummer 351, die Orchesterstimmen tragen die Plattensnummern 351 und 350.

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 319); Paris, Imbault; Berlin, J. J. Hummel; Mainz, Schott u. a.

3 a

Adaptierung für Viola

Offenbach, André
Plattensnummer 350

Datierung: 1790 oder 1791

Titel: *CONCERTO / à / Viola principale, / avec l'accompagnement / de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, Viola et Basse, / composé par / M^r PLEYEL. / Oeuvre 31^{me} / A Offenbach sur le Mein chez J. André, / et aux adresses ordinaires. / N^o 350. Prix f 2-*

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 376); Paris, Imbault; Berlin, J. J. Hummel; Mainz, Schott u. a.

Auch hier wurde ein Teil des Soloparts in die obere Oktavlage transponiert; die folgenden Teile aber gehen unisono mit dem Solo-Violoncello: im 1. Satz Takt 57 2. Takthälfte – 60 1. Takthälfte, 67-68, 116-126, 164-165, 169-180, 206-216, 231 2. Takthälfte – 234 1. Takthälfte, 254-265, 273-279, 284-286; im 2. Satz Takt 29-32, 44-49, 69-72, 97-98, 129-132, 141-144, 146-150, 155 und im 3. Satz 33-52, 112-116, 128-132, 207-210, 256-264, 281-289, 341-344⁶.

4

Violoncellokonzert op. 60, C-dür

Offenbach, André
Plattensnummer 1240

| | | |
|-------------------------|---------------|---|
| I Allegro | C | T |
| II Adagio | $\frac{3}{4}$ | S |
| III Rondo Allegro molto | $\frac{6}{8}$ | T |

Besetzung: Solo-Violoncello, 2 Violinen, Viola, Violoncello / Kontrabaß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken.

Datierung: 1799

Titel: *Concerto / pour le / Violoncelle / avec Accompagnement / de grand Orchestre, / Composé par / J. PLEYEL. / Oeuvre 60^{me}. / Offenbach ^{s/m}/ chez J. André. / N^o 1240 Prix f 2¹/₂*

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PlNr. 816); Paris, Pleyel.

4 a

Adaptierung für Flöte

Offenbach, André

Plattenummer 1266

Datierung: 1799

Titel: *Concerto / pour / Flûte, / avec Accompagnem^t de grand Orchestre / composé par / J. PLEYEL / Oeuvre 60^{me}. / N^o 1266 Prix f 2¹/₂ / Offenbach ^{s/m} chez J. André.*

Nur die Solostimme hat die Plattenummer 1266, die Orchesterstimmen tragen die Plattenummer 1240.

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PlNr. 814); Paris, Pleyel; Berlin, J. J. Hummel u. a.

4 b

Adaptierung für Klarinette

Offenbach, André

Plattenummer 1241

Datierung: 1799

Titel: *CONCERTO / pour / Clarinette, / avec Accompagnem^t de grand Orchestre / Composé par / J. PLEYEL. / Oeuvre 60^{me} / N^o 1241 Prix f 2¹/₂ / Offenbach ^{s/m}, / chez Jean André.*

Nur die Solostimme hat die Plattenummer 1241, die Orchesterstimmen tragen die Plattenummer 1240.

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PlNr. 815); Paris, Pleyel⁷; Berlin, J. J. Hummel; München, Falter.

(5)

Als Kuriosum sei hier noch die Adaptierung des Streichquartetts op. 9 no. 1 von Pleyel nachgetragen. Es diene als Vorlage zu dem

Violinkonzert in C-dur

Offenbach, André

Plattenummer 749



Datierung: 1794

Titel: *CONCERTO / pour le Violon, / tiré d'un Quatuor de / M^R PLEYEL, / et dédié à / Monsieur le Baron de Bülow, / Drosard et Chambellan de S.A.S. Mgr. / le Duc regnant de Bruns-*

⁷ Schon im 1. Jahrgang der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* – in der Ausgabe vom 20. Februar 1799, S. 328 – monierte der Rezensent der unter 4, 4a und 4b genannten Konzerte die Geschäftspraktiken des Verleger-Komponisten: „Daß es Herrn Pleyel hauptsächlich darum zu thun sey, seine Compositionen recht gemeinnützig zu machen, bedarf im gegenwärtigen Falle keines weitern Beweises, denn No. 1 [Concerto pour Flûte principale . . . Op. 1. pour Flûte], 2 [Concerto pour Clarinette principale . . . Op. 1. pour Clarinette] und 3 [Concerto pour Violoncelle principale . . . Op. 4. pour Violoncelle, sämtlich aus dem Verlag Pleyel, Paris] sind, wengleich für drey verschiedene Instrumente, doch nur ein und dasselbe Concert“.

wick, &c. &c. / PAR MASSONEAU / Oeuvre 6^{me} / A Offenbach sur le Mein chez J. André. / N^o 749 Prix f. 1.45 xr

Die Opuszahl 6 bezieht sich auf das Werkschaffen Massoneaus.

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 532); Paris, Sieber⁸.

Zur Entstehungsgeschichte von Mendelssohns Lied ohne Worte op. 62,3

von Hans Eppstein, Stocksund

Unter den Mendelssohnhandschriften der Sammlungen von Stiftelsen Musikkulturens Främjande in Stockholm befindet sich ein am 19. Januar 1843 in Leipzig niedergeschriebenes Klavierstück, ein „Lied“ (ohne Worte), das eine – zweifellos frühere – Variante zu op. 62,3, dem bekannten sogenannten Trauermarsch¹, darstellt. Das Autograph (vgl. die Tafel) ist, wie die zahlreichen Verbesserungen ausweisen, eine Konzeptniederschrift. Was ihm indessen ein spezielles Interesse verleiht, ist sein Verhältnis zu der noch im gleichen Jahre geschaffenen² und im Frühjahr 1844 veröffentlichten³ Endfassung⁴.

In der gedruckten Fassung darf das Stück als eines der bedeutendsten unter Mendelssohns Liedern ohne Worte bezeichnet werden. Es hebt sich aus der Menge der übrigen nicht nur durch seinen speziellen Ausdruckscharakter heraus, sondern auch durch die durchdachte Strenge seines Aufbaus, der nicht weniger als die an der Oberfläche liegenden spezifischen Marcia funebre-Elemente zu seinem wuchtigen Ernst beiträgt. Es sei hier in aller Kürze darauf hingewiesen, wie der Mittelteil (Takt 20 ff.) durch das Triolenmotiv und die in Achteln fallende Melodielinie mit dem

8 Der Frühdruck des Verlagshauses Sieber ist in der Bibliothèque Municipale Bordeaux überliefert.

1 Die Benennung „Trauermarsch“ ist nicht original, bei der stark ausgeprägten Eigenart des Stückes aber einigermaßen selbstverständlich. Die Eindeutigkeit des musikalischen Charakters von op. 62, 3 (wie auch seine künstlerische Bedeutung) wird auch dadurch bestätigt, daß das Stück, von Moscheles für Bläser instrumentiert, bei Mendelssohns Begräbnis als Trauermarsch gespielt wurde (vgl. E. Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy* . . ., Leipzig 1869, S. 288). Der Komponist mag diese Bezeichnung vielleicht nicht selbst gebraucht, aber gehört und gebilligt haben: „The titles *Hunting Song, Spinning Song, Funeral March, and Spring Song seem to have originated in the composer's circle*“ (Louise H. und Hans Tischler, *Mendelssohn's Songs Without Words*, MQ 1947, S. 9). Man vergleiche hierzu auch Mendelssohns bekannten Brief vom 15. Oktober 1842 an Marc André Souchay, der ihn gefragt hatte, „was einige seiner Lieder ohne Worte bedeuteten“: „Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes . . .“.

2 Vgl. das Werkverzeichnis von Julius Rietz im Anhang der *Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys* (1833-1847), hrsg. von P. und K. Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863.

3 Vgl. Mendelssohns Brief vom 12. Februar 1844 an den Verleger N. Simrock; siehe Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe I*, hrsg. von R. Elvers, Berlin 1968.

4 Für die freundliche Erlaubnis, das „Lied“ hier im Faksimile zu veröffentlichen, sei dem Kustos des obengenannten Instituts, Herrn Gunnar Holst, wärmstens gedankt. – Die beiden Fassungen von op. 62, 3 werden im Folgenden als L und T bezeichnet.

Hauptteil integriert ist, wie er zunächst als Nachsatz zum Hauptteil erscheint, bald aber über diese Funktion hinauswächst, wie der Trommel- und Fanfarenrhythmus der Rahmenteile melodisiert und in das Thema hereingenommen wird und im Mittelteil zentrale Bedeutung erhält, wie die Introduction, harmonisch umgebildet, in eigentümlicher Weise Mittelteil und Reprise des Hauptteils miteinander verbindet, und schließlich, wie der Epilog schon in dieser Reprise vorbereitet wird. Mit solchen Mitteln schweißt Mendelssohn die Formelemente des Satzes zu einer gewichtigen Einheit zusammen, ohne seinen Verlauf einförmig oder unklar zu machen; der dynamische Entwicklungsbogen des Stückes, der – ohne pedantische Überdeutlichkeit – das Herannahen und Abziehen des Trauerzugs zu klangsinnlichem Ausdruck bringt, bleibt so keine äußerlich effektbetonte Zutat, sondern steht im Einklang mit seiner strukturellen Eigenart. Der Rahmen des gepflegten, Spieler und Hörer durch bewußte Beschränkung auf „mittlere“ Gefühlsregionen nur begrenzt engagierenden Salonstücks scheint hier mit Entschiedenheit überschritten, und dies keineswegs nur rein äußerlich, durch die Wahl eines „interessanten“ Sujets.

Man könnte nun geneigt sein, Struktur und Charakter des immerhin ziemlich kurzen Stückes (48 Takte) einer bestimmten Urkonzeption und ihrer unmittelbaren Verwirklichung zuzuordnen, wird aber durch die Existenz des „Lieds“ eines anderen belehrt. Hier zeigt sich nämlich, daß Mendelssohn diesen spezifischen Charakter durchaus nicht von Anfang an geplant hatte. Der Formplan war in seinen Grundzügen von Anbeginn an weitgehend der gleiche: eingerahmt durch gemeinsamen viertaktigen Pro- und Epilog ein achttaktiger Hauptteil mit Wiederholung, achttaktiger Mittelteil sowie Reprise des Hauptteils ohne Wiederholung, in T jedoch erweitert durch zweimalige Wiederholung der beiden Schlußakte; ein weiterer Unterschied ist, daß der Einschub des (veränderten) Introductionsteils am Ende des Mittelteils erst in T hinzutritt. Inhaltlich bestehen dagegen erhebliche Verschiedenheiten. Von allem anderen abgesehen „fehlen“ in L die in T so wesentlichen Trauermarschelemente, so die Trommelwirbel und Fanfaren der – in T gänzlich neu erfundenen – Eckteile und das Klangbild der herannahenden und sich wieder entfernenden Prozession.

