

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Verzeichnis der seit Erscheinen der ersten Bach-Gesamtausgabe verschollenen Originalhandschriften Bachscher Werke

Die zahlreichen Besitzverschiebungen, zumal während der letzten beiden Kriege, haben es mit sich gebracht, daß verhältnismäßig viele Originalhandschriften Bachscher Werke, die im ersten Jahrhundert nach Bachs Tode noch der Vernichtung entgangen waren, heute nicht mehr nachweisbar sind. Dies gilt insbesondere für eine Reihe von Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, die aus ihrer kriegsbedingten Verlagerung nicht zurückgekehrt sind.

Die hier vorgelegte Verlustliste möchte insbesondere der Quellenbeschaffung im Rahmen der Arbeiten an der Neuen Bach-Ausgabe dienen; ihre Veröffentlichung geschieht in der Hoffnung, daß, wenn nicht die Originale selbst, so doch vielleicht Photokopien oder Filmaufnahmen (oder auch handschriftliche Kopien) in Privat- oder anderem Besitz erhalten sein könnten. Eventuelle Besitzer derartiger Materialien würden sich außerordentliche Verdienste um die Bachforschung erwerben durch eine entsprechende Nachricht an die herausgebenden Institute

Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen
34 Göttingen
Dahlmannstraße 14

Bach-Archiv Leipzig
7022 Leipzig
Menckestraße 23, Gohliser Schlößchen

1. Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin

BWV	Titel	Signatur
11	Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen“, Stimmen	Mus.ms.Bach St 356
31	Kantate „Der Himmel lacht“, Stimmen	Mus.ms.Bach St 14
99	Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, Partitur	Mus.ms.Bach P 647
111	Kantate „Was mein Gott will, das gscheh allzeit“, Partitur (und Stimmen?)	Mus.ms.Bach P 880
120	Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“, Partitur	Mus.ms.Bach P 871
121	Kantate „Christum wir sollen loben schon“, Partitur	Mus.ms.Bach P 867
123	Kantate „Liebster Immanuel“, Partitur	Mus.ms.Bach P 875
210a	Kantate „O angenehme Melodei“, Soprano- Stimme	Mus.ms.Bach St 72
239	Sanctus d-moll, 8 Stimmen	Mus.ms.Bach St 113

BWV	Titel	Signatur
599—644	Orgelbüchlein, angeblich autograph	Mendelssohn-Stiftung ¹
1032	Flötensonate A-dur, Partitur, zusammen mit BWV 1062 (siehe unten)	Mus.ms.Bach P 612
1043	Doppelkonzert für 2 Violinen und Orchester d-moll, Stimmen	Mus.ms.Bach St 148
1055	Cembalokonzert A-dur, Stimmen	Mus.ms.Bach St 127
1062	Doppelkonzert für 2 Cembali c-moll, Partitur, zusammen mit BWV 1032	Mus.ms.Bach P 612
Anh. 29	Messe c-moll, Continuo-Stimme	Mus.ms.Bach St 547

2. Sonstige verschollene Originalhandschriften von Werken J. S. Bachs

BWV	Titel	Letzter bekannter Besitzer
3	Kantate „ <i>Adi Gott, wie manches Herzeleid</i> “, Continuo-Aussetzung zu Satz 3	Am 21./22. 11. 1930 aus Nachlaß Vesque von Püttlingen, durch Liepmannssohn, Berlin, versteigert, erworben durch „R.R.“
9	Kantate „ <i>Es ist das Heil uns kommen her</i> “, Stimmen Flauto traverso, Violino II, Basso	1928 aus Nachlaß Heyer versteigert durch Henrici-Liepmannssohn, Berlin, Heck und Hinterberger, Wien
41	Kantate „ <i>Jesu, nun sei gepreiset</i> “, Blatt 12 der Partitur	1904 bei der damals noch vollständigen Partitur in Besitz Hauser
80	Kantate „ <i>Ein feste Burg</i> “, Partitur, Teil des Duetts „ <i>Mit unsrer Macht</i> “	1917 durch Sotheby, London, versteigert, erworben von „Rathbone“
130	Kantate „ <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> “ Tamburi-Stimme Stimmen Oboe II, III Stimmen Violino I, II Viola-Stimme Basso-Stimme	1924 im Antiquariat Poseck, Berlin 1876 Buchhändler Hermann Schulz, Leipzig 1910 versteigert durch K. E. Henrici, Berlin 1936 versteigert durch Hinterberger, Wien 1937 versteigert durch Stargardt, Berlin 1915 versteigert durch K. E. Henrici, Berlin
174	Kantate „ <i>Ich liebe den Höchsten</i> “ Titelblatt der Originalstimmen Corno-I-Stimme	1911 versteigert durch Liepmannssohn, Berlin 1879 im Antiquariat Charavay, Paris

¹ Offenbar identisch mit der möglicherweise schon vor der Verlagerung verschollenen Handschrift Mus.ms.Bach P 1216.

BWV	Titel	Letzter bekannter Besitzer
176	Kantate „ <i>Es ist ein trotzig und verzagt Ding</i> “, Continuo-Stimme	Edward Speyer, Ridgehurst, Shenley, Herts., verkauft nach 1934
178	Kantate „ <i>Wo Gott der Herr nicht bei uns hält</i> “, Titelblatt	Edward Speyer, Ridgehurst, Shenley, Herts., verkauft nach 1934
186	Kantate „ <i>Ärgere dich, oh Seele, nicht</i> “, Stimmen Soprano, Alto	1906 in der Thomasschule Leipzig
216	Kantate „ <i>Vergnügte Pleißenstadt</i> “, Stimmen Soprano, Alto	1926 Paul von Mendelssohn, Berlin
536	Präludium und Fuge A-dur für Orgel, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
541	Präludium und Fuge G-dur für Orgel, Abschrift mit autographen Korrekturen	Wilhelm Rust (gest. 1892)
545	Präludium und Fuge C-dur für Orgel, Autograph (?) aus Besitz Moscheles	1911 versteigert bei Liepmannsohn, Berlin
545	Präludium und Fuge C-dur für Orgel, Autograph, spätere Fassung	1900 im Antiquariat Bertling, Dresden
574	Fuge c-moll über ein Thema von Legrenzi für Orgel, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
582	Passacaglia c-moll für Orgel, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
944	Fantasia und Fuge a-moll für Klavier, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
1029	Sonate g-moll für Gambe, Autograph	1860 Gräfin von Ingenheim

Musikalische Analecta aus Isidors „Etymologiae“: Campana, Tubae ductiles, Puncti

VON HANOCH AVENARY, TEL AVIV

Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß das weite Feld der spätantik-frühmittelalterlichen Kompendien, Enzyklopädien und Lexika noch kaum für die Musikforschung nutzbar gemacht worden ist. Von einer systematischen Auswertung dieser Sekundärquellen wird erhofft, sie werde zu einer terminologisch zuverlässigen Klärung vieler Einzelheiten führen und sie auch begrifflich ins rechte Licht rücken. Diese Erwartungen erfüllen sich bei den geläufigen, ihrem Ursprung nach aber dunklen Termini *Campana*, *Tuba ductilis* und *Punctum*. Ihre ursprüngliche, d. h. noch nicht musikalisch spezialisierte Bedeutung wird uns in den *Etymologiarum Libri XX* des Isidor von Sevilla (vor 599—636) erklärt¹.

Die kurzen Musikkapitel dieser Enzyklopädie geben uns verhältnismäßig viel Rätsel auf; manche ihrer Ungereimtheiten erklären sich aus dem kompilatorischen, cento-artigen Aufbau dieses merkwürdigen Buches, das über weite Strecken hin nichts als ein Mosaik von

¹ Migne, *Patrologia Latina*, Bd. 82; Neuausgabe der *Etymologiae* von W. A. Lindsay, Oxford 1911.

Zitaten aus spätantiken Autoren darstellt². Dennoch zirkulierten Isidors Musikkapitel auch als selbständiger Traktat, und die *Etymologiae* als Ganzes wirkten stark auf die mittelalterlichen Enzyklopädien bis ins 13. Jahrhundert hinein.

Die nachfolgenden Analekten stammen gerade aus den nichtmusikalischen Teilen dieses Werks, und deshalb wohl sind sie der Musikforschung bisher entgangen.

1. *Campana*. Diese Bezeichnung für die Kirchenglocke ist seit dem 8. oder 9. Jahrhundert belegt und wird noch von Wilhelm von Hirsau und Aegidius von Zamora angewendet. Nach Smits van Waesberghe³ ist der Ursprung dieses Ausdrucks unklar, könne vielleicht von dem slavischen Wort *kampan* (= aus Eisenblechen zusammengesetzte Glocke) abzuleiten sein. Dagegen erklärt Isidor in seinem Kapitel *De aere* (*Etym.* XVI 20.9 = Migne Bd. 82, Kol. 587): „*Campanum quoque inter genera aeris vocatur a Campania provincia, quae est in Italiae partibus, utensilibus et vasis omnibus probatissimum.*“

Demnach ist *Campanum* eine besondere Art von Bronze, die für die Herstellung von Hohlgefäßen geeignet ist. Das Wort ist eigentlich eine Adjektivform (*aes campanum*), wird aber substantivisch gebraucht. Parallel dazu entstand das Substantiv *Campana, -ae*; es soll wahrscheinlich die bronzene — im Gegensatz zu der älteren, eisernen — Kirchenglocke bezeichnen.

2. *Tubae ductiles*. Mit „*duas tubas argenteas ductiles*“ übersetzt die Vulgata das hebräische „*hazozroth qesef miqshah*“ („Trompeten aus gehämmertem Silber“) in Num. 10.2. F. Behn⁴ hat das lateinische *ductiles* als ein Zeugnis für das Bestehen der Zugtrompete zur Zeit des Vulgata-Übersetzers gewertet. Nach Isidor (*Etym.* XVI 20.7—8) ist *ductile* aber eine Kurzbezeichnung für ein zieh- und hämmerbares Buntmetall: (7) „*Regulare' aes dicitur, quod ab aliis 'ductile' appellatur. (8) 'Ductile' autem dicitur eo quod malleo producatur . . .*“.

Bei Isidor handelt es sich um eine Kupferlegierung, in der Bibel um Silber, das „ziehbar“ ist — nicht aber die Tuba oder Trompete selbst.

3. *Puncti*. Diese Bezeichnung für die Abschnitte oder Perioden der Estampie, *Ductia* und anderer Tanzformen — gelegentlich auch der *Clausula* eines Organum — ist bisher unerklärt. Nach den Ausführungen Isidors (*Etym.* I 20.5—6 = Migne Bd. 82, Kol. 96) will es scheinen⁵, daß es sich im Grunde um einen Fachausdruck der Poetik handelt, gleichbedeutend mit „Vers“, „voller Vers“. Denn *Punctus* ist das lateinische Äquivalent für das (latinisierte) griechische *periodus* = Satzzeichen, welches das Ende der vollen Periode anzeigt: „*Ubi vero jam per gradus pronuntians plenam sententiae clausulam facimus, fit periodus: punctumque ad caput litterae ponimus, et vocatur distinctio, id est, disjunctio quia integram separavit sententiam.*“

Im folgenden Paragraphen (6) geht Isidor auf die Bedeutung der Satzzeichen bei den *oratores* ein, und schließlich: „*Caeterum apud poetas . . . totus autem versus periodus est.*“ Demnach dürfte, wie bei den Poeten, so auch bei den Musikern *punctus* im Sinne von *periodus* gleichbedeutend mit Periode, Phrase, abgeschlossener Satz, Vers gewesen sein.

Es liegt in der Natur der *Etymologiae*, daß sie überwiegend älteres, spätantikes Wissen sammeln und weitergeben; so geht z. B. die Definition des *aes ductile* auf Plinius zurück. Für unsere Zwecke genügt es aber, die Überlieferung nur bis auf Isidor zurück zu verfolgen; denn er war einer der autoritativen Lehrer des frühen Mittelalters.

² J. Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Paris 1959 (Bd. 1, S. 412—440: Chap. 5 *Musique et musicologie*). — Vgl. auch: F. León Tallo, *La teoría de la música en las obras de San Isidoro*, Música, Bd. 1 (1952), S. 11—28. — W. Gurlitt, *Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Sitz Mainz), geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1950, Nr. 7; auch in *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, Teil I, Wiesbaden 1966, S. 18—30 (Beihefte zum AfMw. 1).

³ J. Smits van Waesberghe, *Cymbala*, Rom 1951, S. 16; S. 15 Anm. 13.

⁴ F. Behn, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1954, S. 140.

⁵ Vgl. dazu J. Fontaine a. a. O., Bd. 1, S. 71.

Ein unbekanntes Chorbuch des 15. Jahrhunderts

VON REINHART STROHM, MÜNCHEN

Im Jahre 1938 machte Augusto Mancini im Staatsarchiv Lucca die Beobachtung, daß die den Bänden des Archivio Notarile beigelegten Registerhefte in einigen Fällen in Blätter einer Musikhandschrift eingebunden waren — jenes Kodex, der dann auch unter Mancinis Namen bekannt geworden ist. Bis heute unbekannt geblieben ist dagegen die Existenz einer zweiten Musikhandschrift im Staatsarchiv Lucca, die uns auf ganz ähnliche Weise erhalten ist.

Als ich im Juni 1963 das Archiv besuchte, fiel mir auf, daß mehrere der Bände selbst — und zwar im Hauptbestand, dem des ehemaligen Archivio dello Stato — in Musikblätter eingebunden waren. Mit der freundlichen Unterstützung des Archivars, Dott. Aldo Corsi, konnte ich in den Räumen des Archivs 28 solcher Bände und damit 28 Blätter aus einer Handschrift des späten 15. Jahrhunderts ausfindig machen. Auf ein weiteres Blatt derselben Handschrift stieß ich bei gleichzeitigen Nachforschungen in der Biblioteca Maffi des Archivio Arcivescovile im benachbarten Pisa. Es war früher ebenfalls zum Einbinden verwendet worden. Daß die Fragmente an zwei verschiedenen Orten auftauchten, hängt offenbar mit diesem ehemaligen Verwendungszweck zusammen und ist eine weitere Parallele zum Fall des Kodex Mancini. Während das Blatt in Pisa gut erhalten geblieben ist, mußte für die Luccheser Blätter eine Restaurierung durch das römische Istituto di Patologia del Libro veranlaßt werden, die im Frühjahr 1967 erfolgt ist.

Die folgenden Angaben zur Lokalisierung und zum Inhalt der Handschrift hoffe ich zu einem späteren Zeitpunkt durch eine ausführlichere Studie ergänzen zu können.

Die 29 Doppelblätter, jedes etwa 47 x 68 cm groß, entstammen einem Pergamentchorbuch, das kalligraphisch geschrieben und mit mehrfarbigen Initialen ausgestattet ist. Erhalten sind mehr oder weniger umfangreiche Teile von mindestens dreizehn Messen, neun Motetten und drei Magnificat. Das meiste ist von einer einzigen — sicher nicht italienischen — Hand geschrieben; an vier Stellen erscheint, in der Haupthand, am Ende der Seite das Wort „*Waghe (s)*“, in dem ich den Namen des Schreibers vermute. Es gibt mehrere Nachträge von verschiedenen Händen, die zum Teil nur Textierungen oder Umtextierungen vorgenommen, zum Teil aber auch Musik hinzugefügt haben. Ein Doppelblatt ist ganz von anderer Hand geschrieben und besteht außerdem aus etwas anderem Pergament: ob es überhaupt zu dem Kodex gehört, erscheint mir noch nicht völlig sicher. Die Text- und Notenschrift der Haupthand sowie die wenigen erhaltenen Initialen lassen auf eine Entstehungszeit etwa in den Jahren zwischen 1470 und 1490 schließen. Das Repertoire macht allerdings eine Entstehung nach 1485 ziemlich unwahrscheinlich. Im übrigen möge das folgende knappe Inhaltsverzeichnis für sich sprechen. Ich führe die Kompositionen in der Reihenfolge auf, wie sie der von mir provisorisch vorgenommenen Anordnung der ursprünglich nicht nummerierten Blätter entspricht. Keine der Kompositionen ist vollständig erhalten.

1. Eine dreistimmige Messe von „*Henricus Tik*“. Sie steht anonym auch im Trienter Kodex (Tr) 88 und in S. Pietro B 80. Der Name des Komponisten, bisher anscheinend nicht bekannt, scheint sich unter etwas abweichenden Lesarten in zwei zeitgenössischen Traktaten zu verbergen, die eher auf eine Namensform „*Thick*“ führen würden.

2. Die vierstimmige Missa *Spiritus almus* von Petrus de Domarto. Sie ist aus mehreren Quellen der Zeit bekannt, darunter Tr 88, S. Pietro B 80 und Capp. Sist. 14.

3. Die vierstimmige Missa *Caput* von Dufay, hier anonym. Der Kuriosität halber sei vermerkt, daß der von Bukofzer identifizierte Tenor¹ hier den Titel *Caput drachonis* hat, was sich wohl auf die als Ligatur (Pes) geschriebenen Anfangsnote bezieht.
4. Ein dreistimmiges Kyrie von „Walterus Ffrie“, vielleicht der Beginn einer Messe, bisher nicht bekannt.
5. Eine dreistimmige Messe mit dem Kyrietropus *Omnipotens pater*, der dem Sarum Use angehört.
6. Eine fünfstimmige Missa *Te gloriosus*. Der Tenor ist die Antiphon ad Benedictus in Laudibus von Allerheiligen². Das Kyrie hat den Tropus *Conditio kyrie* (Sarum Use). Die Messe, deren fünfte Stimme als *Medius* bezeichnet ist, wird von John Hothby in dessen *Dialogus in arte musica* erwähnt, der nach A. Seay um 1480 entstanden ist³.
7. Eine fünfstimmige Messe mit noch nicht identifiziertem, vermutlich liturgischem Tenor.
8. Eine vierstimmige Missa *Alma redemptoris mater*. Die Marienantiphon ist sonst im 15. Jahrhundert anscheinend nur von Leonel als Tenor eines Ordinariuszyklus verwendet worden, außerdem in mehreren anonymen Einzelsätzen in Tr 87, 90 und 93.
9. Eine von anderer Hand nachgetragene vierstimmige Messe, die in allen Stimmen die Tonfolge *sol-mi-sol-re* imitiert.
10. Eine vierstimmige Missa *Hec dies* mit dem Ostergraduale als Tenor.
11. Eine vierstimmige Messe. Sie imitiert in allen Stimmen eine Tonfolge, die man in etwa mit *la-sol-fa-mi-re* wiedergeben könnte.
12. Die vierstimmige Missa *L'homme armé* von Dufay.
13. Die vierstimmige Missa *Pour quoy* von Cornelius Heyns⁴. Diese und die folgende Messe stehen auf einem Doppelblatt, dessen Zugehörigkeit zum Kodex noch nicht gesichert ist.
14. Die vierstimmige Missa *Orsus, orsus* von Johannes Martini. Sie steht, wie die vorhergehende Messe, unter anderem in Capp. Sist. 51.
15. Eine vierstimmige Motette „*A cordibus fidelium*“.
16. Eine vierstimmige Motette „*Deo gratias agamus*“ von „Stone“, bisher offenbar unbekannt⁵.
17. Eine drei- oder vierstimmige Motette „*Ave mater gloriosa virga*“.
18. Eine dreistimmige Motette „*O rex gentium*“; als Tenor dient die gleichnamige Antiphon⁶.
19. Eine dreistimmige Motette „*Agimus tibi gratias*“.
20. Eine vierstimmige Motette, deren Text höchstwahrscheinlich „*Ave gloriosa mater salvatoris*“ ist. Der Text ist mir sonst nur aus einer weitverbreiteten Motette der *Ars antiqua* bekannt.