Die wichtigste substantielle Gemeinsamkeit zwischen beiden Werkfassungen liegt im Hauptsatz. Dieser war, von Kleinigkeiten abgesehen, in L schon der gleiche wie in T, und damit war die chorische Grundstruktur festgelegt, die zusammen mit dem schreitenden, durch Punktierungen und Triolen instrumental betonten Rhythmus die Illusion eines Bläserensembles erzeugt; das „Lied“ war also rein instrumental stilisiert. Auch der elegische Stimmungscharakter war von Anbeginn an vorhanden. In L beherrschte er aber, im Gegensatz zu T, mit einer gewissen Monotonie das Ganze.

Mendelssohn mochte, als er das „Lied“ wieder vornahm, um es in op. 62 einzugliedern, mit seinem Entwurf dieser Monotonie wegen, aber auch aus anderen Gründen unzufrieden sein. Er entdeckte nun das Mißliche darin, daß die einförmig um die Quint der Tonart kreisende Introduction zudem zweimal die charakteristische Triolenwendung des zweiten Thematakts vorwegnimmt, und er schrieb einen völlig neuen Einleitungsteil, wobei möglicherweise die Schärfung der Triolen der Ausgangspunkt für die Umstilisierung zum Trauermarsch wurde. Die Aufmerksamkeit, die er der Triolenidee widmete, kam aber auch dem Thema selbst zugute: er wendete die Bewegungsrichtung der Triolen, wodurch die Melodik an Einheitlichkeit gewann, unterstrich sie artikulatorisch und klanglich und gab ihnen außerdem durch rhythmische Vereinfachung des vorangehenden Taktes größere Bedeutsamkeit.

Ebenso sah er nun die Schwächen des Mittelteils und gestaltete diesen ebenfalls grundlegend um. Der Mittelteil bestand schon in L, wie später in T, aus 8+4 Takten, war aber trotz Baßoktavierung und zweimaligem crescendo noch gänzlich ohne die gewaltige Steigerungsanlage, die in T den ganzen Abschnitt auf die con forza-Wiederkehr des Hauptsatzes als Kern des ganzen Stückes hinzielen läßt. Während in dieser späteren Fassung der Mittelteil außer in den fallenden Achtelgängen ganz auf der Dominante und ihrer harmonischen Spannkraft ruht, ist er in L harmonisch selbständig und gibt sich als eigenständiger Mittelsatz in der Paralleltonart. Seine ersten acht Takte sind thematisch gerundet, aber in diesem „neuen“ Thema ereignet sich außer einer gewissen Milderung der Grundstimmung durch den Übergang nach Dur nichts wesentlich Neues. Die folgenden vier Takte stehen ganz auf der Dominante der Paralleltonart und wirken trotz eigener Melodik als wenig selbständiges Zwischenstück, nach welchem der Hörer schon der Harmonik wegen eine Wiederkehr des vorangehenden Themas oder doch seines Nachsatzes erwartet.

Statt dessen folgt jedoch ohne jede Vermittlung die Reprise des Hauptsatzes. Der ganze Mittelteil hält sich in L in einem ziemlich ziel- und spannungsarmen Schwebezustand, was seinerseits ungünstig auf den Satz in seiner Gesamtheit zurückwirkt: er ist trotz äußerlicher Abwechslung ereignisarm; die große Geste seines Themas weckt Erwartungen, die nicht erfüllt werden.

Indem Mendelssohn diesen ganzen wenig geglückten Mittelteil durch einen Abschnitt von hochgespanntem Übergangs- und Vorbereitungscharakter ersetzte, machte er den formmäßig zentralen Hauptsatz auch zum zentralen Charakterträger des ganzen Satzes; er verwirklichte dessen immanente Möglichkeit, als Kern eines Trauermarsches zu fungieren, indem er ihn in eine völlig neue Umgebung stellte. Und damit hatte er ein Stück elegischer Stimmungsmusik ohne klares Formprofil und ohne stärkeres individuelles Gepräge in einen Satz von hoher Konzentration und intensiver Ausdruckskraft verwandelt, der sich würdig seinen bedeutenderen künstlerischen Leistungen anreihet.

Die Fassung L ist in der Zeit entstanden, als sich Mendelssohn vor allem der Gründung des Leipziger Konservatoriums widmete. Der ernste Grundcharakter des Stücks schon in der Frühfassung mag mit Mendelssohns beherrschender Stimmung zur Zeit der Niederschrift zusammenhängen: seine Mutter war einen Monat zuvor gestorben. Zwei Tage vor der Niederschrift von L schreibt er im Hinblick auf die unmittelbar hinter ihm liegende Zeit an Klingemann: „*Zu neuem Komponieren war mirs viel zu zerstört und zu wund*“.

Zu Mendelssohns Schaffen liegen nur „*relativ wenige Skizzen*“ vor, die zudem „*vorwiegend auf die grossbesetzten Chor- und Orchesterwerke entfallen, nur mehr ausnahmsweise aber auf kleiner besetzte Werke und eben auch die Kammermusik*“⁵. Besonders schlecht ist es hierbei um die Klaviermusik bestellt, vielleicht weil zum mindesten kürzere Klavierstücke in einem Zuge und in fertigem Satz niedergeschrieben werden konnten. Umso wertvoller als Beitrag zur Erkenntnis von Mendelssohns Schaffensweise (für die es gilt, die „*landläufige Vorstellung vom Liebling der Götter, dem das Seine mühelos in den Schoß gefallen sei*“⁶ nachdrücklich beiseite zu legen) ist darum ein Fund wie der beschriebene, auch wenn er keine Skizze, sondern eine fertig ausgearbeitete Erstfassung darstellt. Er bildet eine interessante Ergänzung zu Krummachers Beobachtungen, besonders seiner Konstatierung einer „*wachsenden Reflektiertheit des Komponierens, die allein schon die Auffassung von Mendelssohn als dem Musiker ohne Probleme fraglich machen könnte*“.

Zum Schluß noch ein paar Worte zu der Rückseite des Blatts, die auf der Tafel ebenfalls wiedergegeben ist. Sie enthält auf 2 1/2 Systemen den Anfang eines weiteren „*Lieds*“ (in D-dur) sowie darunter den ersten Takt des als Lied ohne Worte op. 67,1 veröffentlichten Satzes, mit kleinen Abweichungen von der gedruckten Fassung und trotz der Sorgfalt der Schriftzüge offensichtlich nur als momentane Gedächtnisstütze gedacht, denn weder eine Überschrift oder Tempobezeichnung noch Tonart (Es-dur), Takt oder Pausen sind angegeben. Bei der Niederschrift des D-dur-Satzes hatte Mendelssohn offensichtlich eine in großen Linien verlaufende (vgl. das einstimmige Zwischenspiel), leidenschaftlich erregte Komposition im Sinn. Der Satz ist ungewöhnlich dissonanzreich, und besonders auffallend ist das weite harmonische Ausgreifen der Einleitungstakte mit unvorbereitetem Einsatz auf der (vorhaltgeschärften) Wechseldominante mit kleiner None. Das Stück ist indessen unvollendet geblieben oder jedenfalls nicht zur Veröffentlichung gekommen. Fand Mendelssohn vielleicht, daß er hier, in einem satztechnisch „normalen“ Lied ohne Worte mit Solomelodie über klavieristisch figurierter Begleitung, sich auch harmonisch innerhalb der von ihm selbst geschaffenen Konventionen halten müsse?

5 Fr. Krummacher, *Über Autographe Mendelssohns und seine Kompositionsweise*, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, S. 482-485. — In diesem Zusammenhang möchte ich auch Herrn Dr. K.-H. Köhler, dem Leiter der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, für seine freundlichen Auskünfte bestens danken.

6 Math. Thomas, *Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys* (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 4, 1972), S. VII.

F. Mendelssohn, *Lied* op. 62,3, Autograph.

Lipzig d. 19 Januar 1843.

f. 9 -

And.

F. Mendelssohn, Entwurf zu einem *Lied* und Anfang von *Lied* op. 67,1

Zur Geschichte der Harfe im frühen Mittelalter von Dagmar Groeneveld, Frankfurt a. M.

Seit Beginn dieses Jahrhunderts wird immer wieder die Frage nach der Herkunft der irisch-schottischen Harfe aufgeworfen. Die ersten erhaltenen Denkmäler zeigen voll entwickelte Harfentypen, für die keine Vorläufer bekannt sind. Alle Thesen zur Erklärung dieses Phänomens krankten an dem Fehlen von eindeutigem und genügend umfangreichem Beweismaterial. So gab es z. B. Streitigkeiten aufgrund von mangelhaften Fotografien, etwa des Ullard-Kreuzes¹. Mit Hilfe von bislang unbekanntem Abbildungen von Harfen auf Steinkreuzen soll eine neue, besser fundierte Stellungnahme versucht werden. Quellen und Datierungen befinden sich am Ende des Artikels.

¹ F. Galpin, *The Origin of Clarsech or Irish Harp*, in: Kongreßbericht der IMG IV (London, 1911), 317-324.

Unsere Funde aus dem 8. bis 10. Jahrhundert zeigen drei Instrumententypen:

Leiern, mit denen wir uns hier nicht beschäftigen wollen.

Dreiecksharfen mit Vorderholz. Sie haben 7-9 Saiten und sind ca. 100-150 cm hoch.

Vierecksharfen mit ca. 6 Saiten, die etwa 100 cm hoch sind.

Alle Darstellungen sind offensichtlich praktischen Instrumenten nachgebildet und sind nicht – wie sonst so oft – spekulativer Natur. Allesamt sind dermaßen verwittert, daß man Einzelheiten nicht erkennen kann. Es ist auch nicht zu entscheiden, ob Harfen oder Harfenzithern vorliegen, d. h. ob ein Resonanzboden parallel zur Saitenebene existiert oder nicht. Letztere sind im französischen und spanischen Raum in späteren Jahrhunderten sehr häufig, während sie in unserem Bereich sonst nicht vorkommen. Die Ausgrabungen von Sutton Hoo², bei denen Reste einer Rahmenharfe aus dem 7. Jahrhundert gefunden wurden, die mit den Abbildungen auf Steinkreuzen übereinstimmen, machen es jedoch wahrscheinlich, daß es sich um echte Harfen handelt.

Die Instrumententypen, die gleichzeitig auf dem Kontinent vorkommen, decken sich nicht mit denen des Nordens³. Wir finden zahlreiche rotas, Harfenzithern und – etwa gleichschenkelige – Dreiecksharfen. Dazu kommen viereckige Psalteriums, deren Übereinstimmung mit wirklichen Instrumenten in Frage gezogen werden muß. Eine gegenseitige Beeinflussung der irisch-schottischen und der kontinentalen Harfe kann nicht ausgeschlossen werden – umfangreiche Handels- und Kulturbeziehungen sind bekannt –, aber es scheint, daß kein Volk das Instrument eines anderen übernommen hat. Es ist wahrscheinlich, daß beide unabhängig voneinander Formen entwickelten, wie auch die Vielzahl und Verschiedenartigkeit der Typen bei beiden vermuten lassen.

Sachs⁴ glaubte, daß die Bodenständigkeit der nordeuropäischen Harfe nicht ohne weiteres behauptet werden kann. Das Bindeglied zu der altvorderasiatischen und der mittelalterlichen nördlichen Harfe könnte nach ihm die Harfe der Ostjaken⁵ gewesen sein. Die Gemeinsamkeiten, die er anführt, sind nicht überzeugend. Der schwanenmäßig geschwungene Saitenträger ist bei den nördlichen Instrumenten nicht zu finden; außerdem ist es fraglich, ob die ostjakische Harfe schon in so früher Zeit ein Vorderholz hatte. Sachs' Hypothese⁶, daß die Vierecksharfe durch Abschneiden der Spitze der Dreiecksharfe entstanden sei, entbehrt jeder Überzeugungskraft. Das Ergebnis einer solchen Neukonstruktion müßte ein Trapez sein; in der Tat sind die viereckigen Instrumente aber alle abgerundete Rechtecke. Außerdem ist eine derartige Änderung der Bauweise technisch und musikalisch nicht erklärbar.

Bessaraboff⁷ versuchte, Sachs' Theorie des Einfallsweges über Skandinavien dadurch zu bestätigen, daß an der Ostküste Schottlands die Dreiecksharfe bereits im 9. bis 11. Jahrhundert auftaucht, an der Westküste erst im 13./14. Jahrhundert. Dies ist durch unser Material widerlegt. Schon 1907 wehrte sich auch Jonsson⁸ gegen diese Auffassung und wies nach, daß in der Literatur des skandinavischen Bereichs die Harfe fast überhaupt nicht erwähnt ist.

Verschiedentlich wurde eine Beeinflussung durch die Antike in Betracht gezogen. Die Kelten drangen auf ihren Wanderungen bis Griechenland vor und konnten dort wohl die dreieckige Rahmenharfe kennengelernt haben. Auch zwischen Irland und Westgallien war ein reger Handelsverkehr⁹. Leider fehlen aus der Zeit vor 800 aus diesem Bereich alle Dokumente, so daß es schwer ist, eindeutige Schlüsse zu ziehen. Es handelt sich jedoch bei den antiken Instrumenten um Typen, die völlig von den nordischen verschieden sind.

Wir können daher mit einiger Sicherheit die Übernahme eines oder mehrerer Instrumente der Antike – direkt oder via Ostjaken – für unwahrscheinlich erklären. Am gesichertsten scheint die These einer eigenständigen Entwicklung der Harfe im irisch-schottischen Raum zu sein.

2 Robert Bruce-Mitford, *The Sutton Hoo Ship-Burial*, in: The Proceedings of the Royal Institution of Great Britain 156 (1950). H. Steger, *David Rex et Propheta*, Nürnberg 1961.

3 H. Steger, op. cit.

4 C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig² 1930, S. 163 ff. und 236 ff.

5 Abb. bei H. Hickmann, Art. *Harfe* in MGG V.

6 C. Sachs, op. cit., S. 238.

7 N. Bessaraboff, *Ancient European Musical Instruments*, Cambridge/Mass. 1941, S. 125.

8 F. Jonsson, *Das Harfenspiel des Nordens in der alten Zeit*, in: SIMG IX (1907/08), 530 ff.

9 H. Zimmer, *Über directe Handelsverbindungen Westgalliens . . .*, Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1909.

Die folgende Bibliographie führt alle Abbildungen aus dem irisch-schottischen Bereich auf, deren wir habhaft werden konnten. In der Tabelle sind die Titel nur abgekürzt gegeben. Die Datierungen stammen von Herrn A. Lucas (AL), Direktor des Nationalen Museums von Irland, und vom Verwahrer (NN) des National Museum of Antiquities of Scotland (Name unleserlich). Beiden sei an dieser Stelle für ihre bereitwillige Hilfe herzlich gedankt.

Romilly Allen, *The early Christian Monuments of Scotland*, Edinburgh 1903.

Robert Armstrong, *Musical Instruments*, 2 Bände, Edinburgh 1904/08.

Henry Farmer, *A History of Music in Scotland*, London 1947.

Francis Galpin, *Old English Instruments of Music*, London 41965.

Elsa Glas, *Zur Geschichte der Harfe und des Harfenspiels*, NMZ 22 (1901), 260 ff.

Richard Hayward, *The Story of the Irish Harp*, Belfast 1954.

Françoise Henry, *L'Art Irlandais*, 3 Bände, 1963/1964.

Hortense Panum, *Harfe und Lyra im alten Nord-Europa*, in: SIMG VII (1905/06), 1-40.

Hortense Panum, *The Stringed Instruments of the Middle Ages. Their Evolution and Development*, London 1939.

Arthur Porter, *The Crosses and Culture of Ireland*, New Haven 1931.

Helen Roe, *The „David Cycle“ in Early Irish Art*, in: Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland 79 (1949), 39-59.

Margaret Stokes, *The High Crosses of Castledermot and Durrow*, Dublin 1898.

| Ort | Zeit | Abb. in | Typus |
|--------------------|-----------------|---|---------|
| Kinnity | 8. Jh. AL | Roe 1/6 | Viereck |
| Carndonagh | 8. Jh. AL | Roe 12/50 Porter 275 | Viereck |
| Nigg | fr. 9. Jh. NN | Armstrong, 154 Panum, Str. Instr. 94 Allen, 81, 72a | Dreieck |
| Kells South | Mitte 9. Jh. NN | Roe, 12/47 | Viereck |
| Kells West | Mitte 9. Jh. NN | Roe, 12/44 | Viereck |
| Graiguenamanagh | 9. Jh. AL | Roe 12/49 Porter, 143B | Viereck |
| Ullard | 9. Jh. AL | Galpin 2 Panum, Str. Instr. 111, 108 Panum, SIMG, 31 Hayward, 8 Glas, 271 | Viereck |
| Castledermot North | 9. Jh. AL | Roe 12/45 Galpin 1 Hayward 8 | Viereck |
| Castledermot South | 9. Jh. AL | Henry II, 66 Porter, 144 Stokes o. S. Roe 12/46 | Viereck |
| Dupplin | sp. 9. Jh. NN | Allen 334B Armstrong, Mus. Instr. 154 | Dreieck |
| Aldbar | 9./10. Jh. NN | Roe 3/19 Allen 259B Armstrong 154 | Dreieck |
| Monifieth | 10. Jh. NN | Armstrong, 154 Farmer 11 Allen 275A | Dreieck |
| Monasterboice | 10. Jh. AL | Henry II, 106 Roe 11/38 Panum, Str. Instr. 95 | Dreieck |

| | | | |
|--------------|-----------------|--|---------|
| Clonmacnoise | 10. Jh. AL | Roe 12/43 Henry II, 91 | Leier |
| Durrow | 10. Jh. AL | Henry II, 98 Stokes, o. S. Roe 11/39 Panum, Str. Instr. 112 | Leier |
| Ardchattan | 10./11. Jh. NN | Roe 11/37 Allan, 393 | Dreieck |
| Masham | keine Datierung | Porter 145 | |

Das Dreiklappen-Chalumeau im Bayerischen Nationalmuseum in München

von Kurt Birsak, Salzburg

Bei einer genaueren Überprüfung der Klarinetteninstrumente der Instrumentensammlung des Bayer. Nat. Mus. in München, stellte sich heraus, daß die Nr. 19 im Verzeichnis von K. A. Bierdimpfl: „*Piccolo-Klarinette mit 3 Klappen, 40 cm, f'*“ in Wahrheit ein Chalumeau ist. Diese Tatsache ist deshalb von Interesse, weil damit die Frage einer technischen Weiterentwicklung des Chalumeau nach dem Vorbild der Klarinette gestellt wird. Der erste Schritt zur Vervollkommnung der Applikatur war um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Erfindung der langstieligen Klappe für den Daumen der unten liegenden Hand. Diesen Entwicklungsstand der Klarinette hat der unbekannte Erbauer des kleinen Münchner Chalumeau kopiert ohne sonst die bestimmenden musikalischen Merkmale des Instrumentes zu verändern. Während alle bisher bekannten Museumsexemplare von Chalumeaux auf eine Entstehungszeit zu Anfang des 18. Jahrhunderts hinweisen und mit den von Heinz Becker zusammengestellten Partiturzeugnissen zeitlich übereinstimmen¹, haben wir hier ein Instrument vor uns, das zu den Gluck'schen Opern (*Orfeo* 1762, *Alceste* 1767) paßt.

Die Erfindung der dritten Klappe an der Klarinette läßt sich bisher nicht genau fixieren. Mehrere Hinweise sprechen jedoch für die Zeit zwischen 1750 und 1760: Majer 1732 und Eisel 1738 erwähnen nur die zweiklappige Art. Die Klarinettenkonzerte von J. M. Molter „*dürften . . . aus den letzten Jahren des fünften Jahrzehnts stammen*“² und sind offensichtlich noch für die Zweiklappen-Klarinette konzipiert. Hingegen können die um 1760 erfundenen Bassetthörner bereits die langstielige Klappe voraussetzen. Vom Berchtesgadener Instrumentenbauer G. Walch sind im Salzburger Museum Carolino Augusteum zwei *d*¹Klarinetten, die eine mit zwei, die andere mit drei Klappen erhalten, ein Beispiel für die unmittelbare Abfolge dieser Entwicklung. Noch vor 1760 werden Liebesklarinetten mit drei Klappen gebaut, allgemein in tieferen Stimm-lagen (*f-b*). Die tieferen Klarinetten treten nach musealen Belegen überhaupt erst nach Erfindung der dritten Klappe auf. Die Tatsache nun, daß das kleine Münchner Chalumeau mit drei Klappen und dem „Liebesfuß“ die Form dieser Liebesklarinetten übernimmt, erlaubt seine zeitliche Einstufung zwischen 1750 und 1760.

¹ Siehe das Verzeichnis bei H. Becker, *Das Chalumeau im 18. Jahrhundert*, in: *Speculum musicae artis*. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag, München 1970, S. 40-46.

² H. Becker, *Das Erbe Deutscher Musik*, Bd. 41, S. IX, Wiesbaden 1957.