¹ Vgl. *Caput: A Liturgical Musical Study*, in: M. Bukofzer, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, London 1950.

² Vgl. *Antiphonale Romanum*, Desclée 1949, S. 901.

³ Vgl. A. Seay, *The Dialogus Johannis Ottobi Angli in arte musica*, in: JAMS VIII, 1955, S. 86–100 (mit Edition). Das Zitat auf S. 95a.

⁴ Vgl. D. Plamenac, *A Postscript to Volume II of the Collected Works of Johannes Okeghem*, in: JAMS, 1950, S. 33–40. Der Anfang der Messe ist in Lucca nicht erhalten.

⁵ Zwei andere Motetten dieses Autors, dessen Name häufiger „Stove“ zitiert wird, befinden sich in Modena Est. A. X. 1. 11.

⁶ Vgl. *Antiphonale Romanum*, Desclée 1949, S. 236.

21. Die dreistimmige Motette „*Tota pulchra es*“ von John Plummer, die auch in Modena Est. A. X. 1. 11 steht. In Lucca ist sie anonym.
22. Eine dreistimmige Motette „*O pulcherrima mulierum*“, die anscheinend auch in Tr 88 anonym überliefert ist.
23. Eine vierstimmige Motette „*Vidi spetiosam*“, anonym auch in Capp. Sist. 51.
24. Ein dreistimmiges Magnificat, durchkomponiert.
25. Ein vierstimmiges Magnificat, durchkomponiert.
26. Ein vierstimmiges Magnificat, das von späterer Hand geschrieben ist. Es sind nur die geradzahligen Verse vertont.

Der Fund gibt viel mehr Fragen auf als er beantwortet. Zunächst einmal wäre ich für eventuelle Hinweise zu weiteren Identifizierungen außerordentlich dankbar.

Zur Biographie von Stephan Zirler

VON SIEGFRIED HERMELINK, HEIDELBERG

Folgendes sei zur Ergänzung des MGG-Artikels Zirler mitgeteilt: Nach Bernhart Hertzog, *Chronicon Alsatie*, Straßburg 1592, 10. Buch, S. 230 f. war Zirler (ca. 1520–1568) mit Sabine, dem 13. Kind des kurfürstl. Rats Sebastian Hügel in Heidelberg und seiner Ehefrau Barbara geb. Schwarzerd (Nichte Melanchthons, geb. 1519) vermählt und hinterließ eine Tochter namens Catharina aus dieser Ehe. Diese Ehe könnte indessen nur als zweite Ehe Zirlers und nicht vor 1565 geschlossen worden sein, da 1564 und schon 1561 eine Catharina als Ehefrau Zirlers dokumentarisch bezeugt ist (vgl. G. Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Mainz 1963, S. 81), das Altersverhältnis aber eine Heirat der Sabine vor 1561 ausschließt.

Da laut Hertzog unter den Geschwistern der Sabine an 5. und an 8. Stelle je eine Catharina vorkommt, wird man sich allerdings fragen müssen, ob Hertzog nicht bei seinen Angaben sich im Namen geirrt und Zirler in Wirklichkeit eine Catharina Hügel (dann aber, wie Pietzsch feststellt, spätestens 1556) gehehlicht hat.

Eine neu entdeckte Komposition von Adam Steigleder

VON MANFRED SCHULER, BADEN-BADEN

Von Adam Steigleder, dem namhaften süddeutschen Organisten um 1600, sind bisher nur zwei Kompositionen bekannt: die *Fuga Colorata* und die *Toccata primi Toni* bei Johann Woltz, *Nova musices organicae tabulatura*, Basel 1617¹. Eine weitere Komposition, ein Passamezzo mit dazugehöriger Gagliarde, fand sich nun in dem Tabulaturbuch Mus. Mss. 4480 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Bevor auf diesen Passamezzo und die Gagliarde näher eingegangen werde, sei kurz das Tabulaturbuch beschrieben, das — soweit ich sehe — der musikwissenschaftlichen Forschung bisher entgangen ist².

¹ Vgl. U. Siegele, Artikel Steigleder in MGG XII, 1965, Sp. 1227. Neuauflagen: beide Stücke bei A. Pirro in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, II, Paris 1926, S. 1224 ff. und 1228; die Toccata bei L. Schrade, Ein Beitrag zur Geschichte der Tokkata, in ZfMw VIII, 1925/26, S. 633 ff.

² Lediglich angeführt, und zwar als „Klavierauszug“, wird das Tabulaturbuch bei H. Zirnauer, Der Notenbestand der reichsstädtisch-nürnbergischen Ratsmusik, Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Nürnberg, I, 1959, S. 42.

Das Tabulaturbuch stammt aus dem Notenbestand der nürnbergischen Ratsmusik, gehörte später dem Staatsarchiv Nürnberg und gelangte 1894 in den Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München³. Es hat das Format quer-4° (20,5 x 16 cm) und zählt 80 Blätter. Die mit Bleistift vorgenommene Folierung rührt aus neuerer Zeit her. Irgendwelche Angaben über die Schreiber oder den Zeitpunkt der Intavolierungen sind in dem Tabulaturbuch ebensowenig enthalten wie ein Titelblatt oder ein Inhaltsverzeichnis. Die Notation der Stücke erfolgt in der italienischen Orgel- und Klaviertabulatur, wobei sowohl das obere als auch das untere System fünf Linien aufweist. Als Schlüssel werden im oberen System der C- oder G-Schlüssel, im unteren System der F-Schlüssel verwendet. Die Tabulatur beginnt auf der Rückseite des vorderen Einbanddeckels mit dem Kanon „*Cum sors maligna me fatigat*“ von C. T. W. (wohl Christoph Thomas Walliser). Es folgen ein anonymes Stück sowie in bunter Anordnung und zum Teil anonym Motetten, Madrigale, eine Chanson, Tänze, zwei Fugen und ein deutsches Lied. Namentlich vertreten sind die Komponisten Orlando di Lasso mit sieben Motetten und einer Chanson, Francesco Bianciardi mit zwanzig Madrigalen, Orazio Vecchi mit drei Madrigalen, ferner Christophorus Clavius⁴, Jacob Meiland, David Paladius, Hans Leo Haßler, Melchior Bischoff (Episcopus)⁵, Jacob Handl (Gallus), Gregor Langius (Lange), Luca Marenzio, Girolamo Conversi, Melchior Vulpus, Madonna Cesarina Ricci aus Tingoli und Alberto Ghirlinzoni mit je einer Komposition, Adam Steigleder mit einem Passamezzo und dazugehöriger Gagliarde, Otto Siegfried Harnisch mit einer unvollständigen sechsstimmigen Motette. Von den sechzehn anonymen Kompositionen seien der *Passamezzo ditalie* mit Gagliarde, der *Passamezzo Venetiano* mit Saltarello, zwei Fugen und das Lied „*Ein Meydlein Jung*“ erwähnt. Eine der beiden Fugen ist identisch mit der *Fuga Colorata* in dem Tabulaturbuch (3. Teil, Nr. 75) von Johann Woltz und läßt sich somit Adam Steigleder zuweisen⁶. Dem Inhalt nach zu schließen, dürfte das vorliegende Tabulaturbuch Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

Bei dem *Passa è mezo* von Adam Steigleder auf Blatt 4r—5r handelt es sich um einen *Passamezzo antico* in *d*, der aus zwei Variationen besteht. Diese sind im letzten bzw. ersten Takt miteinander verschränkt. Der Satz ist in der ersten Variation vier-, manchmal fünf-, ganz selten auch sechsstimmig, in der zweiten Variation durchgehend dreistimmig, abgesehen von dem fünfstimmigen Durschlußakkord. Während der Baß vorwiegend in ganzen Noten fortschreitet, bewegt sich die Oberstimme meist in Viertel- und Achtelnoten. Parallel zur Oberstimme im Sexten-, Dezimen- oder Tredezimenabstand läuft häufig eine der übrigen Stimmen (in der zweiten Variation die Mittelstimme). Die Figuration in der Oberstimme wie auch in den Mittelstimmen läßt thematisches und motivisches Arbeiten erkennen. Dem *Passamezzo* folgt als *Mensurvariation* eine vierstimmige *Gagliarda* (Bl. 5r—5v), deren drei letzte Takte in die Drei-, Sechs- und Fünfstimmigkeit übergehen. Die Figuration ist auf die Oberstimme beschränkt; die übrigen Stimmen bilden das harmonische Gerüst in Form von Quint-Quart-Akkorden und Dreiklängen. Dabei entstehen häufig Quint- und Oktavparallelen. Wie die beiden anderen bisher bekannten Stücke von Adam Steigleder, so verraten auch die vorliegenden Tänze italienische Einflüsse, was wohl in den musikalischen Studien Steigleders in Rom 1580—1583 und vermutlich 1586—1588 seine Erklärung

³ Vgl. H. Zirnbauer, a. a. O., S. 42. Für freundliche Auskunft habe ich Herrn Dr. K. Dorf Müller, München, und Herrn Dr. H. Zirnbauer, Nürnberg, zu danken.

⁴ In der Tabulatur fälschlicherweise der Vorname *Johannes* (Bl. 22v).

⁵ In der Tabulatur fälschlicherweise der Vorname *Valentinus* (Bl. 38v).

⁶ Bl. 54v—56r. Allerdings weichen die beiden Fugen in der Intavolierung und Kolorierung etwas voneinander ab; auch ist die *Fuga Colorata* bei Woltz gekürzt. — Die Identität dieses Fugenthemas mit dem Thema einer Fuga von Simon Lohet (siehe Tabulaturbuch von Johann Woltz, 3. Teil, Nr. 63) deutet übrigens auf das Schüler-Lehrer-Verhältnis von Adam Steigleder und Simon Lohet hin (vgl. E. Emsheimer, *Johann Ulrich Steigleder, Sein Leben und seine Werke*, Diss. Freiburg i. Br., Kassel 1928, S. 8 f.).

findet⁷. Aus der Masse der uns bekannten Klaviertänze jener Zeit ragen der Passamezzo und die Gagliarde Steigleders dadurch hervor, daß an die Stelle zielloser Figuration eine schon stark ausgeprägte thematische und motivische Figuration tritt und der Satz sich durch eine gewisse Leichtigkeit und Eleganz auszeichnet.

Möglicherweise verbirgt sich unter den zahlreichen anonymen Stücken des vorliegenden Tabulaturbuches noch eine Komposition von Adam Steigleder, erscheint doch eine Fuge Steigleders hier auch anonym. Von den anonymen Passamezzi wird man dies allerdings kaum vermuten dürfen, da sie stilistisch von dem Passamezzo Steigleders stark abweichen.

Das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21 und sein Komponist

VON HANS-JOACHIM SCHULZE, LEIPZIG

Seit Wilhelm Rust, der verdienstvolle Herausgeber der alten Bach-Gesamtausgabe, im Jahre 1862 über ein Magnificat für Sopran und kleines Orchester berichtete¹, von dessen Echtheit er sich mit eigenen Augen überzeugt habe, das aber nicht mehr erreichbar sei, beschäftigte sich die Bach-Forschung mehrfach mit diesem Werk. 1864 schrieb Ernst Otto Lindner²: „*Manches ist auch spurlos verschwunden, so z. B. ein einstimmiges Magnificat, welches vor mehreren Jahren Herr Prof. Dehn besitzen wollte, und von welchem er, damals auf gespanntem Fuße mit der Badgesellschaft, in meiner Gegenwart es zeigend, bemerkte: ‚Das soll die Badgesellschaft aber nicht in die Hände kriegen‘*“. Welchen Weg die Handschrift genommen hatte, wurde erst 1940 durch den englischen Forscher W. G. Whittaker festgestellt³, der das Manuskript in der Staatlichen öffentlichen Bibliothek M. E. Saltykov-Sčedrin zu Leningrad hatte wiederauffinden können; bedingt durch die Kriegereignisse blieb Whittakers Aufsatz jedoch weitgehend unbekannt. 1954 untersuchten Alfred Dürr und Frederick Hudson im Zusammenhang mit Arbeiten an der Neuen Bach-Ausgabe die fragliche Handschrift erneut und teilten mit⁴, daß Siegfried Wilhelm Dehn das Manuskript am 1. 10. 1857 als Bach-Autograph attestiert und dann dem russischen Komponisten Alexis von Lwoff geschenkt habe, der es seinerseits bald der damaligen Petersburger Bibliothek überließ. Darüber hinaus konnten Dürr und Hudson die Partitur als Kompositionsniederschrift eines unbekanntenen Komponisten bestimmen; da die Schriftzüge mit denen Johann Sebastian Bachs nicht die geringste Verwandtschaft aufweisen, konnte das Werk aus der Liste der echten Bach-Werke gestrichen werden. Dies hinderte einige Verleger und Herausgeber nicht, unter Umgehung dieser absolut gesicherten Forschungsergebnisse das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21 doch wieder als möglicherweise von Bach stammend auf den Markt zu bringen⁵.

Versuche, den wirklichen Komponisten zu ermitteln, unternahm anscheinend nur Hans Joachim Moser⁶. Da seine Mutmaßungen jedoch auf Lesefehlern basierten, konnten sie leicht entkräftet werden⁷.

⁷ Vgl. A. Bopp, *Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik*, in: *Württembergische Jahrbücher für Statistik und Landeskunde*, Jg. 1910, Stuttgart 1911, S. 212 f.; E. Emsheimer, a. a. O., S. 9 f.

¹ BG, Bd. 11/1, S. XVIII.

² *Zur Tonkunst*, Berlin 1864, S. 161.

³ *Music & Letters* XXI, 1940, S. 312; eine eingehende Darstellung enthält Whittakers postum erschienenes Werk *The Cantatas of J. S. Bach*, Bd. I, London 1959, S. 22 ff.

⁴ *Music & Letters* XXXVI, 1955, S. 233 ff., und Neue Bach-Ausgabe, Bd. II/3, Kritischer Bericht, S. 7 f.

⁵ J. S. Bach, *Piccolo Magnificat*, Ed. E. Paccagnella, Rom 1958 (vgl. die scharf ablehnende Besprechung A. Dürrs in *Mf* XIV, 1961, S. 124 ff.); J. S. Bach?, *Kleines Magnificat für Sopran, Flöte, Streicher und Continuo*, hrsg. von Diethard Hellmann, Stuttgart-Hohenheim (1961) (Die Kantate. 139). Beide Ausgaben bringen vollständige Faksimile-Wiedergaben der Leningrader Handschrift.

⁶ *Mf* XII, 1959, S. 179, und XIV, 1961, S. 323.

⁷ *Mf* XIV, 1961, S. 401.

Nun schenkt uns das Telemann-Gedenkjahr überraschend Gewißheit: die Partitur des sogenannten „Kleinen Magnificats“ BWV Anh. 21 in der Leningrader Saltykov-Ščedrin-Bibliothek ist ein Kompositionsautograph Georg Philipp Telemanns. Dies ergibt sich aus dem Vergleich mit einer Kantatenhandschrift aus dem Jahre 1708 (Besitz der Königlichen Bibliothek Kopenhagen), die der repräsentative Katalog der Magdeburger Telemann-Ausstellung 1967 abbildet⁸. Die Schrift des 26jährigen Telemann gleicht derjenigen des „Kleinen Magnificats“ so vollkommen, daß sich eine langwierige Beweisführung erübrigt⁹.

Daß Werke Telemanns unter dem Namen Bachs kursieren, ist an sich nichts Neues. Genannt seien nur die schon von Dürr identifizierten¹⁰ Kantaten BWV 141, 160, 218, 219, Anh. 156 und Anh. 157, dazu der Kantatensatz BWV 145/2, die Klavierwerke BWV 824, 840 u. a. m. In allen diesen Fällen wurde die Fehlzueisung allerdings auf Grund von Abschriften, wengleich häufig von relativ früher Entstehungszeit, vorgenommen. Die irrümliche Zuschreibung des „Kleinen Magnificats“ an Johann Sebastian Bach ist hingegen lediglich das Ergebnis unzureichender Kenntnisse über Bachs Handschrift (Dehn, Rust, Whittaker), begünstigt durch den Umstand, daß der zweifellos einst vorhandene Umschlag der Partitur, der neben dem Komponistennamen die Besetzungsangaben getragen haben wird, offenbar schon vor längerer Zeit verlorengegangen war. Der Vergleich mit der Kopenhagener Handschrift¹¹ gibt nunmehr die Möglichkeit, über das Werk als vorgeblich Bachsche Komposition endgültig die Akten zu schließen; daß zugleich ein unbekanntes Frühwerk Telemanns „gefunden“ werden konnte, darf als seltener Glücksfall bezeichnet werden.

Über die Herkunft eines Tannhäuser-Motivs

VON KARL MUSIOL, KATTOWITZ

Es scheint ein kühnes Unterfangen, die ausführlichen und umfangreichen Ergebnisse der Wagner-Forschung mit der Entdeckung neuer Motiv- und Themenquellen bereichern zu wollen. Dabei kann ein solcher Beitrag nur dann Wesentliches bringen, wenn die gefundene Quelle zu neuen Erkenntnissen für die Werkanalyse führt.

Es handelt sich in diesem Falle um eines der Hauptmotive der Oper *Tannhäuser*, um das Motiv der Sirenen und Bacchantinnen, das einen besonderen musikalischen Ausdruck sinnlicher Steigerung darstellt und das Erotische und Ekstatische der Welt der Liebesgöttin charakterisiert. Es ist ein Symbol leidenschaftlicher rauschhafter Aufwallung des Liebestriebes.

Die einschlägige analytische Literatur enthält keinerlei Quellenhinweise über das angeführte Motiv. Auch Spezialarbeiten, u. a. der kleine Beitrag Franz Dubitzkys¹, erwähnen den Sirenenruf nicht unter den übernommenen Themen.

Das Motiv erscheint wiederholt in der Ouvertüre im Abschnitt der Venusbergmusik und wird im Bacchanale sowie auch später im Verlauf der Oper in verschiedenen harmonischen und rhythmischen Varianten zitiert oder angedeutet. Sein Bau ist zweiteilig aus Frage und Antwort gebildet und symbolisiert nach Max Chop im ersten Abschnitt die „magisch anziehende Gewalt der Verlockung“, im zweiten dagegen „die Verheißung kühner Lust“².

⁸ Georg Philipp Telemann — Leben und Werk, Magdeburg 1967. Beiträge zur gleichnamigen Ausstellung . . . im Kulturhistorischen Museum Magdeburg. S. 31.

⁹ Die Übereinstimmung aller Merkmale — angefangen von der Invokationsformel „J. J. N. A.“ bis hin zu sämtlichen Noten- und Schlüsselformen — läßt an eine Entstehung in zeitlicher Nähe zu der erwähnten Neujahrskantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ denken; jedenfalls liegt eine Datierung in Telemanns Eisenacher Zeit nahe.

¹⁰ Bach-Jahrbuch 1951/52, S. 30 ff.

¹¹ Sicherheitshalber wurden noch andere Telemann-Autographe herangezogen.