Vor einer Beschreibung dieses Instrumentes seien einige Punkte zu unserer bisherigen Kenntnis vom Chalumeau in Erinnerung gebracht. Das Instrument unterscheidet sich von der Klarinette in erster Linie durch das Fehlen einer speziellen Überblasklappe und durch die bis zur Schallöffnung zylindrisch durchgehende Bohrung ohne erweiterten Trichter. Oskar Kroll, der 1932 die Chalumeaufrage zur Diskussion stellte³, nützt diese ihm wohlbekannten Unterschiede zwischen dem Münchner Denner-Instrument (Nr. 20) und anderen frühen Klarinetten nicht zum Versuch einer systematischen Trennung. Das ist insofern erstaunlich, als Mahillon in seinem *Catalogue descriptif & analytique* bereits an mehreren Stellen klar auf diese Merkmale eingeht: „si l'instrument n° 911, que nous appelons clarinette, est le chalumeau, tel qu'il existait à l'époque de Denner“ (II, S. 207), welche Möglichkeit er schon unter der Katalognummer 167 ausführlich begründet, dann beschränke sich die Erfindung der Klarinette auf „le rapprochement vers l'embouchure de la clef du pouce, pour faciliter la production de douzièmes, et dans la forme évasée, en pavillon de trompette, donnée à l'extrémité inférieure du nouvel instrument“ (I, S. 212). Nur hat Mahillon das Instrument Nr. 911 ebenso wie die Kopie Nr. 906 eines verschollenen Münchner Originale dennoch als Klarinette betitelt. Dieser Umstand hat dazu beigetragen, daß das erhaltene Münchner Denner Exemplar seither als Klarinette behandelt wurde, bis jüngst Ekkehart Nickel den Irrtum in einer Dissertation richtigstellte⁴.

Die Trennung der beiden Instrumententypen Klarinette und Chalumeau war nach den Zeugnissen des frühen 18. Jahrhunderts durchaus üblich und die beiden oben genannten Merkmale scheinen den damals geforderten Unterschied gut zu treffen. Dennoch müßte die Genauigkeit, mit der die terminologische Unterscheidung durchgeführt wird überraschen, hätte nicht Heinz Becker für das Chalumeau auf eine ältere Bautradition aufmerksam gemacht, der gegenüber die Klarinette tatsächlich als etwas völlig Neues erscheint. Hinweisen in der Beschreibung Majers folgend, vertritt er den Standpunkt, das Chalumeau des 18. Jahrhunderts stelle „nichts anderes dar, als die Umwandlung der alten Blockflötenfamilien in entsprechende Rohrblatttypen“⁵. Als Merkmale der baulichen Verwandtschaft gelten Becker der blockflötenähnliche Fuß ohne Stürze, das abnehmbare Fußstück mit dem Kleinfingerloch, die Herstellung von Mundstück und Birne aus einem Stück, sowie das Rohrblatt, das zur Seite der Grifflochreihe gewendet sei, was dem vorderständigen Aufschnitt des Blockflötenschnabels entspricht. Diese Übereinstimmung, die Heinz Becker an dem von ihm beschriebenen Chalumeau der Stockholmer Sammlung beobachtete⁶, kann nun ergänzt werden durch eine Überprüfung des I. C. Denner-Instrumentes der Münchner Sammlung, das Becker in seiner Arbeit noch nicht als Chalumeau erwähnt. Nickel meint, das Denner Chalumeau sei älter als die Stockholmer Exemplare, da es noch nicht einmal den Ansatz zu einer Birne zeigt (S. 213). Er findet, das führe zu dem Gedanken, in I. C. Denner den Erfinder des Klappenchalumeau zu sehen (S. 213-219). Wichtig und die Meinung Beckers widerlegend ist die Beobachtung Nickels, daß das Blatt nach unten gerichtet sein muß, weil ansonsten der längere, am Mundstück sitzende Klappenhebel das Daumenloch völlig verdecken würde (S. 236). Während es für die Behauptung, daß erst nach 1800 die Umstellung auf das „Untersichblasen“ erfolgt sei, bisher nur Vermutungen gibt, so ist hier ein echter Beweis für gerade diese Technik im frühen 18. Jahrhundert erbracht, wenn auch „nur“ für das Chalumeau. Nickel fragt in diesem Zusammenhang, wann die Umstellung zum „Übersichblasen“ bei den Klarinetten wohl stattgefunden hat, wenn bei den frühesten Chalumeaux, Anfang des 18. Jahrhunderts, das „Untersichblasen“ üblich war. Hierzu muß bemerkt werden, daß das Fehlen von Kerbspuren am Mundstückrücken kein Beweis für das „Übersichblasen“ ist, wie dies Becker nach einer Untersuchung der Berliner Denner Klarinette (Nr. 223) annimmt⁷. Nach Beobachtungen von Oskar Kroll konnte man noch in neuerer Zeit in Italien Klarinetten hören, die das „Un-

3 O. Kroll, *Das Chalumeau*, in: Z. f. Mw. XV, 1932/33, S. 374-378.

4 E. Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, Schriften zur Musik, Bd. VIII, München 1971, S. 209 ff.

5 A. a. O., S. 28.

6 Vgl. H. Becker, a. a. O., S. 36-39, und Abb. S. 47. Das Chalumeau Liebav, Nr. 143, soll inzwischen gestohlen worden sein.

7 H. Becker, *Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert*, in: Mf VIII, 1955, S. 282.

tersichblasen“ mit über die Zähne gezogener Oberlippe praktizierten, also gar keine Kerbspuren hinterlassen konnten⁸. Eine derartige Spielweise ist umso naheliegender, je kleiner und schmaler der Mundstückschnabel ist. Ja, bei der oboenmäßigen Behandlung der barocken Klarinette bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus, macht es gar nicht viel Unterschied, ob das Blatt oben oder unten liegt. Der kleine Schnabel kann wie ein Doppelrohrblatt behandelt werden. So kann auch aus der Bilddarstellung bei Majer 1732 keine Norm für das 18. Jahrhundert abgeleitet werden. Sicher ist aber, daß die Spielpraxis der Klarinette, also die Bevorzugung der überblasenen Lage zu einer Verkleinerung des Mundstückes gegenüber dem Chalumeau führte:

Das I. C. Denner Chalumeau hat 5,2cm Bahnlänge,
die Jakob Denner Klarinette in Nürnberg 5 cm,
die Jakob Denner Klarinette in Berlin (nach Becker) 2,05 cm.

Die Jakob Denner Klarinette in Nürnberg ist die einzig mir bekannte Klarinette mit derart grossem Mundstück und damit wohl ein entscheidendes Exemplar zum Nachweis der Verbindung zum Chalumeau.

Beachtung in Hinblick auf die Blockflötenverwandtschaft verdienen die Proportionen des Denner Instruments. Die Gesamtlänge des Mundstückteiles entspricht mit 18,7 cm etwa einem Altblockflötenkopf. Dasselbe gilt für die Abstände der Grifflöcher. Die Abstände sind weiter als bei vergleichbaren Zweiklappenklarinetten. Dazu eine kleine Auswahl:

| | Gesamtlänge | Abstand des obersten Griffloches von der Mundstückspitze | Abstand des sechsten vom obersten Griffloch |
|---|-------------|--|---|
| Klappenchalumeau von I. C. Denner: (München, Bierdimpfl Nr. 20) | 50 | 22 | 15 |
| Klarinette von Jakob Denner (Nürnberg, M. J. 149) | 54 | 19,5 | 13,5 |
| Klarinette von I. G. Zencker: (Nürnberg, M. J. R. 424) | 54 | 20 | 13 |
| Klarinette von G. Walch: (Salzburg, Nr. 18/1) ⁹ | 53 | 20 | 13,5 |

Diese Divergenzen entstehen durch die Anlage des Schallstückes sowie durch die Größe der Grifflöcher. Der Grund dafür liegt bei unterschiedlichen Voraussetzungen in der Einstimmung der Instrumente. Die Stimmungsüberprüfung mehrerer früherer Klarinetten führt zur Annahme, daß die häufigen Stimmungsfehler bei den tiefen Tönen aus Rücksicht auf die überblasene Lage toleriert wurden. Die d^1 -Klarinette war ein barockes Sopraninstrument. Hingegen konnte das Chalumeau ohne Rücksicht auf das Überblasen eingestimmt werden.

Das I. C. Denner Instrument steht in f . (Nach Klarinettenart wäre das c^1 . Mir ist jedoch keine Zweiklappen-Klarinette dieser Stimmung bekannt. Offenbar stehen alle frühen Klarinetten in d^1 .) Die Stimmung liegt einen Halbton unter unserer heutigen Normalstimmung. Die Grundtonreihe entspricht mit Gabel- b und Gabel- f^1 der Griffweise der Alt(f^1)-Flöte und kann als sehr sauber bezeichnet werden. Beide Klappen zusammen geben übrigens eindeutig b^1 und nicht h^1 , wie vielfach behauptet wird. Das Instrument kann in die Duodezime überblasen werden und reicht dann bis c^3 . Allerdings erfordert das Überblasen eine völlige Umstellung des Ansatzes. Während die untere Lage bei lockerer und entspannter Lippenstellung anspricht, benötigt die obere Lage starken Druck am stärkeren Blatteil, verbunden mit sehr guter Atemstütze. Unter diesen Voraussetzungen sprechen die Töne auch bei Verwendung der vorderen Klappe anstelle der Daumenklappe an, ja selbst unter Verzicht der Klappen; das heißt, die Verhältnisse sind so günstig, daß man trotz fehlender Überblasklappe zur Not überblasen kann. Der Klangcharakter der natürli-

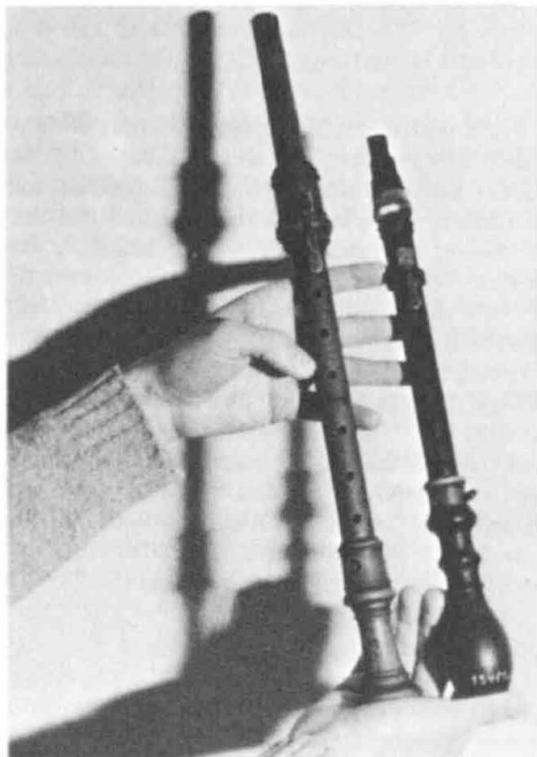
⁸ In dem kürzlich erschienenen Buch von Stanley Richmond, *Clarinet and Saxophone Experience*, London 1972, wird diese Möglichkeit des Ansatzes S. 50-51 ebenfalls besprochen.

⁹ Nummer des neu vorbereiteten Kataloges. Das Instrument ist bei Geiringer nicht erfaßt.

chen Lage ist wohl durch das Verhältnis des sehr großen Rohrblattes zum kleinen Korpus bestimmt. Er erinnert etwas an eine tiefe Schalmel, klingt aber außerdem hohl und „schwermütig“ durch den Wegfall vieler Obertöne. Die obere Lage hingegen hat wenig Reiz. Gegen diesen Blockflötencharakter des Chalumeau hebt sich die frühe Klarinette in ihrer ganzen Entwicklungstendenz stark ab. Zu den gezeigten Merkmalen, die bereits auf die hauptsächlichliche Verwendung des überblasenen Tonbereiches abzielen, tritt immer deutlicher die oboenmäßige Behandlung, für die die kleinen Mundstücke ebenso zeugen, wie die Konzerte des J. M. Molter.

Die Angleichung der äußeren Form, wie sie das kleine unsignierte Münchner Chalumeau (Bierdimpfl Nr. 19) zeigt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der musikalische Unterschied nun größer ist, als zu Beginn des Jahrhunderts. Das 40 cm lange Instrument steht in c^1 (Chalumeaustimmton), etwas unter der heutigen Normalstimmung. Das kleine Mundstück ist mit der Birne aus einem Stück, Länge 7 cm, Mensur 1,1 cm, Blattauflage 3,5 cm x 1,1 cm, Ausstich 2 cm x 0,9 - 0,4 cm. Die beiden gleichständigen Klappen befinden sich am Grifflochteil. Am Fuß des Instrumentes sind neben der Langstielklappe für den unteren Halbton (h) zwei Kleinfingerlöcher, von denen nach Wahl eines mit einem Holzstoppel verschlossen werden kann. Alle Tonlöcher sind mit 4,8 mm gleich groß. Die zylindrische Bohrung geht mit 1,1 cm bis zum Ansatz des 7 cm langen Liebesfußes durch. Die Erweiterung wirkt also nur auf das Tonloch der dritten Klappe. Der Liebesfuß hat eine Innenweite von 3,7 cm und eine Schallöffnung von 2,2 cm. Die Grundskala des Instrumentes mit einfachen Gabelgriffen ist um den unteren Halbton erweitert. Das Instrument stimmt in der Duodezime, läßt sich aber sehr schwer überblasen. Die sehr labilen Kopftöne bringen am ehesten jeweils b^1 , es kann aber auch h^1 erreicht werden. Beide Klappen zusammen ergeben ganz ungewohnt c^2 . Die fehlenden Halbtöne gis^1 und a^1 können durch geschicktes Abdecken erreicht werden.

Wie weit das Chalumeau nach 1750 in dieser Bauweise und mit erweiterter Applikatur in Gebrauch war, läßt sich nicht beantworten, solange aus der Zeit nur ein einziges Chalumeau bekannt ist. Die Chalumeaustimme der Wiener Fassung des Gluck'schen *Orfeo* von 1762 verlangt ein Instrument in f , also ein Tenorchalumeau. Die Stimme ist offenbar nach Blockflötennotation eine Oktave höher geschrieben. Die bei Takt 252 des 1. Aktes auffallende Abweichung von der Echoimitation des Gesanges des Orfeo weist darauf hin, daß Gluck kein Tenorchalumeau mit dritter Klappe zur Verfügung gestanden hat. So mußte hier $g f g g$ für das erwartete $g f e e$ gespielt werden. Demnach war die am Münchner Chalumeau beschriebene Neuerung zumindest nicht allgemein, was bei einem derart am Rande der Entwicklung stehenden Instrument auch überrascht hätte. Hier stellt sich aber doch die Frage, wie das analog dem Münchner Sopraninstrument ausgebildete Tenorchalumeau ausgesehen haben mag. Naheliegender wäre es, unter den dreiklappigen Liebesklarinetten Ausschau zu halten, ob hier nicht Exemplare mit den Eigenschaften der Chalumeaux verborgen sind.

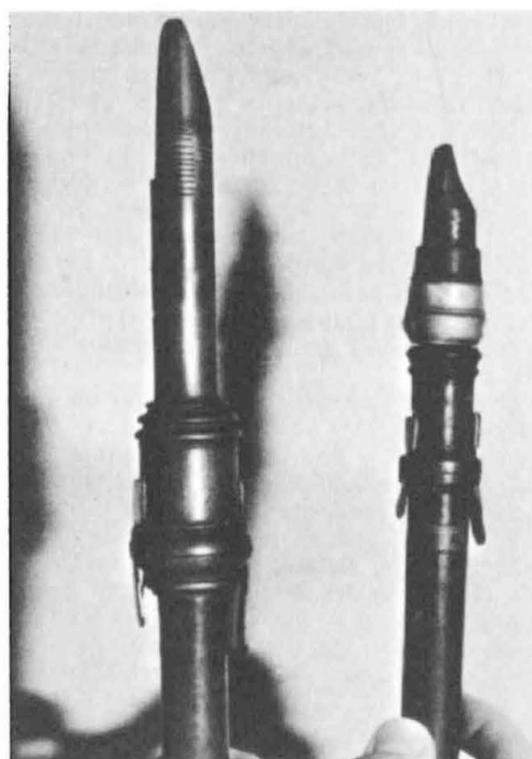


I



II

III



Bildbeschreibung:

- I Die Vorderansicht der beiden Instrumente.
Links das Chalumeau des I. C. Denner.
- II Die Hinteransicht der beiden Instrumente.
- III Die Anordnung der Kopftöneklappen.

Fotos: Kutschera.

Das Denner-Chalumeau des Bayerischen Nationalmuseums von Jürgen Eppelsheim, München

Johann Christoph Denners Chalumeau im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums zu München¹ hat, seit es durch K. A. Bierdimpfls Katalog² bekannt gemacht und durch Victor-Charles Mahillon³ erstmals beschrieben worden ist, als eines der wenigen unmittelbaren Zeugnisse aus der Zeit des Eintretens der Blasinstrumente mit einfachem Rohrblatt in den Bereich der Kunstmusik zugeordneten Instrumentenbaus immer wieder ein wohlbegründetes Interesse erweckt. Neuerdings hat sich Ekkehart Nickel in einer dem Nürnberger Holzblasinstrumentenbau gewidmeten Monographie eingehend mit ihm befaßt⁴ und dabei auf eine auffällige Gegebenheit des Instruments in seinem derzeitigen Zustand hingewiesen: setzt man das mit dem Schnabel in einem Stück gearbeitete, die beiden Klappen tragende Kopfstück derart auf das Mittelstück auf, daß Mundstückbahn und Blatt den frontalen Grifflöchern, anders ausgedrückt der Oberlippe des Bläusers zugewandt sind – dies entspricht der für die Zeit vor 1800 allgemein bezeugten Praxis des Blasens auf einfachem Rohrblatt –, so überdeckt der Stiel der rückwärtigen Klappe das Griffloch für den Daumen der oberen Hand; Denners Chalumeau kann daher im derzeitigen Zustand nur bei einer im Verhältnis zur beschriebenen um 180° versetzten Anordnung des Kopfstücks gespielt werden, bei welcher Mundstückbahn und Blatt der Daumenseite des Instruments und der Unterlippe des Spielers zugewandt sind⁵. Dieser Sachverhalt veranlaßte Nickel (S. 236 f.) zu der Überlegung, ob entgegen bisheriger, begründeter Annahme nicht das Blasen mit zur Oberlippe gerichtetem Blatt („Übersichblasen“) die ursprüngliche Praxis darstelle, sondern das entgegengesetzte Verfahren („Untersichblasen“), wie es das Münchner Chalumeau verlangt, ob somit das „Übersichblasen“ als sekundäre Stufe, Ergebnis eines um 1730 abgeschlossenen Wandels der Spielgepflogenheiten, zu betrachten sei.

1 Inventar-Nr. 136 Mu. / Bierdimpfl (s. u.) Nr. 20. In der Literatur erscheint das Instrument bis in neueste Zeit fast ausnahmslos als „Klarinette“. Die vorliegende Notiz folgt hinsichtlich der Benennung den einleuchtenden Argumenten Heinz Beckers (*Das Chalumeau im 18. Jahrhundert*, in: *Speculum musicae artis*, Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag, München 1970, S. 25, 28 f., 36-38) und Ekkehart Nickels (*Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, S. 209-214) – unbeschadet der Frage, wie scharf der Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts im einzelnen Falle zwischen „Klarinette“ und „Chalumeau“ unterschied. Daß, entgegen Nickel S. 211 und Anm. 1259, die diametrale Anordnung des Klappenpaars nicht nur beim Chalumeau vorkommt, bezeugt ein zweifelsfrei der Gattung Klarinette zuzuordnendes, anonymes Instrument derselben Sammlung (Inventar-Nr. 134 Mu. / Bierdimpfl Nr. 19; Abbildung bei Harrison und Rimmer, *European Musical Instruments*, London 1964, 142 d), mit der birnförmigen Stürze der Clarinette d'amour, 40 cm lang, auf Bezugsbasis $a^1 = 430$ Hz in G gestimmt; die in Verbindung mit dem diametral angeordneten Paar sehr auffällige dritte Klappe (Daumenklappe für Griff e/h^1) ist allem Anschein nach ein jüngerer Zusatz.

2 *Die Sammlung der Musikinstrumente des bayerischen Nationalmuseums*, München 1883, S. 17 Nr. 20.

3 *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, [1^{er} volume], ²Gand 1893, S. 210 f. – das Instrument erscheint hier als „chalumeau en ut“ – und *Deuxième volume*, Gand 1896, S. 211 f. Nr. 911 („clarinette en ut“, doch läßt Mahillons Schlußbemerkung die Möglichkeit offen, es handle sich bei dem in der Überschrift „clarinette“ genannten Instrument um „le chalumeau, tel qu'il existait à l'époque de Denner“). 4 S. 235-237 der in Anm. 1 zitierten Arbeit. Vgl. ferner die von Kurt Birsak stammende Beschreibung im Katalog der Augsburger Ausstellung *Musik in Bayern*, Tutzing 1972, S. 143 Nr. 72. (Entgegen der dort zu findenden Bemerkung „ein Halbton unter der heutigen Normalstimmung“ ergaben Anblasversuche des Verfassers der vorliegenden Notiz C-Stimmung auf Bezugsbasis $a^1 = 430$ Hz; dies trifft sich mit den – sicher die damalige Normalstimmung $a^1 = 435$ Hz voraussetzenden – Beobachtungen Mahillons l. c.

5 Schon Phillip T. Young hat übrigens in seinem Beitrag *Woodwind Instruments by the Denners of Nürnberg*, in: *The Galpin Society Journal* XX, 1967 (S. 15 Anm. 7) hierauf aufmerksam gemacht.