¹ Franz Dubitzky, *Von der Herkunft Wagnerscher Themen*, Langensalza 1912.

² Max Chop, *Richard Wagner. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert*, Leipzig o. J., S. 67.

1. I. Aufzug, 1. Szene, Takt 29-32

Der Melodieablauf des zweiten Abschnittes stammt aber aus einer Jugendkomposition Wagners, der Ouvertüre *Polonia*³ (1836), in der drei polnische Freiheitslieder sinfonisch verarbeitet sind; er ist ein Fragment des sogenannten „Litauischen Liedes“, das besonders während des polnischen Novemberaufstandes 1830/31 in Europa verbreitet war⁴ und als dessen Schöpfer der Opernkomponist Karol Kurpiński (1785–1857) gilt. Hier das betreffende Fragment aus der *Polonia*-Ouvertüre:

2.

Es ist allgemein bekannt, daß Wagner oft Ideen- und Stimmungsmotive verwendet, die ähnlichen dramatischen Situationen und charakteristischen Klangbildungen anderer Werke entliehen sind. So verhält es sich z. B. mit einigen Motiven aus Liszts *Prometheus*, der *Faust-sinfonie* und der *Hunnenschlacht*, die Wagner im Nibelungenring übernommen hat.

Eine besondere Bewandnis hat es dagegen mit dem angeführten Motiv aus der Oper *Tannhäuser*. Die schon erwähnten Nationallieder lernte Wagner während des Durchmarsches der Insurgenten in seiner Vaterstadt Leipzig im Jahre 1831 kennen. Eine zusätzliche Gelegenheit dazu bot sich bei einem Gelage, das aus Anlaß des polnischen Nationalfeiertages stattfand, zu dem der junge Wagner gleichfalls eingeladen war. Das ekstatische Erlebnis

³ Richard Wagner, *Polonia*. Zum ersten Male herausgegeben von Felix Mottl, Partitur, Leipzig 1919.

⁴ Karl Musiol, *Richard Wagner und Polen*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 6, 1964, S. 53–76; *Richard Wagner und der Novemberaufstand*, in: Richard Wagner und die polnische Musikkultur, Katowice 1964, S. 7–20 (polnisch).

dieser Nacht hat sich ihm mit erstaunlicher Deutlichkeit eingepägt. Viele Jahre später berichtet er darüber ausführlich in seiner Selbstbiographie: „ . . . Es war ein unvergeßlich eindrucksvoller Tag. Das Mahl der Männer ward zum Gelage: eine aus der Stadt bestellte Bledmusik spielte unausgesetzt die polnischen Volkslieder, an welchen sich unter dem Vorgesang des Litauers Zan die Gesellschaft jubelnd und klagend beteiligte . . . Weinen und Jauchzen steigerten sich zu einem unerhörten Tumulte, bis sich die Gruppen auf die Rasenplätze des Gartens lagerten, und dort zerstreute Liebespaare bildeten, in deren schwelgerischem Liebesgespräche das unerschöpfliche Wort ojczyzna Vaterland die Losung war . . . Der Traum dieser Nacht bildete sich später in mir zu einer Orchesterkomposition in Ouvertürenform, mit dem Titel Polonia aus“⁵.

Aus diesem Zitat geht eindeutig hervor, daß Wagner die polnischen Lieder in einer erotisch-orgiastischen Atmosphäre kennengelernt hat. Als ekstatisches, Leidenschaft und Liebesverlockung symbolisierendes Motiv finden wir das Fragment einer dieser Melodien im *Tannhäuser* wieder, was als Beispiel für die elementaren, tiefgreifenden Eindrücke sinnlicher Entzückung der „wilden Studentenjahre“ gelten kann, die in der rauschhaften Grundstimmung der leidenschaftlichen erotischen Welt des *Tannhäuser* ihren Widerhall finden und aus der Verbundenheit wirklichen Erlebens mit musikalischer Schöpfung erwachsen sind.

Reihensymmetrien und Reihenquadrate

VON RUDOLF WILLE, BONN

Unter einer Reihensymmetrie ist eine Deckabbildung eines Zwölftonreihenabschnittes auf einen anderen zu verstehen, wobei als Abbildungen Transposition, Krebs, Umkehrung oder eine Folge von diesen zulässig sind. Reihensymmetrien spielen vielfach die tragende Rolle in der Struktur eines Zwölftonwerkes. Das sei an dem Beginn des ersten Satzes aus Anton Weberns Streichquartett op. 28 demonstriert:

Mäßig $\text{♩} = \text{ca } 66$

1. Viol. f

2. Viol. sf

Vla. f

Vcl. f

Vla. p

1. Viol. pizz.

2. Viol. poco rit. arco p

Vla. f

1. Viol. arco

2. Viol. pizz. p

Vla. pizz. f

Vcl. arco p

Vcl. f

Vcl. f

Vla. pizz.

⁵ Richard Wagner, *Mein Leben*, Bd. 1, München 1911, S. 78.

Der formelhafte Anfang bringt mit seinen ersten zwölf Tönen die dem gesamten Streichquartett zugrunde liegende Reihe:

$$g - fis - a - gis - c - des - b - h - es - d - f - e.$$

Transponiert man die ersten vier Reihentöne um eine kleine Sexte aufwärts, so ergeben sich die letzten vier Töne der Reihe. Diese Reihensymmetrie klärt die Struktur: Durch jeweiliges Überlappen des Reihenedes mit dem folgenden Reihenanfang entsteht eine zusammenhängende Kette von folgender Gestalt



Die reihensymmetrische Einheit der Struktur folgt aus der Tatsache, daß sie wie die Reihe selbst ihre eigene Krebsumkehrung ist (transponiert um eine große Sexte aufwärts). Das Beispiel zeigt deutlich, wie wichtig es für die Analyse eines Zwölftonwerkes ist, die Symmetrien der zugrundeliegenden Reihen zu kennen.

Mit Hilfe der Reihenquadrate lassen sich nun alle Symmetrien einer gegebenen Zwölftonreihe in anschaulicher Weise darstellen. Für Weberns Streichquartett lauten die Reihenquadrate:

G-Quadrat:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
4	1	7	3	6	10	8	5	12	9	2	11
3	4	8	7	10	9	5	6	11	12	1	2
7	3	5	8	9	12	6	10	2	11	4	1
8	7	6	5	12	11	10	9	1	2	3	4
5	8	10	6	11	2	9	12	4	1	7	3
6	5	9	10	2	1	12	11	3	4	8	7
10	6	12	9	1	4	11	2	7	3	5	8
9	10	11	12	4	3	2	1	8	7	6	5
12	9	2	11	3	7	1	4	5	8	10	6
11	12	1	2	7	8	4	3	6	5	9	10
2	11	4	1	8	5	3	7	10	6	12	9

U-Quadrat:

1	4	11	2	10	6	12	9	8	5	3	7
4	3	2	1	9	10	11	12	5	6	7	8
3	7	1	4	12	9	2	11	6	10	8	5
7	8	4	3	11	12	1	2	10	9	5	6
8	5	3	7	2	11	4	1	9	12	6	10
5	6	7	8	1	2	3	4	12	11	10	9
6	10	8	5	4	1	7	3	11	2	9	12
10	9	5	6	3	4	8	7	2	1	12	11
9	12	6	10	7	3	5	8	1	4	11	2
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
11	2	9	12	5	8	10	6	3	7	1	4
2	1	12	11	6	5	9	10	7	8	4	3

Die Reihenquadrate sind folgendermaßen zu lesen: Im linken Quadrat (G-Quadrat) bedeutet die Zahl im Schnittpunkt der n -ten Zeile (Horizontale) mit der m -ten Spalte (Vertikale) die Stelle desjenigen Tones in der Grundreihe, der vom m -ten Ton der Grundreihe durch Transponieren von $n-1$ Halbtönen aufwärts erreicht wird. Die Transpositionssymmetrien werden demnach im G-Quadrat dadurch sichtbar, daß horizontal Zahlen in natürlicher Reihenfolge auftreten. Im G-Quadrat des obigen Beispiels gibt die Zahlenfolge 9 10 11 12 am Anfang der 9-ten Zeile an, daß die letzten vier Töne von G_n mit den ersten vier Tönen von G_{n+8} übereinstimmen. Das ist gerade die Reihensymmetrie, die der obigen Strukturanalyse zugrunde liegt. Die erste Zeile des G-Quadrats beschreibt die triviale Symmetrie: die identische Transposition. Nun treten im G-Quadrat auch Zahlenfolgen auf, die von rechts nach links in natürlicher Reihenfolge verlaufen. Diese geben die Krebs-symmetrien an. So bedeuten die Zahlen 4 3 2 1 in der 9-ten Zeile, daß der Krebs der ersten vier Töne von G_n gleich den Tönen 5 bis 8 von G_{n+8} ist. Man sieht, wie die obige Strukturanalyse noch verfeinert werden kann¹.

¹ Vgl. W. Kolneder: *Anton Webern* (1961), S. 133.

Die Umkehrungs- und Krebsumkehrungssymmetrien lassen sich in entsprechender Weise am rechten Reihenquadrat (U-Quadrat) ablesen. Die Zahlenfolge 5 6 7 8 in der 6-ten Zeile des U-Quadrats zeigt an, daß die Töne 5 bis 8 von G_n mit den ersten vier Tönen von U_{n+5} zusammenfallen. Die 10-te Zeile beschreibt die bei der Analyse schon erwähnte Reihensymmetrie, nämlich die Identität von G_n und KU_{n+9} . Die U-Symmetrien zusammen mit den G-Symmetrien demonstriert Webern am Anfang des zweiten Satzes in vierstimmiger Form. Aus reihensymmetrischen Gründen ist dabei eine Wiederholung der Takte 3 bis 16 möglich.

In den beiden Reihenquadraten wurden Folgen aus zwei Zahlen nicht eingerahmt, um das Schaubild übersichtlicher zu halten. Die regelmäßige Anordnung der „Symmetrien“ verdeutlicht ihre Abhängigkeit voneinander, worauf hier jedoch nicht weiter eingegangen werden soll.

Wie werden nun die Reihenquadrate zu einer gegebenen Zwölftonreihe am einfachsten aufgestellt? Dazu folgendes: Man schreibt in die erste Zeile des G-Quadrats die Zahlen von 1 bis 12 in ihrer natürlichen Reihenfolge. Dann trägt man die Stellenzahlen der Reihentöne, wie sie sich, angefangen vom ersten Ton der Grundreihe, durch fortlaufendes Aufsteigen in Halbtonen ergeben, von oben nach unten in die erste Spalte. Mit der zweiten Spalte wird analog verfahren, nur daß man jetzt beim zweiten Reihenton beginnt. Die zweite Spalte entsteht also aus der ersten durch zyklische Permutation. Die übrigen Spalten des G-Quadrats füllt man in entsprechender Weise aus. In der ersten Zeile des U-Quadrats wird die natürliche Reihenfolge der Zahlen 1 bis 12 dadurch verändert, daß man die Stellenzahlen derjenigen Tonpaare, deren Intervalle zum Anfangston der Grundreihe sich zur Oktave ergänzen, miteinander vertauscht. Die erste Spalte stimmt mit der ersten Spalte des G-Quadrats überein, und die übrigen Spalten ergeben sich aus ihr wieder durch zyklische Permutation. Das U-Quadrat entsteht demnach aus dem G-Quadrat durch paarweisen Spaltentausch.

Neben den bisher besprochenen Symmetrien lassen die Reihenquadrate auch „Gruppensymmetrien“ erkennen. Als Beispiel dafür mag Weberns Symphonie op. 21 dienen. Aus der Grundreihe

$$a - fis - g - as - e - f - h - b - d - cis - c - es$$

ergeben sich folgende Reihenquadrate:

G-Quadrat:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
8	3	4	1	6	2	11	7	12	9	10	5
7	4	1	8	2	3	10	11	5	12	9	6
11	1	8	7	3	4	9	10	6	5	12	2
10	8	7	11	4	1	12	9	2	6	5	3
9	7	11	10	1	8	5	12	3	2	6	4
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
5	10	9	12	7	11	2	6	1	4	3	8
6	9	12	5	11	10	3	2	8	1	4	7
2	12	5	6	10	9	4	3	7	8	1	11
3	5	6	2	9	12	1	4	11	7	8	10
4	6	2	3	12	5	8	1	10	11	7	9

U-Quadrat:

1	11	7	8	9	10	3	4	5	6	2	12
8	10	11	7	12	9	4	1	6	2	3	5
7	9	10	11	5	12	1	8	2	3	4	6
11	12	9	10	6	5	8	7	3	4	1	2
10	5	12	9	2	6	7	11	4	1	8	3
9	6	5	12	3	2	11	10	1	8	7	4
12	2	6	5	4	3	10	9	8	7	11	1
5	3	2	6	1	4	9	12	7	11	10	8
6	4	3	2	8	1	12	5	11	10	9	7
2	1	4	3	7	8	5	6	10	9	12	11
3	8	1	4	11	7	6	2	9	12	5	10
4	7	8	1	10	11	2	3	12	5	6	9

Zerlegt man die Grundreihe in drei 4-Ton-Gruppen, wobei die einzelnen Gruppen nur durch ihre Töne, nicht durch deren Anordnungen bestimmt seien, so erkennt man, daß sich

G_0 und U_9 sowie G_6 und U_3 in gleiche 4-Ton-Gruppen teilen. Diese Gruppensymmetrie bestimmt die Struktur der 5. Variation des zweiten Satzes: Durch sie wird bei gleichbleibender Begleitung in den Streichern die reizvolle Umkehrung des Harfenmotivs möglich:

V. Var. ($\text{♩} = \text{ca } 84$)

Auch Weberns Streichquartett op. 28 wird in seiner Struktur mit von Gruppensymmetrien getragen (s. oben).

Neuerforschte evangelische Kirchenmusik*

VON WERNER BRAUN, KIEL

Spezialisierung gehört zu den Merkmalen moderner Wissenschaft. Konnte es der eigenwillige und selbstbewußte Hugo Riemann noch wagen, sein *Handbuch der Musikgeschichte* (1904–1913) in eigener Regie herzustellen und herauszugeben, so dominierte wenig später jene Art der Aufgabenteilung, die einzelne Epochen oder Themen bzw. Gattungen bekannten Fachleuten zur Bearbeitung zuwies. In Guido Adlers und Ernst Bückens „Handbüchern“ hat sie das Ansehen der deutschen Musikwissenschaft befestigt. Das Werk, von dem hier die Rede sein soll, geht auf einen solchen 1931 erschienenen Bücken-Band zurück. Friedrich Blume, der damals das für einen historischen Längsschnitt noch immer riesige Gebiet der

* Friedrich Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neubearbeitete Auflage, herausgegeben unter Mitwirkung von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1965. 465 S.

evangelischen Kirchenmusik allein bewältigt hatte, organisierte die Neuauflage, zu der er vier Mitarbeiter, anerkannte Spezialisten für die von ihnen behandelten Themen, heranzog und bearbeitete das der Barockzeit gewidmete Kapitel. Aus der individuellen Darstellung ist also ein „Team-Work“ geworden. Da aber die hinzugewonnenen Verfasser sich an den 1931 vorgelegten Grundriß halten konnten oder sonst mit Blumes Arbeitsweise vertraut waren, trat die bei Aufgabenteilung stets drohende Gefahr einer zusammenhanglosen Reihung von Einzelbeiträgen in den Hintergrund. Der Leser empfindet eigentlich nur die positiven Seiten des neuen Verfahrens: methodische und stilistische Mannigfaltigkeit, Materialfülle und trotzdem Konzentrierung auf den jeweiligen Gegenstand.

Schon in äußerer Beziehung wird deutlich, daß gegenüber der ersten Auflage teilweise andere Ziele ins Blickfeld geraten sind. Es soll nicht mehr „Die“ evangelische Kirchenmusik in ihren klassischen Belegen bis etwa 1750 beschrieben werden, sondern die „Geschichte“ der evangelischen Kirchenmusik von ihren Anfängen und mit ihren wichtigsten Zweigen bis zur Gegenwart. Von der alten Vorstellung, die Entwicklung nach 1750 biete nur das Bild eines „Verfalls“, sagt sich Blume mit Entschiedenheit los. Diese Zeiten besitzen ihren „eigenen Wert“ (S. VI). Der Verfasser bekennt sich damit einerseits zur verstehenden Methode im Sinne Wilhelm Diltheys und andererseits zu nüchterner Objektivität. Utopische Vorstellungen von einem harmonischen Zustand der Kirchenmusik, in welchem die Kirche widerspruchlos das Leben bestimmt und die Musik stets tiefer Frömmigkeit Ausdruck verleiht und das prächtige Gewand für reiche liturgische Formen abgibt, haben in dieser Auffassung keinen Platz: sie taugen nicht als Maßstab für reale Ereignisse und für die Geschichtsforschung. Unter „evangelischer Kirchenmusik“ meint Blume also kein eindeutig zu definierendes Ideal, sondern die etwa 450jährige Wirklichkeit geistlichen Singens und Spielens von Menschen unterschiedlicher protestantischer Konfessionen, innerhalb und außerhalb der Kirchenräume. Aus der Ausklammerung liturgisch-dogmatischer Gesichtspunkte folgt, daß statt von gottesdienstlich mehr oder weniger brauchbarer Musik vor allem von ihrer künstlerischen Beschaffenheit die Rede sein soll. Da Blume aber trotzdem Geisteswissenschaft betreibt und auch das einschlägige theologische Schrifttum kennt, hat er sich hinsichtlich der problematischen Komplexität des Begriffes „Kirchenmusik“, der so verschiedenartige, vielfach in eigenen geschichtlichen Rhythmen verlaufende Phänomene wie Frömmigkeit, Dogma, Liturgie und Musik zusammenschließt, keinen Illusionen hingeben. Verfallserscheinungen einzelner Bestandteile des von ihm beschriebenen Gegenstands stellt er schon für verhältnismäßig frühe Epochen fest, so für das kirchliche Organisationswesen ab 1570 (S. 122), das Kirchenlied um 1580 (S. 88), die Messe um 1610 (S. 82) und die Motette seit Andreas Hammerschmidt (S. 179). Wer sich überdies der vielen polemischen Äußerungen des 17. Jahrhunderts zu Fragen der Kirchenmusik erinnert, wird auch dieses Zeitalter kirchenmusikalisch nicht restlos glücklich nennen können. Ein wenig überspitzt läßt sich sagen, daß die protestantische Musik auf irgendeiner Ebene fast immer vom Verfall bedroht oder ihm ausgesetzt gewesen ist. Diese gefährvolle Situation betraf aber zunächst noch nicht den Kern der Kunst. Wenn das Werk von Heinrich Schütz „kirchlich“ anmutet, obwohl es nur auffallend wenig cantus firmus-Bearbeitungen aufweist und auf das Hörvermögen und die Fassungskraft der „Einfältigen“ kaum Rücksicht nahm, so deswegen, weil es von einer auch private und weltliche Sphären mitgestaltenden lebendigen protestantischen Geistigkeit geprägt worden ist. Erst seit dem frühen 18. Jahrhundert wird der Zerfall der evangelischen Kirchenmusik in Einzelelemente stärker spürbar. Die Liturgie und manche musikalischen Gattungen, z. B. die Kantate oder gewisse Arten der Passionsvertonungen, weisen Züge von Erstarrung auf. Gläubigkeit und das Gefühl der „vanitas“ herrschen nicht mehr unbeschränkt; ein Sinn für Schönheit und Eigenwert des Lebens wirkt sich immer stärker aus. Die Entwicklung der Musik vollzieht sich von nun an primär außer-

halb der Kirche und abseits vom Wort. Nachdrücklicher als bisher beginnt sich die protestantische Kirchenmusik entweder an instrumentaler Kunst zu orientieren (kantatenhafte Arrangements von Symphoniesätzen Joseph Haydns; G. Feder, S. 223), weltliche bzw. unkirchliche vokale Formen unreflektiert zu übernehmen (Johann Adam Hillers Opern- und Oratorienparodien; G. Feder, S. 222) oder sich auf einen eigenen Stil zurückzuziehen, der in bezug auf die in ihm angewandten musikalischen Techniken neben weltlicher Musik häufig ausgesprochen rückständig, mitunter sogar primitiv erscheint.

Zeiten des Umbruchs wie die zuletzt erwähnten fesseln in erster Linie den Historiker. Feder empfindet die kirchenmusikalischen Bemühungen der Aufklärung im Vergleich zu denen der Restauration mit Recht als „*origineller*“ (S. 217). Dennoch gehören die Sympathien der Gegenwart, die nach historischen Leitbildern sucht, früheren geschichtlichen Phasen. Blume hatte dieser Sachlage Rechnung zu tragen. Nach wie vor ragen die Perioden vor 1750 als beispielhaft hervor. Bereits die Stoffverteilung verrät dies. *Das Zeitalter der Reformation* von Friedrich Blume, bearbeitet von Ludwig Finscher, umfaßt 75 Seiten; 1931 waren es 68 Seiten. *Das Zeitalter des Konfessionalismus* von Friedrich Blume nimmt mit 134 Seiten (gegenüber früher 84 Seiten) den breitesten Raum ein. Das von Georg Feder zusammengestellte 3. Kapitel *Verfall und Restauration*, das mit 52 Seiten an die Stelle des 1931 auf zehn Seiten abgehandelten Abschnitts *Das Zeitalter des kirchlichen Indifferentismus* trat, zeigt noch immer verhältnismäßig bescheidene Ausmaße. Über die *Erneuerung und Wiederbelebung* berichtet Adam Adrio auf 67 Seiten. Auch die 37 und neun Seiten, die Walter Blankenburg für *Die Kirchenmusik in den reformierten Gebieten des europäischen Kontinents* und für *Die Musik der Böhmisches Brüder* in Anspruch nahm, wirken im Rahmen des Ganzen wohlproportioniert. So bestätigt das Buch ein bewährtes Geschichtsbild. Es schließt sich behutsam dem Stand und den Trends der Forschung an, faßt zusammen, beleuchtet einiges schärfer und berücksichtigt auch die neuere und die neue evangelische Kirchenmusik. Die angekündigte englische Ausgabe des Werkes soll einen Abschnitt über die anglikanische Kirchenmusik und über die Musik der anglikanischen Bekenntnisse enthalten (S. VI). Evangelische Kirchenmusik wird dann zum erstenmal als eine internationale geschichtliche Größe dargestellt sein.

Wissenschaftliche Arbeiten sind den Gesetzen des Alterns und Veraltens ausgesetzt. Es spricht für die Qualität von Blumes 1931 vorgelegter Veröffentlichung, daß ganze Partien oder Gedanken daraus mehr als dreißig Jahre später nur wenig verändert übernommen werden konnten. Trotzdem war die Aufgabe, vor der Ludwig Finscher stand, nicht einfach zu lösen. Denn zu den von ihm zu bearbeitenden Abschnitten über die Anfangszeit der protestantischen Musik hat die jüngere Forschung viel neues liturgiegeschichtliches, hymnologisches und musikwissenschaftliches Material beigebracht. Finscher hat den Stoff dem gegenwärtigen Stand des Wissens angepaßt, viele Einzelheiten verbessert, hier gekürzt, dort erweitert. Häufig konnte er dabei aus eigener wissenschaftlicher Erfahrung schöpfen. In der mehrstimmigen Musik der Reformationszeit kennt er sich ausgezeichnet aus. Seine Forschungen über die deutsche Psalmotette, die neben dem Liedsatz wichtigste und eigenständigste protestantische Gattung des 16. Jahrhunderts, faßt er knapp und einleuchtend zusammen. Auch die Partien über das geistliche Lied sind stellenweise stärker verändert worden. Es war ein guter Gedanke, die unterschiedlichen Methoden Luthers und Münzers bei der Eindeutschung des gregorianischen Gesangs anhand eines bekannten Beispiels (des Hymnus „*Veni redemptor gentium*“ und der hiervon abgeleiteten deutschen Lieder) zu erläutern (S. 23 f.). In dem Abschnitt über die Kontrafaktur, wo Finscher viel aus eigenen Arbeiten beiträgt, kann die weite Sinnggebung der Begriffe „Kirchenlied“ und „Gemeindelied“ Verwirrung stiften. Die geistlichen Umdichtungen weltlicher Lieder gehörten wohl durchweg zunächst in den Bereich der Hausmusik. Ihre Melodien erwiesen sich zwar als

„multivalent“ (S. 18); sie besaßen aber assoziative Kraft, erinnerten an die ursprünglich mit ihnen verbundenen Dichtungen und waren insofern für den Gottesdienst vorerst kaum zu gebrauchen. Luthers Anteil an diesem Zweig des geistlichen Liedes wird überschätzt. Sein vielzitiertes Wort über die „schönen Melodien“ meint vorreformatorische kirchliche Weisen¹. Verhältnismäßig wenig Eingriffe in Blumes Text zeigen die Ausführungen über die gottesdienstlichen Voraussetzungen der Musik. Manche Korrekturen wären aber noch angebracht gewesen. Für den Anteil lateinischer Figuralmusik am Gottesdienst in Norddeutschland bieten z. B. Lossius' liturgische Notizen in seiner *Psalmodia* wenig Anhaltspunkte. Die Darbietung des Evangeliums „*latinè in Choro*“ (nicht: „*a choro*“; S. 37) bezieht sich auf den Chor als Ort und nicht auf eine figural singende Gemeinschaft, wie sich aus der Fortsetzung bei Lossius ergibt: „*et germanicè ante Chorum à puero*“. Die *Lamentationes Jeremiae* setzt Lossius für den Karsamstag und nicht für den Karfreitag an. An ihre mehrstimmige Ausführung dürfte er kaum gedacht haben.

Im Unterschied zu Finschers konzentriert-lehrbuchartiger Stoffdarstellung, die auf die exponierte Nennung anderer wissenschaftlicher Meinungen fast vollständig verzichtet, führt das Kernstück des Buches, das Kapitel über das Zeitalter des Konfessionalismus, stärker an individuelle Forschungen verschiedener Autoren heran. Häufig konnte sich Friedrich Blume auf Vorarbeiten seiner Schüler stützen, so in dem G. Feders entsprechenden MGG-Artikel verwertenden Abschnitt über die ältere Kirchenkantate oder in den Ausführungen über die Orgelmusik. Die landläufige Ansicht, das geschriebene oder gedruckte geistliche Repertoire für Tasteninstrumente sei in der Regel gottesdienstliche Gebrauchsmusik, wird in Frage gestellt. Blume vermutet, daß größere cantus firmus-Kompositionen „*ehrer als didaktische oder repräsentative Musik*“ anzusehen seien (S. 164). Noch andere Zusammenhänge lassen erkennen, wie intensiv der Autor bemüht gewesen ist, die Stellung der Musik im Leben zu erkunden. Die Anregungen der italienischen Kunst, vor allem des Madrigals (vgl. S. 99, 109 f. und 140), treten im Vergleich zur ersten Auflage deutlicher hervor. Aber auch die Hemmungen und organisatorischen Schwierigkeiten, auf die der fremde Einfluß traf, werden nicht verschwiegen (besonders S. 129 ff.). Hierzu gehört zweifellos auch Samuel Scheidts Bekenntnis zur „*alten Composition*“. Es umschreibt ein zeitkritisch-polemischer Prinzip und verträgt sich vielleicht doch besser mit seinem Stil als S. 137 vermutet wird. Seine Parodie-Konzerte übertreffen die benutzten Vorbilder an konsequenter Polyphonie². Bloße Imitationen oder flächige Akkordik seiner Modelle ersetzt er durch oft sehr kunstvolle kanonische Stimmenverbindungen. Scheidt will also die alte Motettenkunst nicht einfach wiederbeleben; er möchte vielmehr durch systematisch angewandtes Lehrbuchwissen und mit besonderer kontrapunktischer Künstlichkeit gegen die durch Vernachlässigung der alten Regeln drohende Verflachung des Komponierens in seiner Zeit angehen. Der „*klappernde Mechanismus seiner Konzerte*“ erklärt sich u. U. geradezu aus dieser etwas gewaltsamen Gelehrsamkeit. — Wertvolle Beiträge gelten der Gattungsgeschichte der Musik. Die lateinischen liturgischen Kompositionen der Protestanten, z. B. die Vertonungen des Magnificat, sind nun in einen größeren Zusammenhang gestellt worden. Mit Recht nennt Blume die alte Terminologie dort „*unbestimmt*“, wo die Freude an schmückenden Überschriften vorherrscht. Andererseits darf das barocke Streben nach Bezeichnungen für die sich ausbildenden Gattungsstile nicht übersehen werden. Der ausführliche Untertitel zu Stephan Ottos *KronenKrönlein von 1648*: „*oder musicalischer Vorläuffer, auff geistliche CONCERT- MADRIGAL- DIALOG- MELOD- SYMPHON- MOTET-ische Manier, etc.*“ bezieht sich nicht auf eine

¹ Begründungen, weitere Korrekturen und ein Bericht über die vernachlässigte Kontrafaktur im 17. Jahrhundert im Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, XI, 1966, S. 89–113.

² Hierzu des Verfassers Studie *Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten*, AfMw XIX/XX, 1962/63, S. 56–74.

stilistisch weitgehend einheitliche Musik, sondern will andeuten, daß in dem Druck Proben aus verschiedenen Bereichen und Gattungen zu einer Art Florilegium zusammengestellt sind: ein paar Concerte, Madrigale, Dialoge und je eine „*Melodia*“ (eine Choralbearbeitung per omnes versus), Motette, Symphonia und Messe³. Möglicherweise sind die hier und auch bei Andreas Hammerschmidt zutage tretenden Tendenzen zur gattungsmäßigen Differenzierung durch die Bezeichnung Motette, Concert, Symphonia sacra bei Heinrich Schütz und durch die geistlichen Madrigale Johann Hermann Scheins (1623) gefördert worden. Wenn sich auch unter den gleichen Begriffen mitunter verschiedene Vorstellungen verbergen, ist das Gemeinte doch meist bestimmbar⁴.

Wohl keine musikgeschichtliche Epoche hat so viel bedeutsame Einzelleistungen hervorgebracht wie die Barockzeit. Blume geht ihnen gewissenhaft nach, konzentriert sich aber bei der Besprechung der Spätphase auf Johann Sebastian Bach, dessen geistliches Werk mehr noch als in den entsprechenden Abschnitten von 1931 als krönende Zusammenfassung aller bisherigen kirchenmusikalischen Verläufe erscheint und dessen Name wie ein Leitmotiv das Kapitel durchzieht. Man könnte demgegenüber auf die große Verbreitung und Popularität der Kantaten eines Liebhold, Stölzel, Telemann und Römheld verweisen. Aber deren Schaffen ist entweder noch kaum erforscht⁵ oder durch Neuauflagen nur ungenügend erschlossen. Es wäre an der Zeit, einmal über die merkwürdige Tatsache nachzudenken, daß im Gegensatz zur Musikgeschichte vor 1700 unser Bild von der protestantischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch immer fast ausschließlich auf dem Vermächtnis eines einzigen Mannes beruht, der zu seiner Zeit gewissermaßen ein Außenseiter war, während die damals als die eigentlichen Repräsentanten der Musik geltenden Komponisten heute fast unbekannte Größen darstellen. Lebt hier ein sonst überwundener heroengeschichtlicher Denkansatz fort? Oder wirken sich Affinitäten zwischen Gegenwart und Vergangenheit derart ungleich aus? Konkreter gefragt: Spiegeln beispielsweise Melchior Franck, Andreas Hammerschmidt oder Samuel Scheidt ihre Zeit reiner wider und haben sie nachhaltiger auf die folgenden Generationen eingewirkt als die Musiker im Umkreis Bachs? Bestehen zwischen Bach und Stölzel größere Unterschiede hinsichtlich der kompositorischen Qualität als zwischen Schütz und Hammerschmidt? Rechtfertigt die eingangs erwähnte beginnende Erstarrung der kleinmeisterlichen Kirchenmusik im Zeitalter der Frühaufklärung ihre nur cursorische Behandlung in fast allen musikgeschichtlichen Überblicken? Bevor diese Fragen anders als hypothetisch beantwortet werden können, muß das einschlägige Material gesichtet werden. Hier liegen Aufgaben der künftigen Forschung.

Wer sich bisher über die geistliche Musik zwischen 1750 und 1850 informieren wollte, war auf das Buch eines Theologen angewiesen: auf Paul Graffs berühmte *Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands*⁶. Georg Feders verständnisvolle Beschreibung jenes umstrittenen Zeitabschnitts beendet diesen ein wenig beschämenden Zustand. Wir erfahren von ihm neue und interessante Tatsachen über die veränderten organisatorischen Grundlagen der Musik, die Liturgie und die Gattungen, über aufklärerische Ideen von wahrer Kirchenmusik und das romantische

³ Vgl. das Inhaltsverzeichnis und den Neudruck einiger Stücke aus der Sammlung von 1648 in: S. Otto, *Geistliche Chorwerke*, hrsg. von H. Mönkemeyer, Hannover 1937. (Veröffentlichungen der Städtischen Volksmusikschule Krefeld, Bd. 1).

⁴ So verstand Thomas Selle unter „*Concert*“ weniger einen bestimmten Stil oder eine Form als einfach eine Musik für besonders gute Sänger (Favoriten). Auch seine Lasso-Bearbeitungen (vgl. KMJb 1963, S. 105 bis 113), deren polyphone Struktur im Zeitalter des Barock ungewöhnlich und schwierig erscheinen mußte und die musikalischen Fähigkeiten von Chorsängern oder Ripienisten offenbar überstieg, trugen diese Bezeichnung.

⁵ Vgl. jedoch neuerdings F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Diss. Leipzig 1965, Mf XIX, 1966, S. 56 f.

⁶ Die Diss. von D. Beck, *Krise und Verfall der protestantischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*, Halle 1951 (1952), ist nur in maschinenschriftlichen Exemplaren zugänglich.

Ideal des Kirchenstils. Obwohl die Aufklärung und die Romantik auch nach Meinung Feders nur verhältnismäßig wenig überragende kirchenmusikalische Schöpfungen hervorgebracht haben, zeigen sie doch manche Parallelen zu früheren, heute allgemein positiver beurteilten Epochen. Auf die ähnlichen Strukturen bei den geistlichen Gesangsstücken um 1780 und den etwa hundert Jahre älteren frühen protestantischen Kantaten hat Feder ausdrücklich hingewiesen (S. 241). In dem Abschnitt über die Maßnahmen des preußischen Staats zur liturgischen und kirchenmusikalischen Erneuerung wäre eine Erwähnung der von den Behörden empfohlenen figuralen Literatur nicht unangebracht gewesen. Sicher gab dabei die Praxis des 1843 gegründeten Berliner Domchors das Vorbild ab. Solche Repertoire-Lenkung erinnert an die Vorschriften der kursächsischen Kirchen- und Schulordnung von 1580. In beiden Fällen sind politische Motive im Spiel gewesen. Im ausgehenden 16. Jahrhundert glaubte man platonische Ideen vom alte Ordnungen bewahrenden Staat wiederbeleben zu können; im Zeitalter der Restauration sollte der durch Freiheitskriege und andere Zeitereignisse in Gärung geratene Betätigungs- und Geselligkeitsdrang in der Pflege ungefährlicher „religiöser Gesänge“ und in einem leicht kontrollierbaren Vereinswesen aufgefangen und sublimiert werden⁷. Im 19. Jahrhundert, nach der vorangegangenen Epoche der Säkularisierung, besaßen jedoch behördliche Bestimmungen ein ganz anderes Gewicht. Der Verdacht, Kirchenmusik sei nun mehr ein Vorwand, mehr ein Mittel zu innenpolitischen Zwecken denn spontanes geistiges Bedürfnis, läßt sich nur schwer unterdrücken. — Als ein Mangel könnte sich die fast kommentarlose Benutzung bekannter, aber im Schrifttum unterschiedlich definierter Stilbegriffe herausstellen. Der Leser muß sich auf Grund der in sich ausgezeichneten Ausführungen über die jeweils herrschenden Vorstellungen von einer guten Kirchenmusik, der sorgfältigen Aufbausketzen zu einzelnen Werken und der Bildbeigaben selbst ein Urteil zu bilden versuchen. Besser wäre es vielleicht gewesen, die „Empfindsamkeit“, das „Galante“ und das „Romantische“ anhand exemplarischer Notenbeispiele kurz zu erläutern.

Aus der Erkenntnis, daß auch die neue Kirchenmusik eine Geschichte hat und daß sie frühere Epochen nicht nur weiterführt, sondern zu einigen davon geradezu eine Art Wahlverwandtschaft empfindet, zog Blume die Konsequenz. Das von Adam Adrio erarbeitete Kapitel über die Erneuerung und Wiederbelebung der Kirchenmusik wird mit ähnlicher Genugtuung begrüßt werden wie Feders Untersuchungen über den Verfall und die Restauration und wie Blankenburgs Abhandlung über die Kirchenmusik der Reformierten. Der Bestand an neuen vokalen Choralbearbeitungen, an Bibelwortvertonungen, an Historien und Passionen, Solokantaten und geistlichen Konzerten, an Oratorien und Orgelmusik seit Arnold Mendelssohns ersten Versuchen um eine zeitgemäße, aber die Anregungen liturgiegeschichtlicher und musikwissenschaftlicher Forschung aufnehmende protestantische Kunst ist so überaus reich, daß eine zusammenfassende Darstellung dringend geboten erschien. Mancher Leser wird erst bei der Lektüre dieses Kapitels erkennen, daß er in einer äußerst regsamen kirchenmusikalischen Epoche lebt. Eine Chronik über nicht abgeschlossene künstlerische Prozesse setzt natürlich andere Methoden voraus als ein historischer Bericht; sie erfordert ein besonderes Maß an Einfühlungsvermögen und große Zurückhaltung bei der Beurteilung von Entwicklungstendenzen und ihren möglichen Dokumenten. Daß sich Adrio dieser Aufgaben voll bewußt war, beweisen u. a. die vielen Zitate, meist Selbstaussagen der Komponisten. Andererseits soll und kann sich ein Chronist nicht vollkommen unbeteiligt geben. Adrio ist Historiker, der sich durch seine Forschungen zur Vorgeschichte des Choralkonzerts und überhaupt zur geistlichen Musik der Barockzeit einen Namen gemacht hat. Es war sein

⁷ Politische Motive vermutete bereits G. Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik*, Leipzig 1928, S. 348 f., hinter den musikpädagogischen Maßnahmen des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III.

gutes Recht, an der neuen Kirchenmusik vor allem jene Techniken und Ausdruckshaltungen hervorzuheben, die unsere geschichtliche Erfahrung als dem kirchlichen Inhalt angemessen empfindet und die vielleicht auch den nicht näher gekennzeichneten „von der Kirche an die Gestaltung gottesdienstlicher Musik gerichteten Forderungen“ (S. 300) entsprechen: cantus firmus-Technik, objektive Kontrapunktik (S. 283), „dienende Stellung“ dem Schriftwort gegenüber, „echte Bindung“ an seinen Geist und Gehalt, Verbundenheit „mit dem Geist der Liturgie und der Strenge gottesdienstlichen Musizierens“ (S. 330), und auf die Fragwürdigkeit vermuteter bloßer Experimentierfreude hinzuweisen. Mitunter kann jedoch der Eindruck entstehen, als sei neben den berechtigten Bemerkungen über die Kraft bewährter Traditionen die Beschreibung des eigentlichen Neuen in der Kirchenmusik ein wenig zu kurz gekommen (vgl. etwa die Zusammenfassung auf S. 298).