Auch dem Verfasser der vorliegenden Notiz fiel der Widerspruch zwischen überlieferter Praxis einerseits, dem Befund des Denner-Chalumeaus andererseits auf, als er sich mit diesem während des Wintersemesters 1970/71 im Zusammenhang einer Übung über Holzblasinstrumente näher beschäftigte. Eine zusätzliche Beobachtung brachte ihn jedoch rasch auf die einfache Lösung des Problems. Die drei Teile des Chalumeaus tragen – wie auch Nickel (S. 236) vermerkt – sämtlich den Brandstempel Denners; beim Kopfstück befindet sich die Signatur auf der Seite der Mundstückbahn. Da nun bei Holzblasinstrumenten vergleichbarer Beschaffenheit und Entstehungszeit die Signatur aller Teile stets einheitlich frontal (und, da das Gesamtbild nicht unwesentlich beeinflussend, sorgfältig zentriert) angeordnet ist, kann kein Zweifel daran bestehen, daß die Signaturseite und damit die Blattseite des Kopfstücks die Vorderseite darstellt, daß Denners Chalumeau somit ursprünglich zum „Übersichblasen“ eingerichtet war⁶. Ist bei entsprechender Stellung des Kopfstücks das Instrument aus dem genannten Grunde unspielbar, so bleibt nur die Erklärung, daß die Klappen zu irgendeinem Zeitpunkt gegeneinander vertauscht worden sind⁷. Die von den Klappen bedeckten Tonlöcher liegen auf gleicher Höhe einander gegenüber; beide Klappen sind in einem und demselben Wulst des Kopfstücks auf gleicher, durch eine eingedrehte Rille markierter Höhe gelagert; die beiden zur Aufnahme der Klappen bestimmten Ausschnitte dieses Wulstes, die entsprechenden Partien der Klappenstiele, und die Klappen- deckel weisen im Rahmen der durch das handwerkliche Herstellungsverfahren der Zeit bedingten Toleranzen gleiche Maße auf⁸; die Achsstifte sind, wie nicht anders zu erwarten, aus einer-

6 Analog zeigt im Falle früher Klarinetten, bei denen Schnabel und Birne noch eine Konstruktionseinheit bilden, eine Signatur der Birne, wenn vorhanden, die beabsichtigte Orientierung des Blattes an und behebt damit eine Schwierigkeit, auf die Nickel (S. 237) in folgenden Worten hinweist: „An den frühen Klarinetten läßt sich leider die Art ihrer Verwendung in der Regel nicht erkennen, da Mundstück und Klappensockel getrennt sind, d. h. die Klappen sitzen am Mittelstück an und können daher keinen Hinweis auf die Lage des Blattes geben.“ Beispielsweise findet sich bei einer dreiklappigen C-Klarinette der Städtischen Musikinstrumentensammlung München (Inventar-Nr. 48-40) die Signatur „I.G.STREHLI“ an der unterhalb der Mundstückbahn gelegenen Seite der Birne. Ähnliches gilt für die dreiklappige Kenigsperger-Klarinette des Bayerischen Nationalmuseums, Inventar-Nr. 110 Mu. / Bierdimpfl Nr. 58. (Der nahe dem unteren Rand der Birne auf der Blattseite eingestempelte Buchstabe G kann nicht, wie verschiedentlich – so in der Legende zu Abb. 142 c der in Anm. 1 genannten Publikation von 1964 – angenommen, eine Stimmungsbezeichnung von der Art der bei späteren Klarinetten geläufigen darstellen, da das Instrument bei vorausgesetzter Bezugsbasis $a^1 = 430$ Hz in E gestimmt, demnach mutmaßlich als F-Klarinette in einem um 1 HT unter $a^1 = 430$ Hz stehenden Kammerton zu betrachten ist; an allen drei Teilen angebracht, während nur das Stürzenteil den Namen „I.W. KENIGSPERGER“ aufweist, scheint dieses G vielmehr zur Herstellersignatur zu gehören. Vgl. hierzu die von Cary Karp, *Baroque Woodwind in the Musikhistoriska Museet, Stockholm* [in: *The Galpin Society Journal XXV, 1972, S. 84*] mitgeteilte, ebenfalls den Buchstaben G aufweisende Signatur einer unter Inventar-Nr. F 289 geführten Taille de hautbois desselben Meisters, ferner analoge Signaturbestandteile R bzw. A bei anderen Instrumenten aus der Kenigsperger-Werkstatt, mitgeteilt S. 83 f. des genannten Beitrags unter Nr. 1007 und S. 131, Nr. 49 des in Anm. 4 zitierten Ausstellungskatalogs.)

7 Möglicherweise geschah dies, wenn nicht schon früher, gelegentlich der Anfertigung der für die Brüsseler Sammlung bestimmten Kopie des Denner-Chalumeaus durch Mahillon (vgl. die in Anm. 3 genannten Passagen des Sammlungskatalogs); die seiner zweiten Beschreibung, S. 211 Nr. 911, beigegebene Abbildung zeigt das Kopfstück in einer dem derzeitigen Zustand entsprechenden Stellung, d. h. mit der Daumenseite zugewandter Mundstückbahn. Das bei C. R. Day, *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments Recently Exhibited at the Royal Military Exhibition, London 1891, Plate IV, B* (nach S. 64) abgebildete Instrument – im Text nicht erwähnt, aber den Umständen zufolge zweifellos als die Brüsseler Kopie zu betrachten – stimmt hinsichtlich der Klappenanordnung mit dem Münchner Original im derzeitigen Zustand überein. 8 Deutlich läßt dies die in *The Galpin Society Journal XXI, 1968, Plate VII (a) und (b)* zu findende Frontal- und Rückansicht erkennen: sie zeigt auch, daß der Deckel der jetzt dem Zeigefinger zugeordneten Klappe nach oben hin einen Teil der für ihn bestimmten Auflagefläche freiläßt, während der Deckel der Daumenklappe allzu knapp an der Oberkante seiner Auflagefläche endet – ein Zustand, der nicht der in jeder anderen Hinsicht zu beobachtenden überragenden Qualität des Instruments entspricht und auf einen störenden Eingriff weist. Augenscheinlich würden die genannten Unregelmäßigkeiten bei entgegengesetzter Zuordnung der Klappen verschwinden.

lei Draht gearbeitet. Die erwähnte Vertauschung der Klappen ließ sich demnach ebenso leicht bewerkstelligen, wie es aller Voraussicht nach leicht wäre, die ursprüngliche Klappenanordnung wiederherzustellen und damit Zweifel hinsichtlich der ursprünglichen Form des Anblasens von Instrumenten mit Schnabel und einfachem Rohrblatt, zu denen das Denner-Chalumeau des Bayerischen Nationalmuseums im gegenwärtigen Zustand Anlaß geben kann, ein für allemal zu beheben⁹.

Orgelforschung und zeitgenössische Musik

von Werner Walcker-Mayer, Ludwigsburg

Im Instrumentenbau kommen sprunghafte Entwicklungen vor. Dies zeigt nicht zuletzt die Entstehung der Orgel: Hier entstand ein Musikinstrument, das kaum eine Verbindung zu anderen damaligen Instrumenten aufweist. Von Anfang an jedoch gibt es Konstanten des als Orgel benannten Instruments:

- 1) Die Auslösung der auf einem Windkasten stehenden Pfeifen geschieht durch Tasten, die über Winkel und Hebel Tonschleifen betätigen.
- 2) Die Pfeifenreihen (Register) haben Ein- und Ausschaltvorrichtungen, die es ermöglichen, die Register in beliebiger Weise miteinander zu verbinden. Mit der Registerbetätigung ist das für die Orgel charakteristische „Koordinatensystem“ zwischen Ton- und Registerauslösung geschaffen.
- 3) Die Winderzeugung geschieht auf mechanischem Weg.

Die Orgel unterscheidet sich in zwei wesentlichen Merkmalen von allen anderen Musikinstrumenten:

Sie ist raumgebunden, d. h. jede Orgel wird für einen bestimmten Raum geplant und in ihrer musikalischen Wirkung auf ihn abgestimmt. – Das Orgelpositiv ist dem gegenüber ein raumunabhängiges Instrument.

Die Orgel ist in ihrem musikalischen und technischen Bereich vielseitig wandelbar.

In ihrer großen Vielfalt an Möglichkeiten hat sich die Orgel im Laufe der Jahrhunderte gewandelt und dabei gleichwohl in den verschiedenen Landschaften eine eigene Charakteristik entwickelt und bewahrt. In den vergangenen 40 Jahren wurde sie weitgehend von der Orgelbewegung beeinflusst. Die damit verbundene historisierende Tendenz führte zu einer Erstarrung in der Weiterentwicklung der Orgel. In der Schrift *Die Orgelbewegung* hat Hans Heinrich Eggebrecht 1967 diese Entwicklung kritisch beleuchtet. In den letzten Jahren zeigt sich ein Wandel, indem die romantische Orgelmusik und die damit verbundene Orgel an Beachtung gewinnt. Bei neueren größeren Orgeln wird bereits ein ausgewogenes Verhältnis im dispositionellen Bereich festgestellt, indem Barockdispositionen mit romantischen Registern zu einer Synthese verschmolzen werden. Für die nähere Zukunft wird es wichtig sein, diese Synthese weiterhin zu untersuchen und zu prüfen, wieweit es möglich ist, etwa auch den für die französische Orgel typischen Klangcharakter mit in diese Synthese einzubauen. Das Ziel ist, eine möglichst universelle Orgel zu schaffen, die es erlaubt, den größten Anteil der bestehenden Orgelliteratur in vielfältiger Weise zu interpretieren.

⁹ Dank dem Entgegenkommen der Herren Dr. Himmelheber und Dr. Wackernagel ist inzwischen in den Werkstätten des Museums die Rückversetzung der Klappen vorgenommen worden – den Erwartungen gemäß mit sehr gutem Resultat.

Im Jahre 1968 wurde unter der Leitung von Hans Heinrich Eggebrecht im Rahmen der von mir ins Leben gerufenen Walcker-Stiftung ein Colloquium über *Orgel und Orgelmusik heute im Schwarzwald* abgehalten (s. Heft 2 der Veröffentlichungen der Stiftung, Stuttgart 1969). Mit namhaften Musikwissenschaftlern, Komponisten und Organisten wurden die vielfältigen Fragen und Probleme der Orgel, der Orgelmusik und des Orgelbaues unserer Gegenwart erörtert. Zugleich wurde der Blick in die Zukunft gelenkt, und viele Anregungen wurden gegeben. Dies alles beeinflusste den Organisten Peter Bares von St. Peter in Sinzig a. Rhein, eine der modernsten Orgeln zu entwerfen. Diese Orgel wurde von der Firma Walcker gebaut. Die Disposition ist:

1. Manual: Rückpositiv $C-c''' = 61$ Töne.

Quintade 8', Stillgedeckt 8', Principal 4', Flauto dolce 4', Nachthorn 2', Quinte 1 1/3', Fünfzehnte 8/15', Scharff 4-fach 1', 2/3', 1/2', 1/3', Dulcianregal 8', Xylophon 4' ($C-c'''$) p. und f., Tremulant (regulierbar).