Walter Blankenburgs Abhandlungen über die Kirchenmusik der Reformierten und über die Musik der Böhmisches Brüder stehen zwar am Schluß des Buches, sind aber ihrem Gewicht nach Bestandteile und keine bloßen Anhänge der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. In ihnen bewährt sich Blumes weite Bestimmung des Begriffes Kirchenmusik. Denn im Geltungsbereich reformierter Dogmatik muß dieses Wort in der Regel als Hausmusik oder — wie auch bei den Böhmisches Brüdern des 16. Jahrhunderts — als einstimmiger Liedgesang verstanden werden. Die Wichtigkeit des von Blankenburg behandelten Stoffes ergibt sich in dreierlei Hinsicht. Zum ersten wird deutlich, zu welch eigenständigen musikalischen Leistungen protestantische Überzeugungen auch außerhalb des Geltungsbereichs der Augsburger Konfession fähig waren. Die lutherische Kirche hat „niemals eine so umfangreiche Motettensammlung hervorgebracht . . . wie die calvinistische mit Goudimels über 70 zyklischen Psalmliedbearbeitungen, die zudem in künstlerischer Hinsicht zu den bedeutendsten Schöpfungen der protestantischen Kirchenmusik gehören“ (S. 360); sie hat wohl auch in ihrer Frühzeit nie über einen so straff organisierten und mannigfaltigen Liedgesang verfügt wie die Böhmisches Brüder. Auch für die Gemeindegangspraxis in Herrenhut gibt es in traditionell lutherischen Orten keine überzeugenden Entsprechungen⁸. Die Vorstellung, reformiertes Singen sei stets von einer unwandelbaren Uniformität gewesen und habe in jedem Fall kirchliche Figural- und Orgelmusik ausgeschlossen, erscheint revisionsbedürftig. Blankenburg beruft sich dabei auf das Beispiel der sogenannten „niederhessischen Form“ des geistlichen Singens und vermutet für Heidelberg sogar eine gottesdienstliche Verwendung des vierten Teils von M. Praetorius' *Musae Sioniae* (1607). Er hätte auch auf die Sonderlösungen in Bremen hinweisen können⁹. — Zum anderen wird deutlich, daß ohne Kenntnis des nicht-lutherischen protestantischen Gesanges maßgebliche Quellen für die deutsche Musikkultur seit dem 16. Jahrhundert verborgen bleiben müssen. Der Hymnologe weiß, wie kräftig die böhmischen Lieder nach außen gewirkt haben und wie auffällig sich „Kantionalsatz“ und das homophone vierstimmige französische Psalmlied gleichen. Blankenburg spricht ferner von den Einwirkungen der Genfer Melodien auf Johann Crüger (S. 355) und auf die rhythmische Gestalt in den liedhaften Kompositionen von Landgraf Moritz von Hessen und Heinrich Schütz (S. 371). Wahrscheinlich gehören auch metrische Strukturen in den thüringischen Kantionalien aus Altenburg (Jakob Clauder), Eisenach (Theodor Schuchhardt) und Gotha (*Cantionale sacrum*) in diese Tradition. — Schließlich scheint das Fehlen eines festen Platzes für die Musik im Gottesdienst und im theologischen System die Verweltlichung des allgemeinen Musiklebens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts (vgl. S. 386) und die Ausbildung neuzeitlicher musikalischer Organisationsformen (u. a. Kirchen-

⁸ Selbst die Singestunden der hallischen Pietisten haben einen anderen Charakter besessen. So scheint hier kaum improvisiert worden zu sein.

⁹ Vgl. F. Piersig, *Ostfriesische Musikerfamilien im Bremer Musikleben des 17. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländisches Altertum zu Emden*, XXX, Aurich 1950, S. 61 f.

konzert; Collegium musicum) gefördert zu haben. Die zuerst von dem Soziologen Max Weber durchgeführte kulturgeschichtliche Analyse wird somit auch von der Musikwissenschaft her erneut bestätigt.

Außer den Notenbeispielen sorgen Abbildungen für Anschaulichkeit des in den einzelnen Kapiteln Vorgetragenen. Mitunter hätte man sie sich etwas stärker in den Text eingearbeitet gewünscht. Bei den Verweisen in Kapitel V fehlen z. B. die entsprechenden Nummern. Einige Illustrationen sind gegenüber 1931 neu. Abbildung 64 (Beginn von Johann Rosenmüllers „*Miserere mei Deus*“) ist ein Autograph des durch seine Notensammlung berühmt gewordenen Grimmaer Kantors Samuel Jacobi. Ein übersichtlich gegliedertes Literaturverzeichnis regt zum Weiterarbeiten an; Zwischenüberschriften, Sach- und Personenregister ermöglichen eine rasche Orientierung.

Seit Carl von Winterfelds klassischem Werk über den evangelischen Kirchengesang, der ersten großen wissenschaftlich-kritischen Behandlung dieses Themas, sind etwa 120 Jahre vergangen. Seitdem hat die Forschung eine Fülle neuer Dokumente zusammengetragen, ausgewertet und veröffentlicht. Dennoch wirkt ein Gang in die Vergangenheit der Kirchenmusik noch immer als ein Wagnis oder als Vorstoß in wenig bekannte Gefilde. Scheinbar gesichertes Wissen wie das über Bach ist in Frage gestellt worden, und neue Betrachtungsweisen, z. B. über die Funktion und die Aufnahme von Musik in alter Zeit, fordern einen neuen Anfang. Blumes bearbeitetes und erweitertes Buch stellt also keinen endgültigen Abschluß dar, aber es markiert eine Zäsur in der Forschung, indem es einerseits über den gegenwärtigen Erkenntnisstand verläßlich informiert und andererseits vielfältig Richtungen weist, denen zu folgen sich lohnen könnte.

Joseph Haydns Briefe und Aufzeichnungen in der Ausgabe von Dénes Bartha¹

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Im Sommer 1965 hat Dénes Bartha die seit langem erwartete repräsentative Ausgabe der Briefe und Tagebücher Joseph Haydns in ihren Originalsprachen herausgebracht². Dadurch ist es jetzt möglich, einen umfassenden Eindruck von Joseph Haydn als Briefschreiber, Beobachter der Welt und geschicktem Verhandlungspartner und damit auch eine vertiefte Einsicht in seinen Charakter zu gewinnen. In der sehr geschickt geschriebenen Einleitung gibt Bartha einen eindrucksvollen und guten Überblick über die bisherigen Publikationen von Briefen und den Tagebüchern Joseph Haydns und abschließend Rechenschaft über die von ihm gewählten Editionsmethoden. Jedoch wären insgesamt die Ausführungen Barthas noch lesenswerter, wenn der gelegentlich vorhandene schulmeisterliche Ton vermieden worden wäre. Der Herausgeber schreibt³, daß der 1959 aufgetauchte Gedanke, die Briefe, Taschenbücher und Dokumente Joseph Haydns unübersetzt herauszubringen, „vom Corvina-Verlag in Budapest freudig aufgegriffen und von diesem die gesamte Quellensammlung Landons (eine nahezu komplette Folge von Fotokopien und Mikrofilmen aller erreichbaren Haydn-Briefe) erworben worden“ ist. Stichproben zeigen aber, daß sich Bartha häufiger als erwartet nur auf eine Textkopie des Originals von H. C. Robbins Landon stützt, obwohl

¹ Dieser Beitrag stellt eine ergänzte und umgearbeitete Besprechung dar, die bereits gegen Ende 1965 fertiggestellt worden war, aber erst jetzt gedruckt werden konnte.

² Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon herausgegeben und erläutert von Dénes Bartha. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. 600 S.

³ Ebenda, S. 17 f.

in diesen Fällen die meist in öffentlichen Sammlungen liegenden autographen Briefe oder deren Abschriften oft leicht hätten mikrofilmiert oder xerokopiert werden können, bei den Briefen Nr. 250 bis 384 die folgenden Schreiben: 250, 253, 259, 262, 280, 287, 289, 294, 297, 314, 318, 319 (sogar nicht einmal das veröffentlichte Faksimile), 330, 331, 339, 340, 351, 356, 358, 366, 372 und 377. Jeder, der weiß, wie schnell sich bei einer Textabschrift von Briefen Lese- oder Schreibfehler einschleichen und selbst nach zwei- bis dreimaliger Kontrolle nicht einmal eine hundertprozentige Sicherheit in der richtigen orthographischen Wortwiedergabe erreicht werden kann, wird leicht erlauben, daß eine für die englische Übersetzung hergestellte Textkopie keine genügend gesicherte Grundlage für eine angestrebte einwandfreie kritisch-wissenschaftliche Ausgabe der Briefe bietet. Die „Allgemeine musikalische Zeitung“⁴ dürfte, obwohl sie in etlichen Fällen die betreffenden Briefe (mit Ausnahme von Nr. 375) zum ersten Male gedruckt hatte, der Ausgabe von Bartha nicht vorgelegen haben, wie ein Textvergleich ergeben hat: so bei Nr. 273, 275, 277, 290, 326; aber nur bei Nr. 277 ist dieses Fehlen eingestanden worden. Selbst wenn eingeräumt wird, daß für Nr. 273 und 275 sowie 326 andere gute oder bei 273 und 275 sogar bessere Quellen vorhanden waren, hätte die „Allgemeine musikalische Zeitung“ wenigstens bei den anderen Briefen eingesehen werden sollen, da dadurch u. a. vermutlich der Kommentar Barthas gelegentlich anders ausgefallen, möglicherweise sogar vereinzelte Textstellen geringfügig anders zu lesen wären. Gleiches gilt für den Brief Nr. 383, der zum ersten Male in der „Neuen Wiener Musik-Zeitung“⁵ veröffentlicht worden ist. Carl Ferdinand Pohl und Hugo Botstiber⁶ dürften dieses Schreiben nach dieser Quelle zitiert haben. Zählt man diese Briefe mit ungenügender Quellengrundlage bei dieser Stichprobe der Briefe Nr. 250–384 zusammen, so sind es immerhin 26 Briefe (Nr. 273 und 383 nicht mitgezählt) oder 19,3 %. Rechnet man noch jene Briefe der Nr. 250–384 dazu, bei denen Bartha im Gegensatz zu seiner sonstigen Gepflogenheit nicht angibt, was ihm als Textgrundlage gedient hat (nämlich die Briefe Nr. 254, 332, 336, 337, 346, 347, 349, 353, 365, 369, 379, 380), so ergibt sich für 28,1 % der Briefe bei diesem Querschnitt eine nicht ganz befriedigend ausgeschöpfte oder unbefriedigend vermerkte Quellengrundlage. Bartha scheint diesen Mangel selbst empfunden zu haben, da er vor allem Frau Christa Landon recht häufig dafür dankt, daß sie für ihn Lesartenfragen und orthographische Unstimmigkeiten anhand der ihr in Wien zugänglichen originalen Briefe überprüft hat. Daß trotzdem ausgesprochene Lese- oder Druckfehler wie z. B. *diensten leistung* statt *Dienste leistung*, *dahier brauchen* statt *dahier Er brauchen*, *dises brieffes* statt *des Brieffes* (alles Brief Nr. 2); *betraf* statt *betref* (Nr. 13); *(so voller Fehler ist)* statt *(so voller Fehler)* (Nr. 53); *nur* statt *immer* (Nr. 149); *auszucmpfehlen* statt *anzuempfehlen* (Nr. 219); *delle* statt *della* und *mi presso* statt *vi posso* (Nr. 294); *Presburg* statt *Prespurg* und *Communicirt* statt *Comm[un]icirt* (Nr. 309); *ist* statt vermutlich *is* (Nr. 161, S. 517) verhältnismäßig selten sind, liegt an der unwahrscheinlichen geistigen Wachheit und vielseitigen Sprachbegabung von Professor Dr. Dénes Bartha, der nicht davor zurückschreckt, Konjekturen selbst dort vorzunehmen, wo das Original oder der Erstdruck ihm nicht zugänglich waren und die sich oft als richtig und auch als originalgetreu herausstellen. So besteht die Wortkorrektur *Convention* (philologisch getreu *Co[n]vention*) zu *Recht* (Nr. 22b), ein Fehler, der leider beim Erstdruck stehen geblieben war, *Symphonie* in *Sinfonie* (Nr. 65) ebenfalls. Statt *Relationes* (Nr. 22b) müßte es jedoch *Resolutiones* heißen. Bei der Ergänzung der Schlußfloskel nach der holländischen Abschrift bei Brief Nr. 285 könnten wohl die [] wegfallen. Bei Brief Nr. 277 ist jedoch der vorgeschlagene Text (*wie einen Schleyer* sicherlich nicht originär. Um diese Textstelle verständlicher zu machen, wäre vielleicht folgende Änderung angebracht: [und welche] *einen Schleyer*).

⁴ Leipzig 1798 ff.

⁵ Jg. 1, 1852, S. 98 f.

⁶ *Joseph Haydn* Bd. 3, Leipzig 1927, S. 271

Die orthographische Wiedergabe von Haydn-Briefen stößt, wie auch Bartha in seiner Einleitung und am Schluß bemerkt, auf große Schwierigkeiten: Auf die möglichen verschiedenen Wiedergaben der Groß- und Kleinschreibung wies Bartha besonders hin. — Häufig ist die von Bartha gewählte Schreibweise vertretbar und nur ausnahmsweise differiert sie so stark wie etwa in dem nachfolgend nach dem Original wiedergegebenen Brief Nr. 311 (unter Berücksichtigung auch der Editionsrichtlinien von D. Bartha):

Wienn, den 30^{ten} July 1802

Liebster Freund!

Ich hatte gestern abends das Vergnüen Meinen Fürsten in meiner Hütte zu / sehen, welcher mich ersuchte künftige wochte nach Eisenstadt zu komen, / um verschiedene Neue Musicalien worunter zwey Vespern und eine / Meß von Albrechtsberger und eine Vesper von Fuchs, unter meiner Direction / zu probiren — ich bedaure demnach, daß ich dermalen nicht nach Baaden / komen kan: nebst dem erwarte ich auch eine Installirung eines Vice- / Capell Meisters stat meinem Bruder. Der Nahme desselben ist mir noch / unbekant. indessen dancke ich Ihnen herzlich für Ihre guten anträge / in Ihrer Behausung und bin nebst einem warmen Kuß an Ihre Frau / Gemahlin

Liebster Freund Ihr aufrichtigster Diener Jos. Haydn mppria.

P:S: Herr von Albrechtsberger wurde für Seine Composition fürstlich belohnt, / über weldies ich ein großes Vergnüen hatte.

(Vgl. damit Barthas Textwiedergabe auf S. 406.)

Als störend macht sich die von Bartha nicht einheitlich durchgeführte Befolgung seiner Richtlinien bemerkbar, z. B. ist das Zeichen / für den Zeilenwechsel anfangs vereinzelt in den Brieftexten, später gar nicht mehr benutzt worden. Das β ist willkürlich manchmal als *ss* und manchmal als β wiedergegeben, die Schreibweise *ck* statt *k* nicht immer erkannt worden. Gewisse Inkonssequenzen scheinen sich auch in der Behandlung der Groß- und Kleinschreibung trotz der zugegebenen Lese- bzw. Bestimmungsschwierigkeiten zu ergeben. Die ungleiche Behandlung der Abkürzungen, gelegentlich stillschweigend, gelegentlich bei zweierlei Interpretationsmöglichkeiten mit [] aufgelöst, häufig aber auch originalgetreu übernommen, gibt Bartha in seiner Einleitung⁷ zu. Es wäre zweifellos für den Leser einfacher, wenn grundsätzlich alle Abkürzungen (wie es in dem in dieser Rezension wiedergegebenen Brief vom 30. 7. 1802 geschehen ist) aufgelöst worden wären. Da die Brieftexte in der Regel nicht zeilengetreu wiedergegeben werden, hätte wohl auf die Benutzung von / als Zeichen für den Zeilenwechsel bei den Adressenangaben und gelegentlichen Bemerkungen von fremder Hand verzichtet werden dürfen, da dadurch diese etwas am Rande stehenden Angaben größere Bedeutung als der eigentliche Brieftext erhalten. In der Landon-schen Übersetzung hatte diese Methode noch einen Sinn, da diese Angaben allein möglichst originalgetreu vermerkt werden sollten. Die abschließenden Grußformeln sind ebenfalls teilweise zeilengetreu, teilweise aber ohne Berücksichtigung der originalen Zeilenwechsel gedruckt worden. Wenn das Prinzip gelten soll, daß alle nicht von Haydn geschriebenen, aber von ihm signierten Briefe und Dokumente im Kursivdruck stehen, so hätte auch das Schreiben Nr. 291 kursiv gesetzt werden müssen. Da nicht alle Briefe im Original überliefert sind, wäre es vermutlich angebrachter gewesen, auf diesen Grundsatz überhaupt zu verzichten. Beim Brief Nr. 354 fehlt ebenso wie bei Landon der Beleg, woher diese Notizen genommen worden sind.

Barthas Kommentare sind klug, kenntnisreich und sachgemäß abgefaßt; nur wenige Ergänzungen und Anmerkungen sind dazu zu geben: Brief Nr. 9 dürfte in zwei selbständigen

⁷ S. 22.

Formen, die gleichberechtigt nebeneinander stehen, existieren und nicht in einer Skizze für den Fürsten und in einer endgültigen Abfassung für Scheffstoß. Der neue Kontrakt vom 1. 1. 1779 (Nr. 22b) dürfte, was Bartha bereits andeutet, aus sozialen und juristischen Gründen notwendig geworden sein, da Haydn erst mit diesem Vertrag das Recht erhielt, selbständig ohne vorhergehende Erlaubnis eigene Werke zu vertreiben und drucken zu lassen und neue Werke außerhalb seiner Verpflichtungen am Hofe des Fürsten Esterhazy zu komponieren. Eine Verwechslung von Juni und November (Bartha zu Nr. 38b) ist wenig wahrscheinlich, eher die von September und November (9^{bris}). Im Kommentar zu Nr. 77 müßte es 1786 statt 1785, in den Bemerkungen zu Nr. 230 Grüssau statt Grissau heißen. In den Anmerkungen zum Brief Nr. 93 wären der Hinweis auf Adam Gottrons *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*⁸, in den Bemerkungen zu Nr. 266 der Hinweis auf die verschiedenen einschlägigen Aufsätze von K. G. Fellerer über den Freiherrn von Droste-Hülshoff⁹ angebracht. Ergänzend zum Kommentar des Briefes Nr. 216b sei hier auf eine briefliche Mitteilung von Alan Tyson hingewiesen, daß die englischen Ausgaben der Klaviertriobearbeitungen Salomons (Londoner Zählung Nr. 7–12) bereits am 30. 9. 1797 im Stationers Hall Register eingetragen worden sind. Die Notiz über Salomon und David im 3. Londoner Tagebuch auf fol. 18a¹⁰ dürfte wohl wegen des Wortspiels und nicht so sehr wegen der sachlichen Richtigkeit von Haydn verfaßt worden sein. Daß mit David der englische Sänger Davidde gemeint sei, erscheint mir nicht als sicher, da von ihm bisher keine Psalter bekannt geworden sind. Es ist nicht ausgeschlossen, daß König David aus dem Alten Testament gemeint ist, was die Annahme, es handele sich hier um ein bloßes Wortspiel, bekräftigen würde. — Durch die zusammengefaßten Briefe der Rebecca Schröter wird die Abfolge der Notizen im Londoner Tagebuch gestört. So müßte nach dem Faksimile bei H. C. Robbins Landon¹¹ die Abschrift des Briefes „I am just return'd . . .“ (Bartha S. 52) sofort nach dem Brief der Rebecca Schröter vom 8. 4. 1792 stehen, wodurch sich ein anderer Sinnzusammenhang ergibt. Bedauerlich ist ferner, daß die Besitzernachweise und an einigen wenigen Stellen auch die Anmerkungen Barthas nicht in den Index aufgenommen worden sind.

Trotz der hier erwähnten offengebliebenen Wünsche ist mit dieser Publikation Barthas eine seit langem empfundene Lücke geschlossen worden. Seine Sammlung der Haydn-Briefe darf zur Zeit als vollständig angesehen werden; lediglich das Schuldverpflichtungsschreiben vom 15. 4. 1767 von Joseph Haydn und seiner Ehefrau gegenüber seinem Schwiegervater, auf das zum ersten Male Chris Stadlaender in einer novellistischen, aber auf exakter Benutzung der Dokumente aufbauenden Darstellung¹² aufmerksam gemacht hat, sowie das Schreiben Haydns an den Abt Robert Schlecht in Salmannsweiler vom 3. 12. [1781]¹³ wären eventuell zu ergänzen. Was Bartha aus der ihm zur Verfügung stehenden Quellen- und Abschriftensammlung gemacht hat, ist bewundernswert. Diese von Bartha vorgelegte Ausgabe der Briefe und Tagebücher Joseph Haydns dürfte sich als ein Standardwerk für die nächsten drei bis vier Dezennien erweisen, bis dann eine vielleicht vom Joseph Haydn-Institut in Köln besorgte allen Anforderungen gerecht werdende kritisch-wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe Joseph Haydns vorgelegt wird.

⁸ Mainz 1959, S. 137.

⁹ Max Friedrich von Droste-Hülshoff (1764–1840) als Kirchenkomponist, in: Gregorius-Blatt, Jg. 53, 1929, S. 129–139 und 149–152; Max von Droste-Hülshoff, Ein westfälischer Komponist, in: Archiv für Musikforschung Jg. 2, 1937, S. 160–172; Maximilian Friedrich von Droste-Hülshoff (1764–1840), in: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft, Jg. 2, 1948/50, S. 175–201.

¹⁰ Bartha, S. 543.

¹¹ *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*, London 1959, Tafel XXVIII.

¹² *Joseph Haydn's Sinfonia domestica*, München 1963, S. 71 f.

¹³ Siehe G. F. [eder], *Ein vergessener Haydn-Brief*, in: Haydn-Studien Bd. 1, 1965/67, S. 114–116.

Abschließend sei auf die eingehenden Würdigungen von Barthas Leistung sowie auf die bereits erfolgten Berichtigungen und Einwände in anderen bisher erschienenen Besprechungen der Ausgabe von Haydn's Briefen und Aufzeichnungen in der Originalsprache verwiesen wie z. B. von Carl Dahlhaus¹⁴, Karl Geiringer¹⁵, Vernon Gotwals¹⁶, François Lesure¹⁷, Hans F. Redlich¹⁸, Horst Seeger¹⁹, Alan Tyson²⁰ und Jack Allan Westrup²¹.

Der Katalog des Bartók-Archivs in New York City

VON FRITZ A. KUTTNER, NEW YORK*

Dieser Katalog, zusammengestellt und herausgegeben von Victor Bator, hat seit seinem Erscheinen im Jahre 1963 lebendiges Interesse in musikwissenschaftlichen Kreisen erweckt, aber es ist nicht ganz gewiß, ob die Diskussion des Bandes ausschließlich von musikalischen Gesichtspunkten geleitet wird. Die erste Auflage ist vergriffen, und der Autor teilt mit, daß eine zweite Auflage in der nahen Zukunft geplant ist, welche drei als geringfügig bezeichnete Irrtümer korrigieren wird.

Die im Katalog zusammengestellte und beschriebene Sammlung von Manuskripten, Manuskriptkopien und anderen Bartókiana umfaßt zu einem großen Teil den Bestand des Nachlasses von Béla Bartók, zum anderen Teil Stücke aus dem Eigentum des Verfassers sowie Leihgaben dritter Personen an das Archiv, wobei im einzelnen nicht mitgeteilt wird, wer die Eigentümer der verschiedenen Stücke sind und wie lange die Leihgaben im Archiv verbleiben werden. Dr. Bator versichert jedoch auf Befragen, daß alle Leihgaben ständig im Archiv bleiben werden („in perpetuity“). Er erklärt ferner, daß Eigentumsfragen rechtlicher Natur seien und nicht in einen Katalog hineingehören, dessen *raison d'être* es ist, den Musiker und Forscher über Quellen zu unterrichten, welche im Archiv zum Studium zur Verfügung stehen. Peter Bartók, einer der beiden Söhne des Komponisten, bemerkt hierzu, daß der Katalog auf S. 9—21 eine ganze Menge rechtlicher Information enthält, so daß nicht einzusehen sei, warum gerade die Erörterung von Eigentumsfragen so ängstlich vermieden wurde.

Der Autor ist ein geachteter und erfahrener Anwalt in seinen Siebzigern, der seit 1945 Testamentsvollstrecker (*Executor*) und Verwalter (*Trustee*) des Bartókschen Nachlasses ist und denselben in dieser Eigenschaft in Besitz genommen hat. Nach eigener Aussage ist Bator ein in musikalischen und musikhistorischen Dingen wohlunterrichteter Mann, würde sich aber nicht als Musikwissenschaftler bezeichnen. Dennoch hofft und wünscht er, daß Besprechungen seines Kataloges in Fachzeitschriften den Band als eine musikwissenschaftliche Arbeit behandeln und bewerten sollten, nicht als ein Inventar, vorgelegt von einem Juristen, der von Berufs wegen mit dem Nachlaß befaßt ist. Das Archiv wurde 1948 von Bator als ein öffentliches, nicht auf Gewinn gerichtetes Institut gegründet, welches bisher — nach seiner Auskunft — durch Zuwendungen aus seinen privaten Mitteln sowie aus Einkünften des Nachlasses erhalten wurde. Schenkungen von Außenstehenden zum Unterhalt des

¹⁴ Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 127, 1966, S. 305 f.

¹⁵ Journal of the American Musicological Society, Bd. 19, 1966, S. 251—254.

¹⁶ Notes Bd. 23, 1966, S. 722—725.

¹⁷ Revue de Musicologie, Bd. 52, 1966, S. 249 f.

¹⁸ The Music Review, Bd. 27, 1966, S. 146 f.

¹⁹ Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 9, 1967, S. 155—157.

²⁰ The Musical Times No. 1485, Bd. 107, Nov. 1966, S. 961 f.

²¹ Music & Letters, Bd. 46, 1965, S. 360 f.

* Anm. der Schriftleitung: der vorliegende Beitrag wurde im November 1965 formuliert, schildert also die damalige Situation. Etwaige spätere Entwicklungen konnten nicht berücksichtigt werden.

Archivs sind bisher nicht empfangen worden. Die Adresse des Archivs ist übrigens die gleiche wie die des Büros der Nachlaßverwaltung.

Billigerweise sollte hier mitgeteilt werden, daß Peter Bartók in verschiedenen Punkten nicht mit den Auskünften übereinstimmt, die vor- und nachstehend als von Bator stammend wiedergegeben werden. Dazu gehört unter anderem die Beschreibung der ursprünglichen Gründung und Unterhaltung des Archivs.

Nach von verschiedenen Seiten eingezogenen Erkundigungen bestehen seit etwa 1954 nicht unerhebliche Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Testamentsvollstrecker und Mitgliedern der Familie Bartók, die teils in Ungarn leben (Bartóks Witwe und Béla junior), teils in New York (Peter Bartók). Diese Differenzen haben seit etwa 1959 zu Prozessen in Budapest, Wien und London geführt, wobei in dem Wiener Verfahren die Universal-Edition als Verleger vieler Bartók-Werke die einzige Partei gegen den Testamentsvollstrecker gewesen ist. In New York schweben seit einigen Jahren ebenfalls Anträge und andere Rechtsschritte beim Nachlaßgericht, die einen prozeßähnlichen Charakter tragen; offenbar geht es hierbei vorwiegend um Verwaltungshandlungen und Inhalte der Rechnungslegung des Testamentsvollstreckers, mit denen die Vorerbin, der Nacherbe Peter Bartók und andere im Testament bedachte Familienmitglieder unzufrieden sind. Wie ich höre, sind die drei Mitglieder der engsten Familie Bartók ebenfalls nicht völlig einig untereinander, so daß Rechtsmittel verschiedentlich nur von einer oder zwei Personen anstatt von der ganzen Familie anhängig gemacht worden sind.

Da alle möglichen Fragen des internationalen und Urheberrechtes sowie vielerlei Einkünfte aus Lizenzgebühren in diese Auseinandersetzungen hineinspielen, handelt es sich um eine höchst komplizierte Rechtslage, die nur ein fähiger Jurist durchschauen kann, und dies auch nur nach ausführlichem Studium der umfangreichen Gerichtsakten. Der Musikwissenschaftler ist dieser Situation keineswegs gewachsen und sollte sich unseres Erachtens von jeder Meinungsäußerung über Rechtsfragen des Nachlasses enthalten, um so mehr, als bisher nur wenige endgültige Entscheidungen der mit dem Nachlaß befaßten Gerichtshöfe über schwebende Streitfragen ergangen sind. Zu solchen schon verkündeten Entscheidungen soll angeblich eine gerichtliche Anordnung gehören, wonach der Testamentsvollstrecker alle aus dem Nachlaß stammenden Zahlungen für Unterhaltungskosten des Bartóks-Archivs an den Nachlaß zurückvergüten muß. Diese Entscheidung, falls sie wirklich erfolgt ist, beleuchtet die Unklarheit gewisser Umstände, unter denen das Bartók-Archiv gegründet und verwaltet wurde. Andererseits ist der Testamentsvollstrecker Bator nach wie vor im Amt, woraus hervorgeht, daß das Nachlaßgericht bisher keinen Anlaß gefunden hat, einen anderen Juristen mit der Verwaltung zu betrauen.

Was den Katalog selbst betrifft, so sollte er ausschließlich nach musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten beurteilt werden. Zwei Bewertungsfragen dürften dabei entscheidend sein: Vollständigkeit und Richtigkeit der Eintragungen über alle im Besitz des Archivs befindlichen Bartókiana — gleichviel, wem sie gehören — sowie die Korrektheit und Sachverständigkeit der vom Verfasser beigetragenen Kommentare zu den einzelnen Stücken.

Wie es scheint, beziehen sich die von Peter Bartók erhobenen Beanstandungen gegen den Katalog besonders darauf, daß kein Unterschied zwischen den zum Nachlaß gehörigen Teilen der Sammlung (offenbar in großer Mehrzahl) und den Eigentumsstücken von Victor Bator und anderen Deponenten gemacht wird. Es handele sich somit in Wirklichkeit um zwei Bartók-Archive, womit die Frage entstehe, ob und welche von den beiden Sammlungen das Recht habe, sich Bartók-Archiv zu nennen. Aus diesem Grunde mag vielleicht auch der Titel des Kataloges selbst schon Zweifeln unterworfen sein.

Weitere Beanstandungen werden anscheinend auch von Budapest her erhoben und haben mit der Beschreibung einzelner Eintragungen im Katalog zu tun. So sollen zum Beispiel gewisse Partituren als Autographe bezeichnet sein, obwohl die Originalmanuskripte sich

angeblich in der Library of Congress in Washington, D. C., in Bank-Tresoren oder in anderen Sammlungen befinden. Daher könnten die betreffenden Stücke im Bartók-Archiv nur Abschriften oder Fotokopien sein. Falls solche unrichtigen Angaben tatsächlich im Katalog enthalten sind, so stellen sie ernstliche Fehler dar, deren Berichtigung in einer Neuauflage dringlich erwünscht wäre.

Schließlich wird dem Vernehmen nach in Budapest und von anderen kritischen Quellen beanstandet, daß der Katalog Abweichungen von Otto E. Albrechts 1953 erschienenem *Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries* enthalte. Bator erklärt diese Abweichungen durch zwei Hinweise: zwischen den beiden Erscheinungsdaten bestehe ein Zeitunterschied von zehn Jahren, in denen Änderungen in der Bestandsaufnahme und Identifizierung von Archiv-Manuskripten vorgekommen sind; ferner seien Albrecht einige Irrtümer in der Auswertung der Informationen unterlaufen, die ihm bei seinem derzeitigen Besuch im Archiv erteilt wurden. Bator teilt mit, daß Professor Albrecht beabsichtige, diese Irrtümer in einer künftigen Neuauflage seines *Census* zu berichtigen.

Wie dem auch sei, so steht außer Zweifel, daß Bators Katalog ein in gutem Glauben zusammengestelltes Dokument ist, welches zwar den üblichen Irrtumsquellen jeder literarischen Tätigkeit unterliegen mag, aber bestimmt keine wesentlich falschen Informationen enthält.

Was die vielleicht wünschenswerte Trennung des Kataloges in ein Nachlaß- und Nicht-nachlass-Archiv betrifft, so wäre die einfachste Lösung offenbar die Herausgabe eines entsprechenden Kommentars zum Archiv-Katalog durch Peter Bartók, der hierfür alle notwendigen Vorarbeiten geleistet hat. Dies sei aber, so sagte er mir, aus Rechtsgründen unzulässig, eben weil gewisse Eigentumsrechte von im Archiv befindlichen Stücken nach wie vor umstritten seien und künftige gerichtliche Entscheidungen erwarten müßten. Solche Bedenken können leicht überbrückt werden durch Einführung einer Rubrik „Eigentum ungeklärt oder umstritten“. Dennoch kann man verstehen, daß Peter Bartók wenig Neigung hat, eine solche Veröffentlichung im jetzigen Zeitpunkt zu planen, weil für dieselbe eine gewisse polemische und von Rechtsfragen beeinflusste Färbung unvermeidlich sein dürfte.

Unter all diesen Umständen drängt sich die Frage auf, ob eine musikwissenschaftliche Besprechung des Kataloges nicht doch verfrüht wäre, um so mehr als jeder Rezensent Schwierigkeiten haben dürfte, die von vielen Seiten eindringenden legalen Fragen zu umgehen oder auszuschalten, ohne größere Lücken in der Besprechung offen zu lassen.

Statt dessen könnte man vorderhand wohl besser den Katalog als das akzeptieren, was er sein will und sein soll: bona fide vorgelegte Information über Bartókiana, die unter der New Yorker Adresse zum Studium für Musiker und Forscher vorhanden und zugänglich sind.

Zwei weitere Umstände mögen für den Leser von Interesse sein: In Budapest besteht ebenfalls ein Bartók-Archiv, das vorwiegend Stücke aus der früheren Schaffenszeit des Komponisten enthält und dem Umfang nach kleiner sein soll als das New Yorker Archiv. Ferner hat Bator die Mitarbeit von zwei sachverständigen Musikwissenschaftlern bei der Zusammenstellung seines Katalogs gehabt, Prof. Ivan Waldbauer von der Brown University in Providence, Rhode Island, und Dr. Benjamin Suchoff, Superintendent of High Schools in Long Island, New York, für Musikerziehung. Diese Unterstützung dürfte dazu angetan sein, dem von Streitigkeiten und Zweifeln benachteiligten Katalogband etwas mehr Vertrauen zu gewinnen.

Die schwebenden Rechtsfragen mögen in der Zukunft für biographische und historische Arbeiten von Interesse sein, sollten aber zur Zeit vom Musikwissenschaftler am besten außer Betracht gelassen werden.

Convegno di Studi Monteverdiani

VON FRIEDRICH LIPPMANN UND WOLFGANG WITZENMANN, ROM

Vom 28. bis 30. April 1967 veranstaltete die Società Italiana di Musicologia in Siena einen Monteverdi-Kongreß. Das Thema lautete: *Monteverdi e l'eredità monteverdiana in Italia e nei paesi di lingua tedesca*. Die an zahlreiche deutsche Spezialisten ergangene Einladung stellte die freundliche Erwidmung des italienisch-deutschen Colloquiums in Rom (März 1966) dar. Die Accademia Chigiana gewährte dem Kongreß das Gastrecht in den prächtigen Räumen des Palazzo Chigi. In seinem öffentlichen Vortrag *Monteverdi e la musica del suo tempo* stellte Karl Gustav Fellerer die Gestalt Monteverdis in den weiteren geschichtlichen Rahmen der musikalischen Formen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert. Zur Eröffnung der internen Kongreßarbeit verlas der Präsident der Società Italiana di Musicologia, Guglielmo Barblan, Grußworte Friedrich Blumes, in denen auf den echten Fortschritt der Monteverdi-Forschung innerhalb der letzten Jahre hingewiesen und deren künftige Aufgaben umrissen wurden.

Um dem Kongreßthema von allen Seiten her gerecht werden zu können, waren die Referate in drei Gruppen zusammengeschlossen worden: I. *Monteverdi e lo sviluppo dell'opera*; II. *Le composizioni cameristiche di Monteverdi nella prospettiva del Barocco musicale*; III. *La musica sacra di Monteverdi e il suo influsso*.

Einige Referate von verhinderten Kongreßteilnehmern wurden auszugsweise verlesen, wie Helmut Christian Wolfs Beiträge *Influssi di Monteverdi nell'opera veneziana* und *Opere monteverdiane in Germania*, Anna Mondolfis Untersuchung *Ancora intorno al codice napoletano dell'Incoronazione di Poppea* sowie die Arbeiten Sören Sörensens *L'eredità monteverdiana nella musica sacra del Nord (Monteverdi-Förster-Buxtehude)* und Wolfgang Osthooffs *Unità liturgica e artistica nei 'Vespri'*. Zusammen mit Hans F. Redlichs *Problemi monteverdiani* und Andrea Della Cortes *Aspetti del comico nella vocalità teatrale di Monteverdi* wird man sie in dem in Arbeit befindlichen Kongreßbericht nachlesen können.