2. Manual: Hauptwerk $C-c''' = 61$ Töne.

Pommer 16', Principal 8', Spillpfeife 8', Hohlflöte 8', Oberton 2-4fach, C 3 1/5', 1', G 3 1/5', 1 7/9', c 5 1/3', 3 1/5', 1 7/9', 1', Octave 4', Spitzgambe 4', Nasard 2 2/3', Schweizerpfeife 2'. Mixtur 5fach 2', 1 1/3', 1', 2/3', 1/2', Mollterz 16/19', Cymbel 5fach 1/4', 4/21', 2/13', 2/17', 1/10', Franz. Krummhorn 16', Trompete 8', Röhrenglockenton 8' ($C-f$).

3. Manual: Brustwerk (schwellbar), $C-c''' = 61$ Töne.

Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4', Principal 2', Terz 1 3/5', Oberton 2fach 1 1/7', 8/11', Blockflöte 1', Cymbel 4fach 1/2', 1/3', 1/4', 1/5', Harfenregal 16', Schalmey 4', Psalterium ($C-c'''$), (Messingkörper werden mittels elektrisch gesteuerter Hämmerchen sehr schnell angeschlagen. Es entstehen obertonreiche Rasseltöne), Tremulant (regulierbar).

Pedal $C-f = 30$ Töne.

Principal 16', Subbaß 16', Octavbaß 8', Violoncello 8', Theorbe 3fach 6 2/5', 4 4/7', 2 2/3', Quintgedeckt 5 1/3', Octave 4', Gemshorn 2', Hintersatz 3fach 2', 1 1/3', 1', Dulcian 32', Bombarde 16', Fagott 8', Trompetenregal 4'.

Koppeln: I-II, II-III, III-I, I-Ped., II-Ped., III-Ped., I super-Ped., Tutti. 9 Zungeneinzelabsteller, General-Zungen ab.

Beiwerke: Registermanual, Mixturensetzer, Percussion, Tastenfessel, Cymbelstern.

Offener Spieltisch. Registertasten über dem 3. Manual und zusätzlich links schwenkbare Registertafel mit drei freien Kombinationen. Schleifladen mit mechanischer Spiel- und elektrischer Registratur.

Beschreibung der Beiwerke: Registermanual bedeutet, daß die Register der drei Manuale zu einer Tastatur zusammengefaßt sind. Hier kann in schnellem Wechsel mit den Klangfarben (Registern) gespielt werden.

Tastenfessel: Mittels eines Pistons oder einer zu berührenden Fußtaste sind angespielte Manualtasten für kurz oder länger zu fesseln, anzuhalten. Die Hände werden so für weiteres Spiel frei. Besonders interessant wird dies in Verbindung mit dem Registermanual.

Mixturensetzer: Bis zu 12 Tasten (Tonhöhen) können auf einer Taste fixiert werden und laufen dann beim einstimmigen Spiel als Mixtur mit. Zum Beispiel: gesetzt werden c, e, g, b dieser Septakkord läuft nun mit auf $c = c, e, g, b$, auf $cis = cis, eis, gis, h$, auf $d = d, fis, a, c$ usw. Es können beliebige Zusammenstellungen innerhalb einer Oktave gesetzt werden.

Percussion: Rhythmusgeber, Schlagzeug, 6 festgelegte und 9 frei einstellbare Rhythmen in 2 verschiedenen Klangfarben.

Das große Interesse an dieser Orgel zeigt, wie wichtig es ist, solche Versuche durchzuführen und die Weiterentwicklung zu betreiben. Im Januar 1974 wird in Sinzig ein weiteres Colloquium der Walcker-Stiftung stattfinden. Es wurden für diesen Zweck mehrere Kompositionsaufträge erteilt. Es soll untersucht werden, inwieweit dieses Instrument für die Orgelmusik im Gottesdienst und in einem Kirchenkonzert verwendbar ist.

In meiner Werkstatt wurde eine Versuchsorgel erstellt, die nach der Erfindung des Norwegers Groven rein gestimmte Intervalle ermöglicht. Die Oktave hat 36 Pfeifen. Mittels eines elektrischen Automaten ist es nach entsprechender Vorprogrammierung möglich, ohne während des Spiels irgendwelche Umschaltungen vorzunehmen, auch die schwierigsten Stücke rein gestimmt zu spielen. Ich messe dieser Erfindung eine große Bedeutung zu, weil sie ungeahnte Möglichkeiten für die Zukunft aufzeigt. Gehen wir zurück zur Erfindung der Orgel, so sehen wir, daß hier

zum ersten Mal die Taste zum Auslösen der klanglichen Funktion verwendet wird. Zwischen Taste und Klangkörper befindet sich ein Mechanismus. Auf den heutigen technischen Stand übertragen bedeutet dies, daß man für unzählige Aufgaben zwischen die Taste und die Pfeife computerähnliche Programme zwischenschalten kann, die noch nicht übersehbare Möglichkeiten erlauben. Groven hat diese Möglichkeit für sein rein gestimmtes System verwendet. Ich kann mir vorstellen, daß zum Beispiel als Kontrast zu den immer stärkeren klanglichen Verwebungen und Klangzusammenballungen eine rein gestimmte Musik sich anbietet. Ich kann mir auch vorstellen, daß man in Zukunft kompositionsgebundene Tonsysteme schafft. Darüber hinaus würde die Aufteilung der Oktave in mehr als 12 Töne durch die Ausnützung dieser zusätzlichen Pfeifen weitere Kombinationsmöglichkeiten bieten.

Vergleicht man die heute üblichen Pfeifenformen mit denjenigen der Aquincum-Orgel – in meinem Buch *Die römische Orgel von Aquincum* (Stuttgart 1970) habe ich die im Jahre 1931 in der Nähe von Budapest gefundene römische Orgel aus dem Jahre 228 n. Chr. beschrieben und diese Zusammenhänge zu klären versucht –, so zeigt sich hier eine vollkommene Verschiedenheit. Angeregt durch diesen Vergleich stellt sich die Frage, ob nicht durch die Schaffung von vollständig neuen Formen der Pfeifen auch neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten gefunden werden. War man bisher der Meinung, daß die Orgel ein statisches Instrument sei, das heißt der Pfeifenwinddruck ist immer gleichbleibend, eine Veränderung der Pfeifenklänge während des Spiels ist nur sehr begrenzt möglich, so ist es der Avantgarde mit ihren Verfremdungsexperimenten gelungen, diese bisherige Vorstellung aufzubrechen und nachhaltig zu beeinflussen. Es wurden die Winddrucke in der Orgel (zum Beispiel durch das Ausschalten des Motors) verändert und damit neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden. Die Verfremdungseffekte in diesem Bereich sind nur von begrenzter Wirkung. Unsere Überlegungen gehen dahin, diese Intentionen zu qualifizieren und in spieltechnisch brauchbarer Form in die Orgel und in das Orgelspiel einzubeziehen. Es soll erreicht werden, daß der Winddruck gezielt abgestaffelt werden kann. Außerdem sollen Windstöße ermöglichen, daß bestimmte Pfeifen und Pfeifengruppen durch stoßartige Tonhöhen-schwankungen ausdrucksvolle und modulationsähnliche Klänge geben. Der Einbezug von Zeitrelais in die Tonansprache und Kombination von mehreren Tönen, um die Tonansprache der Pfeifen nachhaltig zu beeinflussen, wird auch in diesem Bereich neue Möglichkeiten erschließen.

Es zeigt sich, daß orgelwissenschaftliche Forschung eine Fülle von Anregungen für die Zukunft gibt. Die auf solche Grundlagen aufgebaute Zukunftsforschung kann nahezu unbegrenzte Zielvorstellungen haben. Sie wird mit dem Mut zum Experiment erfolgreich sein.

Fünfte Internationale Balkanologentagung in Graz 1973

von Ingrid Schubert, Graz

Das Musikethnologische Institut der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz und das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Graz veranstalteten gemeinsam in der Zeit vom 23. bis zum 26. Mai 1973 eine Tagung, die unter dem Generalthema *Das Mittelalter im Südosten* stand. Dabei wurden von den Referenten einerseits kulturhistorische und soziologische Hintergründe der Völker des Balkanraumes aufgezeigt, und andererseits ging es ihnen um die Beweisführung, daß auch im europäischen Südosten eine bodenständige Musikkultur vorhanden sei.

In seinem Referat *Archaisch-patriarchalische Kulturformen am Balkan* befaßte sich Josef MATL besonders mit Ursprung und Aufbau der südslawischen Sippen- und Großfamilien, mit

Blutrache, Brautraub, Wahlverwandtschaft usw. Ebenfalls historisch ausgerichtet war der Vortrag des Musikwissenschaftlers Elmar ARRO *Der russische Messianismus – das Erbe von Byzanz*. Obwohl das Schlagwort vom russischen Messianismus erst seit etwa 1905 belegbar ist, läßt sich diese Idee durch 500 Jahre russischer Geschichte verfolgen und als byzantinisches Erbe sehen. *Kultur und Staatlichkeit auf dem Balkan im Mittelalter* war das Thema von Stanislaus HAFNER, in dem er vor allem die frühe Staatenbildung am Balkan und deren Bedeutung im Aufbau der europäischen Kultur hervorhob. Hans Joachim KISSLING verfocht in seinem Referat *Vom Balkanreich der Osmanen vor der Schlacht vom Amselfeld* die These, daß der Balkan von den Türken nicht aus bloßem Expansionstrieb und im Sturm erobert wurde, sondern daß ihr Vorgehen durchaus begründet und wirtschaftlich planvoll gewesen sei. Anschließend sprach Rudolf FLOTZINGER über den Einfluß des Südostens auf die Musik des Mittelalters im Westen und kritisierte dabei die gängigen Musikgeschichten, in denen eine große Lücke vor allem zwischen der Darstellung der griechischen Musik und des Choralgesangs klappte.

Neben einem Bericht über den Berg Athos anhand von Dia- und Tonbeispielen, referierte Dimitrije STEFANOVIC auch über *Serbische Kirchenmusik durch die Jahrhunderte* und gab einen Überblick über den neuesten Forschungsstand auf diesem Gebiet. Ein spezielles Kapitel aus dieser Thematik wurde von Danica PETROVIC in *Church elements in Serbian ritual songs* behandelt, während sich Stefan LAZAROV mit der Musik der herätischen Sekte der Bogumilen beschäftigte. Constantin FLOROS faßte in seinem Referat *Die ältesten Notationen der byzantinischen und slawischen Musik* seine diesbezüglichen Veröffentlichungen zusammen, wobei sich wiederum die Einheit von Ost und West im Mittelalter erwies. Einen Vergleich der noch heute am Balkan gebräuchlichen Volksinstrumente mit dem mittelalterlichen Instrumentarium brachte abschließend Walther WÜNSCH.

Bereichert und ergänzt wurde das Tagungsprogramm durch mehrere musikalische Darbietungen des Studentenchors des musikwissenschaftlichen Instituts Belgrad und durch einen Liederabend von Eva Novšak-Houška. Durch die gesellschaftlichen Rahmenveranstaltungen und den Ausflug des letzten Tages wurde die persönliche Kontaktnahme und der Gedankenaustausch sämtlicher Teilnehmer erleichtert.

Vierte Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments

von Marianne Bröcker, Bonn

Auf Einladung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften fand in der Zeit vom 22.-26. Mai 1973 in Balatonalmádi die 4. Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council statt. Was bei vielen Kongressen nicht mehr durchzuführen ist, ließ sich hier mühelos verwirklichen, denn während der Tagung entwickelte sich eine so große Bereitschaft zu fachlichen und persönlichen Gesprächen, daß bereits bestehende Kontakte intensiviert und schnell viele neue Kontakte hergestellt werden konnten, eine erfreuliche Erfahrung für alle Teilnehmer. Zu danken ist dies in erster Linie Bálint SAROSI und seinen Mitarbeitern, welche die Tagung nicht nur glänzend organisierten, sondern auch eine Atmosphäre herzlicher Freundschaft entstehen ließen. Hierzu trug wesentlich auch Erich STOCKMANN als Chairman der Arbeitssitzungen bei, der die Diskussionen mit konzentrierter Aufmerksamkeit und humorvoller Wärme leitete und dadurch für ein besonders gutes Arbeitsklima sorgte. Abgerundet wurde der gute Gesamteindruck durch eine Ausstellung von Bildern und Volksmusikinstrumenten aus den Beständen des Ethnographischen Museums in Budapest, die reges Interesse bei den Teilnehmern fand.

Nach der Begrüßung durch den stellvertretenden Ratsvorsitzenden des Komitats Veszprém, Dr. József DITRÓI und durch Dr. Bálint SÁROSI vom Institut für Volksmusikforschung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, erinnerte Erich STOCKMANN (Berlin) in seinen *Prolegomena zu einer Arbeitstagung* zunächst an das über 10jährige Bestehen der Arbeitsgruppe, deren Gründung noch von Zoltán Kodály, dem damaligen Präsidenten des IFMC, veranlaßt wurde. Bisher konnten drei Arbeitstagungen in Berlin, Brno und Stockholm veranstaltet werden, bei denen jeweils ein oder zwei Themen im Mittelpunkt der Beratung standen. Für die 4. Arbeitstagung wurde als Zentralthema die historische Erforschung der Volksmusikinstrumente gewählt. Erich Stockmann betonte, daß es die zunächst vorrangige Aufgabe der Musikethnologen sei, das primäre Quellenmaterial zu sammeln und aufzuarbeiten, d. h. die Volksmusikinstrumente in rezenten Volksmusikulturen zu erfassen; darüber hinaus aber müsse in Zukunft verstärkt das geschichtliche Leben der Volksmusikinstrumente erforscht werden. Zur Klärung der zahlreichen, sich dabei ergebenden Probleme sollen und können Arbeitstagungen dieser Art beitragen. So zeigten die Referate, die sich mit *Prinzipien und Methoden der historischen Erforschung der Volksmusikinstrumente* beschäftigten, wie notwendig es ist, einheitliche Kriterien für diese Untersuchungen zu erarbeiten, während die Berichte über *Ikonographische Quellen und ihre Auswertungsmöglichkeiten* deutlich machten, welche Probleme sich bei der Erforschung dieser Quellengruppe ergeben, besonders auch im Hinblick auf frühe Darstellungen, für die sich eine Unterscheidung von Volks- und Kunstmusikinstrument meist nicht treffen läßt. Ein dritter Themenkomplex war ausschließlich der ungarischen instrumentalen Volksmusik vorbehalten.

Oskár ELSCHEK (Bratislava) stellte *Historische Quellentypen der Instrumentenkunde und die ihnen angemessenen quellenkritischen Methoden* zusammen, wobei er die nur spärlich erhaltenen Instrumente als direkte von den ikonographischen und literarischen Zeugnissen als indirekten Quellen unterschied. Er ging besonders auf die Problematik der bildlichen Darstellungen ein, bei deren Untersuchung das verwendete Darstellungsmaterial, die Technik, Form und Format, der thematische Zusammenhang sowie die Funktion der Darstellung zu berücksichtigen sei. Es müssen deshalb verschiedene quellenkritische Methoden angewandt werden, um den Wahrheitsgehalt dieser Quellen voll zu erfassen. Auf die Notwendigkeit der quellenkritischen Analyse für den Bereich der ikonographischen Quellen wies auch Ivan MACÁK (Bratislava) in seinem Vortrag über die *Verifikation der ikonographischen Information* hin.

Zur Erforschung von indirekten Quellen sollte in größerem Ausmaß als bisher eine enge interdisziplinäre Zusammenarbeit angestrebt werden, und zwar nicht nur mit Kunsthistorikern und Sprachwissenschaftlern, sondern auch mit Archäologen. Diese Forderung erhob besonders Walter SALMEN (Kiel) in seinem Bericht über *Neue Wort- und Bildquellen zur Geschichte der „musica instrumenta, quae amusa sunt“*. Ein anderer wichtiger Aspekt der Volksmusikforschung ist die Untersuchung des sozialgeschichtlichen Hintergrunds, mit der sich Christian KADEN (Berlin) *Methoden der graphischen Modellierung sozialer und historischer Prozesse als Hilfsmittel bei der Erforschung instrumentaler Volksmusik* befaßte. Er versuchte anhand eines Beispiels aufzuzeigen, daß die graphische Darstellung geeignet sein kann, komplexe soziale Zusammenhänge zu erfassen und zu veranschaulichen. Heinz BECKER (Bochum) hob in seinem Referat über *Das Volksmusikinstrument in der Rezeption des Musikhistorikers* besonders hervor, daß die Musikhistoriker bis ins 18. Jahrhundert hinein keine Wertung der Musikinstrumente nach ihrer Funktion vornahmen, sondern lediglich die musizierfähigen von den nicht musizierfähigen Instrumenten trennten.

Neben Themen der Methodenerarbeitung standen besonders Referate im Vordergrund, die sich mit einzelnen Problemen beschäftigten. Brigitte GEISER (Bern) *Der St. Galler Codex 542. Ein ikonographischer Beitrag zum Instrumentarium des 16. Jhdts. im alemannischen Raum* stellte 17 der insgesamt 30 farbigen Illustrationen dieses Codex vor, der bisher nur als musikalische Quelle ausgewertet wurde. Joan RIMMER (Amsterdam) berichtete über *The History, Morphology, and Terminology of Instruments now called chirimia in Latin America*, wo sie Instrumente fand, die sich in wesentlichen Merkmalen wie Form, Rohrblatt, Material, Anzahl der Grifflöcher unterschieden und trotzdem alle als „chirimia“ bezeichnet wurden. Der Beitrag *Zur historischen Erforschung der Kantele* von Juha KANGAS und Heikki LAITINEN (Helsinki) zeigte deutlich die Bedeutung der indirekten Quellen, hier der Epen, in denen die Geschichte der Erfindung der Kantele erzählt wird.

Großes Interesse fanden einige Referate, die unter der Überschrift *Volksmusikinstrumente in ikonographischen Quellen* . . . eines Gebietes einen guten Überblick über die Quellenlage in einzelnen Ländern ermöglichten. So gibt es in Ungarn, wie Zoltán FALVY (Budapest) erwähnte, eine große Anzahl von Sammlungen, in denen sich entsprechendes Material befindet. Vergili ATANASSOV (Sofia) arbeitete in seinem Bericht über die bulgarischen Quellen heraus, daß sich schon früh ikonographische Quellen nachweisen lassen, die allerdings nicht spezifisch bulgarisch sind. Eine ähnliche Situation fand Zmaga KUMER (Ljubljana) in Slowenien vor; wegen der vielfältigen Verbindungen mit westlichen Gebieten läßt sich auch hier für die frühe Zeit nicht eindeutig nachweisen, ob die dargestellten Instrumente slowenisch sind. In Slowenien gab es jedoch vom 18. Jahrhundert bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in der Bienenstockmalerei eine ganz typische Volkskunst mit zahlreichen Volksmusikinstrumentendarstellungen. Dorthé Falcon MØLLER (Kopenhagen) berichtete über die ikonographischen Quellen Dänemarks, die seit 1963 systematisch erfaßt werden. Dragoslav DEVIĆ (Belgrad) beschränkte sich in seinem Bericht über die ikonographischen Quellen Serbiens und Makedoniens auf Fresken aus dem 13.-16. Jahrhundert. Er konnte zeigen, daß viele der sehr genau dargestellten Instrumente noch heute zu den Volksmusikinstrumenten dieser Gebiete gehören.

Den Abschluß des Arbeitsprogramms bildeten Vorträge über instrumentale ungarische Volksmusik. Géza PAPP (Budapest) untersuchte in seinen *Beiträgen zur Geschichte der ungarischen Tanzmusik* die Entwicklung des Werbungsstanzes, von dem aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts erste Sammlungen vorhanden sind. Bálint SAROSI (Budapest) schließlich berichtete über *Instrumentale Volksmusik in Ungarn*. Er stellte fest, daß die Instrumentalmusiker zwei verschiedenen Schichten angehören: der bäuerlichen, archaischen Schicht und der professionellen Schicht. Die Musik der ersten Schicht ist noch immer stark von der alten Praxis des Bordunierens geprägt, so daß auch das heute beliebteste Instrument der Bauern, die Zither, als Borduninstrument gespielt wird. Abgerundet wurden die Berichte über die instrumentale Volksmusik in Ungarn durch zwei Filme, die im Auftrag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften von György MARTIN und Ernő PESOVÁR hergestellt worden waren. Es handelte sich um Tanzfilme, die zu einem erstmals durchgeführten Programm wissenschaftlicher Tanzforschung gehören, und die den Teilnehmern der Tagung einen guten Eindruck von der Breite des Arbeitsprogramms zur Erforschung der instrumentalen Volksmusik in Ungarn vermittelten.

Den Höhepunkt und Abschluß der Tagung bildete eine Exkursion in den Norden des Balaton, die durch eine Einladung des Komitats Veszprém ermöglicht wurde, und die nochmals die Herzlichkeit der ungarischen Gastfreundschaft deutlich werden ließ.