Anna Amalie Abert ging in ihrem Vortrag *Monteverdi e lo sviluppo dell'opera* besonders auf das Verhältnis von Wort und Ton ein; sie würdigte die *Incoronazione di Poppea* als ausgesprochenes Charakterdrama. Guido Salvetti berichtete über eine Aufführung der *Incoronazione* in Varese auf Grundlage der Bearbeitung durch Gaetano Cesari.

Guglielmo Barblan teilte neue biographische Details zu Monteverdis Aufenthalt in Mantua mit und verglich anschließend das *Lamento d'Arianna* Monteverdis mit einer in dessen Umkreis entstandenen Komposition eines zeitgenössischen Musikers über denselben Text. Adriano Cavicchi berichtete über Beziehungen Monteverdis zum Musikleben Ferraras. Claudio Gallico wies auf die kunstreiche Behandlung der Ritornelle und Ostinati in den *Scherzi musicali* hin. Reinhart Strohm gab detaillierte Formanalysen einiger Madrigale Monteverdis.

Eine Vielzahl der Referate galt der Kirchenmusik. Raffaello Monterosso gab einen Überblick über die stilistischen Aspekte der *Selva morale e spirituale*. Wolfgang Witzemann zeigte anhand ausgewählter Analysen die satztechnische Entwicklung in Monteverdis Messen und Vesperpsalmen. Francesco Bussi behandelte die Einflüsse Monteverdis auf die Kirchenmusik Cavallis. Paul Kast stellte Girolamo Kapsberger als Kirchenkomponisten vor und wies auf dessen stilistische Beziehungen zu Monteverdi hin. Fabio Fano behandelte den Einfluß des venezianischen Kirchenstils auf einen Teil der kirchenmusikalischen Werke Monteverdis. Luigi Ferdinando Tagliavini untersuchte die Registrierungsanweisungen für die Orgel im *Vespro* von 1610 anhand der Quellen und gelangte dabei zu einer Reihe neuer Ergebnisse.

Pietro Righini führte ein Tonband des *Combattimento di Tancredi e Clorinda* in einer stereophonischen Aufnahme des Italienischen Rundfunks, Turin, vor. Zur Einleitung gab er Erläuterungen zu den technischen und aufführungspraktischen Problemen dieser Aufnahme.

Im Anschluß an den Kongreß versammelten sich die Mitglieder der Società Italiana di Musicologia zu ihrer dritten Generalversammlung.

Der Kongreß wurde vorteilhaft ergänzt durch eine Ausstellung neuer musikwissenschaftlicher Publikationen und durch ein Konzert des Duos Dallapiccola (Klavier)-Materassi (Violine), in dem u. a. zwei Werke von Dallapiccola zu Gehör gebracht wurden. Zum Abschluß trafen sich die Kongreßteilnehmer zu einem gemeinsamen Mittagessen, das ihnen zu Ehren vom Ente Provinciale per il Turismo und der Azienda Autonoma di Turismo di Siena gegeben wurde. Die Kongreßteilnehmer schieden im Gefühl, einer würdigen Ehrung des Komponisten beigewohnt zu haben, dessen 400. Geburtstag die musikalische Welt 1967 feierte.

Die Saarbrücker Tagung *Volks- und Hochkunst in Dichtung und Musik*

VON JOSEF KUCKERTZ, KÖLN

Vom 20. bis 22. Oktober 1966 fand im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes ein Rundgespräch über Volks- und Hochkunst in Dichtung und Musik statt, das von Professor Dr. Gerhard Cordes, Kiel, und Professor Dr. Walter Wiora, Saarbrücken, angeregt worden war und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft getragen wurde. Außer Musikwissenschaftlern nahmen an ihm Germanisten, Volkskundler und einzelne Vertreter anderer Geisteswissenschaften teil. Es wurden vor allem Fragen behandelt, welche die Gesprächsteilnehmer gemeinsam interessierten, die mithin über den Rahmen der einzelnen Fachgebiete hinausgingen.

Bereits am Vorabend der Tagung trafen sich die Teilnehmer zu einem zwanglosen Beisammensein. Die Tagung begann am Morgen des 20. Oktober mit einer Eröffnungsveranstaltung, die durch Darbietungen des Kammerorchesters der Universität des Saarlandes unter Leitung von Dr. Wendelin Müller-Blattau festlich ausgestaltet wurde. In Begrüßungsansprachen wies der Rektor der Universität des Saarlandes, Professor Dr. Hermann Krings, auf die Bedeutung des Rundgesprächs hin, und der Vertreter der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Dr. Wolfgang Treue, richtete Dankesworte an die Veranstalter. Hierauf erklärte Walter Wiora das Thema und Programm der Tagung. Er führte aus, als Volkskunst könne man diejenige Kunst bezeichnen, die in Grundsichten entstand oder später in ihnen heimisch geworden ist. Indessen seien die Begriffe „Volkskunst“ und „Hochkunst“ unscharf; sie dienten vorläufiger Verständigung. Betrachtet man das Verhältnis der beiden Sphären „Volkskunst“ und „Hochkunst“, so wäre zu fragen, 1. was Grundsichten von Bildungsschichten übernommen und wie sie es sich zu eigen gemacht haben; 2. was Schriftsteller und Komponisten vom Volke übernommen und wie sie es umgestaltet haben; 3. in welche übergeordneten Zusammenhänge des Weltbildes und der Lebenswelt Volks- und Hochkunst eingebettet waren; 4. wie sich ihr Verhältnis vom Altertum bis zum Zeitalter des Folklorismus und der Schlagerindustrie gewandelt hat.

Hatte Walter Wiora die mit dem Thema verknüpften Fragen aufgeworfen, so stellte Gerhard Cordes anschließend zwei „Modellfälle“ hinsichtlich der Verbindung beider Sphären dar. In seinem Referat *Fritz Reuter und die volkstümliche Erzähltradition* untersuchte er die Behandlung der niederdeutschen Dialektsprache bei Fritz Reuter (1810–1874) und Klaus Johann Groth (1819–1899). Fritz Reuter, so sagte der Redner, war in bürgerlicher, gebildeter Umgebung aufgewachsen und lebte sich seit Beginn seiner Landwirtschafts-

Lehrzeit in die bäuerliche Umgebung und damit in die bäuerliche Mundart ein. Neben nicht ganz geglückten Versuchen hochsprachlicher Dichtung standen zunächst Versausarbeitungen geselliger Erzählungen in Mecklenburger Dialekt. Diese Sprachform hat er sich anverwandelt und sie auf die späteren Romane hin ausgebildet. Klaus Groth dagegen brauchte nicht erst in die Dialektsprache hineinzuwachsen, sondern diese war für ihn, den Sohn eines Müllers, die Sprache seiner Familie. Er bemühte sich, die Dialektsprache stilistisch zu veredeln und hinaufzubilden. —

Beide Vorträge führten nicht nur die Fragen zum Thema und ihre Beantwortung an zwei Einzelfällen vor, sondern ließen auch erkennen, auf welcher Ebene sich die Gespräche zwischen den Vertretern der verschiedenen Fachgebiete bewegen würden. Daß während des Rundgesprächs — ähnlich wie bei der Eröffnung — mehrfach Referate aus verschiedenen Fachgebieten einander folgten, wirkte belebend auf die Diskussion.

Am Nachmittag leitete ein Referat von Ernst Apfel über *Volkskunst und Hochkunst in der Musik des Mittelalters* die erste Sitzung ein. Über die bisher im Umkreis der notierten Mehrstimmigkeit des Mittelalters gefundenen Volksmusikstücke hinaus versuchte Apfel auch innerhalb dieser scheinbar rein kunstmusikalischen, notierten Mehrstimmigkeit Volksmusik nachzuweisen. Als Elemente derselben betrachtete er „primäre Klangform“, Bordun, Ostinato, Imitation, Stimmtausch, Rondellus, Rota und Radel als Grundformen ihrer Satztechnik sowie Instrumentalismus im Sinne von Blasinstrumentenspiel und zugrundeliegende Volksmelodien. In diesem Zusammenhang wies Walter Lipphardt auf die Bedeutung der Kontrafakta für Rückschlüsse aus der Kunstmusik auf die Volksmusik hin.

In seinem Beitrag zur *Popularität und Volkstümlichkeit in der Kammermusik der Wiener Klassik* verglich Ludwig Finscher Kammermusikwerke von Mozart, Haydn und Pleyel. Finscher wies nach, daß volkstümliche Elemente bei diesen Komponisten auf sehr unterschiedliche Weise in das musikalische Gefüge eines Werkes einbezogen sind. Ferner fragte er, wie die einzelnen Stilchichten zur Zeit der Klassik selbst verstanden wurden und stellte fest, daß im zeitgenössischen Musikschritttum der populäre Stil vom hohen Stil begrifflich wohl unterschieden ist, daß aber ein Begriff für das — mit dem Populären nicht identische — „Volkstümliche“ in der Musikanschauung der Klassik fehlt.

Anschließend zeigte Hermann Bausinger in einem Referat über *Mundart und Verfremdung (Volkstümliche Sprache als Stilmittel)*, daß die Mundart dort, wo sie in der Literatur auftaucht, nicht notwendig Naturlaut sein müsse. Vielmehr sei sie oft als Gegensatz zur Hochsprache aufzufassen. Damit werde sie zu einem Mittel künstlerischer „Montage“, das fähig ist, sowohl das Grunderlebnis des Elementaren zu vermitteln als auch das scheinbar Bekannte zu verrätseln.

Schon an diesen Referaten wurde deutlich, wie verschiedenartig Elemente aus der Sphäre des „Volkes“ in die Sphäre der „Hochkunst“ und umgekehrt hineinwirken können. Weitere Möglichkeiten stellte Hans Trümper in seinem Referat *Volkskundliches bei Johann Peter Hebel* heraus, das den pädagogischen Zweck von Hebels Dichtung betonte.

Sprachtheorien niederdeutscher Dialektdichter erörterte Gerhard Cordes in seinen Ausführungen über *Theoretische Betrachtungen in der Mundartdichtung*. Sabine Hollweg beschäftigte sich mit dem *Problem der Tragikomödie in der Mundartdichtung* und Ulf Bichel behandelte *Das niederdeutsche Hörspiel*, das die Kunstform des Hörspiels aus der mundartlichen Tradition heraus zu bewältigen sucht.

Christoph-Hellmut Mahling nahm Stellung zur *Verwendung und Darstellung von Volksmusikinstrumenten in Werken von Haydn bis Schubert*. Überwiegend vier Instrumente — Drehleier, Dudelsack, Mandoline und Gitarre — kommen, wie Mahling sagte, in Kompositionen des genannten Zeitraums vor; ihre Verwendung oder Darstellung dient in der Wiener Klassik offenbar vor allem der Charakteristik des Ländlich-Bäuerlichen, aber auch des Fremdländischen; sie wird weiterhin dort von Bedeutung, wo sie in einem Typus (z. B.

Ständchen) oder einer bestimmten Gattung (z. B. Tanzmusik) als notwendiger Bestandteil eines Ganzen gilt. Sie vermag schließlich aber auch die ursprüngliche Musizierpraxis der zum Tanz aufspielenden Musikanten und deren Instrumentarium zu beleuchten. In der Romantik dagegen werden die Volksmusikinstrumente und ihre Darstellung in das Streben, Archetypen der Welt und der Musik tönend darzustellen und zu erneuern und in den Versuch, Elementarformen der Musik in den Dienst des Ausdrucks zu stellen, mit einbezogen.

An diesen Vortrag schlossen sich Ausführungen von Joseph Müller-Blattau über *Wiener Klassik und Wiener Volkstheater*, an diese eine vortreffliche Einführung von Elmar Arro in Borodins Oper *Fürst Igor* an, welche die Teilnehmer am Abend des zweiten Tages im Stadttheater Saarbrücken besuchten.

Der dritte Tag begann mit einem Colloquium über *Volks- und Kunstmusik im Orient*, an dem Kurt Reinhard, Fritz Bose, Dieter Christensen, Paul Collaer und Josef Kuckertz teilnahmen. Professor Reinhard, der den Vorsitz übernommen hatte, legte in seiner Einleitung am Beispiel der türkischen Musik dar, daß wir die außereuropäischen Kulturen als Objekte, d. h. vom Standpunkt Außenstehender untersuchen und daher stets fragen müssen, ob unsere Kategorien und Begriffe zutreffen oder nicht. Dieter Christensen hielt dann ein kurzes Referat zur *Volks- und Hochkunst in der Vokalmusik der Kurden*, Fritz Bose sprach über Eigenarten der nordindischen Musik und Josef Kuckertz fügte Bemerkungen über die südindische Musik hinzu.

Nach kurzer Pause zu europäischen Themen zurückkehrend, beschrieb Heinrich Schwab in einem Beitrag zur „Volkskunst“ des 19. Jahrhunderts das *Lied der Berufsvereine*. Anschließend untersuchte Carl Dahlhaus den Begriff der *Trivialmusik im 19. Jahrhundert* und sagte, „Trivialmusik“ impliziere ein ästhetisches Werturteil, das manchem verdächtig erscheine. Indessen sei der Begriff nicht mit „Volksmusik“, „Gebrauchsmusik“ oder „Leichte Musik“ gleichzusetzen, entspreche auch nicht Begriffen wie „populär“ oder „banal“. Vielmehr sei „trivial“ eine historische Kategorie, „Trivialmusik“ daher ein kategoriales und qualitatives Urteil. An seine Darlegungen schloß sich eine rege Diskussion, in deren Verlauf der Soziologe Mohammed Rassem bemerkte, Trivialität könne sich mit echter Volkstümlichkeit verbinden, und sowohl „Milieu“ wie „Grundmenschliches“ hätten starken Hang zur Trivialität.

Die Sitzung am Nachmittag des letzten Tages wurde eingeleitet mit einem Beitrag aus dem französischen Sprachbereich. Wendelin Müller-Blattau zeigte an *Chanson, Vaudeville und Air de Cour* den Weg, welchen die weltliche französische Vokalmusik im Verlauf des 16. Jahrhunderts zurückgelegt hat. Diese Typen gehören auf Grund ihrer spezifischen Merkmale dem einen oder dem anderen Bereich an, können aber auch im Spannungsfeld zwischen Volks- und Hochkunst angesiedelt sein. In der Diskussion wurde vor allem das Verhältnis zur gleichzeitigen Psalmvertonung erörtert. Hierauf behandelte Rudolf Schenda den *italienischen Bänkelsang heute* und Paul Collaer beschrieb *Die Stellung Hindemiths und Milhauds zur Volksmusik*. Schließlich erörterte Elmar Arro den *Staatlich gesteuerten Übergang von der Volks- zur Kunstmusik in den peripheren sowjetischen Nationalrepubliken*. Arro berichtete, daß in Moskau neben dem Konservatorium seit geraumer Zeit ein Nationalitätenstudio eingerichtet sei. Seine Aufgabe sei die Vermittlung der Musiktheorie und der Spieltechnik von Kunstmusik-Instrumenten an Musiker aus den Randgebieten der UdSSR zu dem Zweck, gerade dort eine bodenständige Kunstmusik hervorzubringen. Diese „Aufpfropfung“ sei kein Nachteil, sondern eine immense Weiterbildung bodenständigen Musikgutes. Außerdem fördere der Staat auch die Volksmusik.

Im ganzen war die Zeit, die für das Rundgespräch zur Verfügung stand, mit Vorträgen und Diskussionen reichlich ausgefüllt. Indessen empfand man es — etwa einem großen Kongreß gegenüber — als Vorteil, daß jeder Teilnehmer alle Veranstaltungen besuchen konnte. So war es möglich, bei öffentlichen und privaten Diskussionen stets den Blick auf

das Ganze gerichtet zu halten. Die öffentlichen Diskussionen rückten Sachfragen in den Mittelpunkt des Interesses, vor allem dann, wenn sie den Zeitraum von der musikalischen Klassik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts betrafen. Privatgespräche erlaubten zudem, auf die wichtigsten dauernd benutzten Begriffe wie „Volk“, „Grundschicht“, „Volksmusik“ oder „Umgangssprache“ näher einzugehen. In den öffentlichen Diskussionen dienten diese und ähnliche Begriffe bis zum Schluß der Tagung — wie Walter Wiora es bei seiner Erläuterung des Tagungsthemas ausgedrückt hatte — durchweg „vorläufiger Verständigung“. So hinterließen die sachlichen Ergebnisse, die sich aus den oft sehr detaillierten Untersuchungen der Referenten ergaben, den stärksten Eindruck. Es bleibt zu wünschen, daß nach diesem guten Anfang weitere Gespräche zwischen Vertretern verschiedener Fachgebiete in ebenso angenehmer Umgebung möglich sind.

Das Kirchenlied-Archiv des ACV (Köln)

VON MICHAEL HÄRTING, KÖLN

Die neue Forschungsstelle ist eine Einrichtung des Allgemeinen Cäcilien-Verbands für die Länder der deutschen Sprache (ACV). Ein solches Archiv ins Leben zu rufen, entsprach älteren Plänen, die schon während der Generalversammlung des ACV in Münster i. W. im Jahr 1957 verlautbart worden waren. Auf der 1958 in Frankfurt a. M. tagenden Delegiertenkonferenz des ACV wurde vorgeschlagen, dem Verband ein *Haus der Kirchenmusik* zu geben, das neben Veranstaltungs-, Redaktions- und Verwaltungsräumen auch eine wissenschaftliche Bibliothek und ein Archiv für das deutsche Kirchenlied aufnehmen sollte. Die Delegierten beauftragten den Generalpräses, die dafür notwendigen Räumlichkeiten zu beschaffen¹. Als Träger wurde 1960 der Verein *Haus der Kirchenmusik* in das Kölner Vereinsregister eingetragen. Von diesem Projekt konnte nach Sicherung der Finanzierung als erstes das *Kirchenlied-Archiv des ACV* realisiert werden. Es wurde zu Beginn des Jahres 1964 eröffnet und hat seinen Sitz in Köln².

Mit der Einrichtung des Archivs erhielt der ACV ein weiteres institutionelles Mittel, der Förderung der kirchenmusikalischen Wissenschaft und insbesondere der Forschung und Pflege des deutschen Kirchenliedes, die der Verband sich in seinen Statuten zur Aufgabe gemacht hat³, zu dienen und das von den CV-Mitgliedern Wilhelm Bäumker, Hermann Müller und Joseph Gotzen begonnene Werk fortzusetzen. Das neue Institut soll ein Archiv des gesamten deutschen Kirchenliedes werden. Wie ja schon unter den Melodien nicht nach Konfessionszugehörigkeit unterschieden werden kann, sollen hier die Quellen der deutschen und niederländischen Lieder aller christlichen Kirchen und Denominationen gesammelt und der wissenschaftlichen Benutzung zugänglich gemacht werden.

Die wichtigsten Arbeitsmittel des Archivs sind die Quellensammlung und die (nach Bibliographie und Melodien getrennte) Kartei⁴. Bei den Quellen liegt das Schwergewicht auf solchen mit Melodien. Alle erreichbaren Handschriften und Drucke (zunächst bis ±1800) werden vollständig verfilmt und archiviert. Von mehrstimmigen Gesangbüchern wie auch von besonders schwierig zu lesenden Vorlagen werden Fotokopien oder xerographische Rückvergrößerungen in Buchform angeschafft. Wissenschaftlichen Interessenten stehen Duplikatfilme zur Ausleihe zur Verfügung; von Foto- und Xerokopien können im Einzelfall Ablichtungen gemacht werden.

¹ *Musica sacra* 78, 1958, S. 155 f.

² Postalische Anschrift: 5 Köln 1, Burgmauer 1. — Leiter des Archivs ist Prälat Prof. Dr. Johannes Overath. Hauptamtlicher Mitarbeiter: Dr. Michael Härtling.

³ Statut des ACV Pkt 2 Abs. a und b. *Musica sacra* 78, 1958, S. 122.

⁴ Eine Kartei der Texte kann zu einem späteren Zeitpunkt angefügt werden.

Voraussetzungen und Grundlage für die Sammlung der Quellen in Mikrofilm etc. bilden je eine in mehrjähriger Arbeit erstellte Arbeitsbibliographie der katholischen deutschen Quellen 1500—1800 und der katholischen niederländischen Quellen 1500—1800 mit Exemplarnachweisen. Die Konzentration auf die katholischen Quellen von der Wiegen- und Frühdruckzeit an ist in den Aufbaujahren des Archivs naheliegend und empfiehlt sich auch wegen der Heranziehung der reichen hymnologischen Bestände der Kölner Bibliotheken, besonders der *Sammlung Bäumker* der UStB Köln. Ein kleiner Handapparat der wichtigsten hymnologischen Nachschlagewerke ergänzt die genannten Arbeitsmittel.

Die Quellensammlung umfaßt zur Berichtszeit rund 850 bibliographisch selbständige Einheiten⁵. Vollständige Komplexe, deren Sammlung als abgeschlossen angesehen werden kann, bilden die (katholischen) deutschen Quellen des 16. und des 17. Jahrhunderts. An der Vervollständigung der (katholischen) Quellen des niederländischen Sprachgebiets und der (katholischen) deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts, deren ober-, mittel- und nieder-rheinischer sowie westfälischer Teil schon bereitsteht, wird noch gearbeitet.

Noch bei der Planung des Archivs eröffnete sich die Perspektive einer Zusammenarbeit mit dem Editionsunternehmen *Das deutsche Kirchenlied* (DKL)⁶. Das Archiv verpflichtete sich zur Übernahme eines angemessenen Beitrags zu diesem Werk. Die Vereinbarungen sehen eine Beteiligung an den Bibliographie- und Melodieaufnahmen der katholischen Quellen vor. Deshalb auch sagte das Archiv zu, beim Aufbau seiner Kartei die Grundsätze und Richtlinien der Editionsleitung von DKL zu übernehmen. Der verabredete Austausch des erarbeiteten Materials hat inzwischen begonnen.

Zur Analyse Neuer Musik

VON JENS ROHWER, LÜBECK

„Die Musikforschung“ XX/2 (1967) enthält auf den Seiten 181—193 *Anmerkungen zu einer analytischen Methode neuer Musik* unter dem Obertitel *Material — Struktur — Gestalt* von Konrad Boehmer. Da der Verfasser meinen Versuch einer Analyse des 3. Gesangs aus Anton Webers op. 23¹ in seinen Ausführungen angreift, mag eine Erwiderung berechtigt sein, zumal das Problem der Analyse von Zwölfton-Kompositionen breiteres Interesse besitzen dürfte.

1. Boehmer stellt die Zwölfton-Reihe einer Komposition als etwas hin, das sich im Laufe der Komposition erst herausstelle: „*Sie steht den kompositorischen Entscheidungen nicht als Objektives gegenüber, sondern ist, als deren Resultat, ihnen latent*“ (S. 182). Diese gewagte, eine Druckseite lang variiert unterstrichene Behauptung, durch die Kompositionsgeschichte keines einzigen Werkes der Hoch- und Reifezeit der Dodekaphonie bestätigt — selbst Alban Bergs Reihen sind nicht „Resultate“, sondern Vorsätze seiner Kompositionen, bestenfalls Resultate vorausgehender Ideen- und Dispositionsplanungen — wird mit grundsätzlichem Anspruch an die Stelle der schlichten, von niemandem bestrittenen Tatsachen gesetzt, daß Zwölfton-Komposition keine schematisch erledigte Konstruktion ist und ihre Analyse sich dementsprechend nicht „*im Abzählen und Konstatieren der Reihen*“ erschöpft. Mein Analyseversuch des Webernlieds, dem dies simple Verfahren gleichwohl von Boehmer vorgeworfen wird, ist nun gewiß nicht im tiefsten Sinne erschöpfend. Aber welche Art und Methode einer Analyse kann solches überhaupt von sich behaupten? Auch Boehmer be-

⁵ Rund 4500 Meter Mikrofilm mit mehr als 95000 Aufnahmen konnten inzwischen akzessioniert und abgelegt werden

⁶ Prof. Dr. Overath, der Leiter des Kölner Archivs, ist Mitglied des Kuratoriums des DKL.

¹ J. Rohwer, *Neueste Musik, ein kritischer Bericht*, Stuttgart 1964, S. 94—104.

schränkt sich, nicht anders als ich, auf das Sichtbare der Komposition und läßt das Hörbare — wie überhaupt die Frage der Hörbarkeit der Kompositionsqualität — außer Betracht. Jeder einsichtsvolle Analytiker kommt überdies gegenüber nicht haptisch erfassbaren Kompositionen an den Limes der Resignation, ohne die Existenz solcher Gehalte abzustreiten — so natürlich auch ich, ganz abgesehen davon, daß ich meine Weberanalyse ausdrücklich auf die Untersuchung der „*Beziehungen zwischen Regeln und freier Fantasie*“ abgestellt und somit von vornherein beschränkt habe². Dennoch meine ich, mein Analyseversuch sei weit entfernt von beckmesserischer Abzähltechnik; denn selbstverständlich bemühte ich mich, für jede Stelle der Komposition, wo die Reihenbehandlung Unregelmäßigkeiten aufweist, zunächst einmal positive kompositorische Gründe zu finden. Der Unterschied zwischen der Methode Boehmers — die dieser mit dem Anspruch grundsätzlicher Anders- und Neuartigkeit einführt — und meiner scheint mir nur zu sein, daß Bohmer im Hinblick auf dieses Finden von Gründen fantasievoller ist als ich und in mehreren Punkten — offenbar — in tiefere Zusammenhänge eindringt, was wiederum teilweise damit zusammenhängen mag, daß er dem Weberwerk von vornherein vertrauender, ja geradezu gläubig und jedenfalls nicht zunächst kritisch gegenübertritt. Daß er sich nicht mit einem Glaubensbekenntnis begnügt, sondern ernsthaft darangeht, seine Bewunderung der Komposition in Einzelheiten zu begründen, wird von mir vollauf anerkannt — und zwar ganz unabhängig von der Frage, ob seine Begründungen immer als stichhaltig bezeichnet werden müssen. Mindestens einiges von dem, was er vorbringt, scheint mir in der Tat nicht stichhaltig zu sein (vgl. unten, Ziffer 4). Wenn das zutrifft, so hätte er sich allerdings mit seinem einschränkungslosen Plädoyer für Webern und seiner besonnen scheinenden, insgeheim doch wohl vorurteilsvollen Zurückweisung meiner kritischen Analyse in die Nähe jener Geniebehüter begeben, die seinerzeit, als Helmut Walcha sich, allerdings unvorsichtig auf die Spitze getrieben, grundsätzliche Kritik an Max Reger erlaubte, in geschlossener Front gegen solch angeblich lästerliche Vermessenheit aufstanden — um tatsächlich zu erreichen, daß das kritische Gespräch um Reger alsbald schüchtern verstummte. Es wäre schade, wenn sich in der Musikwissenschaft ein Mangel an Civilcourage einbürgern würde. Übrigens ist auch von mir, sogar an mehreren Stellen meines Buches, die Feinsinnigkeit der Kompositionskunst Weberns hervorgehoben worden³; nur habe ich die Webern von der jüngeren Generation immer wieder dargebrachten Superlative der Bewunderung nicht einfach hinnehmen wollen, wobei ich mir natürlich klar darüber war, daß man meine Einschränkungen als Beckmesserei zu erweisen versuchen würde⁴.

2. Die maßvolle Formulierung Boehmers, daß Weberns Reihen „*Modellfälle der Antizipation formaler Kriterien in der Materialdisposition*“ seien, kommt dem Sachverhalt des Verhältnisses zwischen Reihe und Komposition bei Webern wahrscheinlich nahe. Sie nimmt aber die unter 1 behandelte Behauptung praktisch zurück; denn Reihe als „*Antizipation*“ ist etwas ganz anderes als Reihe als „*Resultat*“. Im übrigen bringt Bohmer leider keine Einzeluntersuchung zur Struktur der Grundreihe bei, die die Antizipation formaler Kriterien der Gesamtkomposition in der Reihe belegte, es sei denn, man rechne seine Beobachtungen der Beziehungen zwischen den acht von Webern benutzten Reihenformen

² S. 94. — Am Ende der Analyse wird überdies betont: „*Es ist möglich, daß einige (Regulative und Kompositionshandhabungen in Weberns Lied) übersehen wurden, wohl aber höchstens solche eines Typus, der sich der Greifbarkeit weitgehend entzieht. Immerhin würde das für die Feinsinnigkeit der Komposition sprechen. Hierher gehört auch die ‚vegetative‘ Differenziertheit der intervallrhythmischen Quasi-Motivik . . . Solche rein parametrisch-respektiven Regulative liegen nicht im konzisen Kernbereich der Kompositionstechnik. Trotzdem sind sie es — und zwar ihr Erahnen mehr als ihr Erkennen —, die uns zögern lassen, das kompositorische Niveau Weberns als von Stockhausen überschätzt zu bezeichnen. Wir möchten es dennoch tun — . . . Ich möchte es tun — . . ., obgleich die Feinsinnigkeit der Arbeit — und des Gesamtwerks Weberns — über jedem Zweifel steht“ (S. 102).*

³ Zum Beispiel S. 27 und 200; vgl. aber auch hier Anm. 2.

⁴ Rohwer, a. a. O. S. 104.

hierzu (S. 187 über die Anfangs- und Endtönebeziehungen, das tritonische Rahmenintervall, das Verbindungsintervall der kleinen Terz usw.); über den inneren Aufbau der Reihen selbst wird nichts beigebracht, nur über ihre Beziehungen untereinander, die in der Tat feinsinnig angelegt sind (siehe schematische Darstellung bei Boehmer S. 192). Sie nicht beobachtet und herausgestellt zu haben, ist ein Mangel meiner Analyse; ein weiterer, den Boehmer richtig vermerkt, ist, daß ich der Ursache der von Webern benutzten, zunächst willkürlich erscheinenden Reihen-Folgen und ihrer verschiedenen Häufigkeit nicht nachgegangen bin. Boehmers diesbezügliche Beobachtungen überzeugen weitgehend (S. 197 f. und untere Hälfte von S. 190).

3. Bedenklich scheint mir zu sein, vom „*Verbotscharakter tonaler Systeme*“ zu sprechen und diesem einen „*Definitionscharakter der seriellen*“ gegenüberzustellen (S. 184). Abgesehen davon, daß auf kein einziges Stilreglement der großen abendländischen Musikepochen der „*Verbotscharakter*“ im strengen Sinne zutrifft, sondern, wenn man wollte, auch hier von „*Definitionscharakter*“ gesprochen werden könnte — irrationale Geschmacksmomente und Form- und Formungsideale haben tonartige Ordnungen sich kristallisieren lassen, kontrapunktische Gepflogenheiten herausgebildet usw., und selbst Schüler-„*Verbote*“ wie diejenigen offener Quinten- und Oktavenparallelen resultierten aus ursprünglich lediglich einem bestimmten historischen Stilgefühl und -willen sich nahelegendem freiem Usus, wohingegen die Dodekaphonie von vornherein strikte Regeln und Verbote aufstellte, bevor überhaupt hinlänglich streng dodekaphon komponiert wurde⁵ — abgesehen von diesen vielfältig belegbaren Tatsachen, klingt hinter Boehmers Formulierung deutlich der fragwürdige Zungenschlag eines moralischen Imperativs: „*Verbot*“ als ein Enges, Unfreiheit Bekundendes, „*Definition*“ hingegen als etwas des geistig emanzipierten, höherstehenden modernen Menschen Würdiges, Entwickelteres. Boehmer bewegt sich in diesem Punkt auf der Linie derjenigen Theoretiker der jüngsten Musik, die die älteren abendländischen Musikstile im Vergleich mit ihrer eigenen Komposition als niveaulich tieferstehend und geradezu „*simpel*“ bezeichnen, weil der Hörer deren Ordnungszusammenhänge mit bloßem (musikalischem!) Ohr mitvollziehen und erkennen kann; so werde der Hörer also durch primitive Stringenz vergewaltigt, was fürs heutige Bewußtseinsniveau unzumutbar sei⁶.

4. Es ist bequem und zumindest bedenklich zu argumentieren, daß kompositorische Entscheidungsfreiheit „*jedesmal*“ — nämlich beim Übergang von einer Werkentwicklungsschicht zur nächsten — „*neue Maßstäbe setzt*“ (S. 185). Ob ein Komponist kompetent ist, solche Maßstäbe zu setzen, kann nicht einfach gläubig angenommen, sondern muß von Fall zu Fall nachgewiesen werden — so man überhaupt der Möglichkeit erhellender und zugleich kritischer Werkanalyse eine Aufgabe, eine Berechtigung und eine Chance zugestehen will. Boehmer bemüht sich mit Akribie um den Nachweis, daß einige der von mir beobachteten Unregelmäßigkeiten der Reihenbehandlung bei Webern (leider betrachtet er nur eine Auswahl) kompositorisch sinnvoll seien. Zum mindesten in einigen Fällen überzeugt mich sein Beweisgang nicht. Eine einmalig vorkommende Reihenüberlappung erscheint durchaus nicht aus der bloßen Tatsache gerechtfertigt, daß sich daraus eine Intervallfolge ergibt, die wieder-

⁵ Siehe etwa E. Krenek, *Zwölfton-Kontrapunktstudien*, Mainz 1952, S. 9 ff. (über Tonfolgen, die „zu vermeiden“ und die „zulässig“ sind usw.) oder H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Wien 1952, S. 8 und 12 (etwa, daß jeder Ton in der Reihe „nur einmal vorkommen darf“ und weitere „Grundforderungen“). Auch daß Stockhausen (in *Elektronische und instrumentale Musik*, die Reihe V, 1959, S. 57) in der Entwicklung der seriellen Musik ausdrücklich „*Freiheitsfelder*“ einführt, weist indirekt sehr deutlich auf die ursprüngliche Herrschaft eines strengen Regel-, ja Verbotskodex. Nicht anders als dem Harmonielehrschüler eine offene Quintenparallele als „*Fehler*“ vermerkt wird, geschieht dies dem Zwölftonadapten zum Beispiel mit Oktavsprünge.

⁶ „*Auf einem soliden Niveau des Bewußtseins ist kein Platz mehr für jene simpelsten formalen Schemata der Perzeption*“, so Luciano Berio, *Musik und Dichtung*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I, 1959, S. 37. Der Sache nach fast das gleiche sagt Jelinek a. a. O., S. 9: Die Zwölftonkomposition sei der Anfang einer neuen Entwicklung der Musik „*auf höherer Ebene*“.

um ein Reihenbestandteil ist (S. 188); solche Ergebnisse hätten sich auch an anderen Stellen — und dann etwa zur Charakterisierung formaler Gliederungsmomente — erreichen lassen. Auch Boehmers teilweise durchaus delikate Untersuchungsergebnisse zum Tonwiederholungsproblem kann ich nicht voll gelten lassen. Richtig ist, daß es mir entging, daß sich in der Klavierstimme nicht nur eine, sondern drei Tonwiederholungen befinden und daß Webern, der in Takt 14, also in fast genauer Mitte des Lieds, eine Tonwiederholung *cis'* in der Singstimme und zugleich ein Zusammenfallen des ersten *cis'* mit dem gleichen Ton im Klavier provoziert, dies womöglich in bewußter kompositorischer Absicht tat. Der Gedanke, daß *cis'* Achsenton eines harmonischen Symmetriebaus sein möchte (S. 189), ist einleuchtend, zumal die beiden weiteren Klavier-Tonwiederholungen (*f''-f'* vorher und *g''-g'* nachher auftretend) die *cis'*-Achse hinsichtlich ihres zeitlichen Abstands fast symmetrisch rahmen (S. 190). Nicht aber geht Boehmer, was doch gerade in dem Zusammenhang nahegelegen hätte, auf viel stärker ins Ohr dringende, gegenüber den eben vermerkten Besonderheiten geradezu grob wirkende Störungen des Symmetriecharakters und des Formaufbau-Gleichgewichts der Komposition ein, deren auffälligste vielleicht ist, daß in den Takten 4—5 die Töne 6—12 der Krebsumkehrung der Grundreihe in Singstimme und Klavier fast gleichzeitig auftreten, so daß an dieser Stelle überdies ein vergleichsweise sehr einfaches tonales Gefüge ins Gehör tritt (Rohwer S. 98 f.); zu meinem Hinweis, daß Gleiches oder auch nur Ähnliches im ganzen Lied nicht mehr geschehe, hätte ich zum mindesten den Versuch einer Erklärung oder eines Gegenbeweises erwartet, ebenfalls zu meinen Beobachtungen hinsichtlich der Verzahnung verschiedener Reihen zwischen Singstimme und Klavier. In zweien dieser Fälle hielt ich eine kompositorische Begründung — vielleicht — für möglich (Nahtstellen des Lieds), in vier weiteren (Takte 21, 22, 27 und 28) aber nicht. Notfalls könnte man vielleicht argumentieren, daß die Verzahnung von Sing- und Klavierstimme gegen Ende des Lieds bewußt verdichtet werde, oder daß im Falle von Takt 21 der Liedtext („*zwingt uns in die Knie*“) symbolisiert werden solle. Zum mindesten für die Ausnahme in Takt 27 aber glaube ich dargetan zu haben (S. 100), daß die Übernahme des Tons *f* in die Singstimme weder plausibel noch überhaupt nötig gewesen wäre — ohne mich allerdings dem Gedanken hinzugeben, daß man vielleicht bei Webern gerade deshalb nach einem positiven Grund für diese Ausnahme hätte suchen sollen, in sicherer Hoffnung, ihn auch zu finden.

5. Eben damit komme ich zum wahrscheinlich entscheidenden Punkt des Unterschieds zwischen Boehmers und meiner Analyse zurück: unbegrenztes Vertrauen auf der einen, kritische Einstellung auf der anderen Seite. Vielleicht gingen wir beide mit gewissen, und zwar verschiedenen Vorurteilen an die Analyse heran — was nun durch diese Diskussion ans Tageslicht kommt —, Boehmer in fester Überzeugung, daß bei einem Komponisten vom Range Weberns keinerlei Notlösungen, geschweige denn Zufälligkeiten oder bloß in lokaler Sicht gefällte kompositorische Entscheidungen überhaupt vorstellbar seien, ich in der kritischen Erwartung, daß der äußerlich-gehörmäßig sich aufdrängende (mir sich aufdrängende) Eindruck einer bloßen Schein-Stringenz in der Komposition Weberns auch in der Analyse zutage treten werde. Natürlich muß ich zugeben, alle meine Beobachtungen — mit Ausnahme derjenigen an den Takten 4—5 und vielleicht noch 14 und 22 (zweite Symmetriestelle) — nicht auditiv, sondern nur intellektuell und mit Augenhilfe machen zu können. Aber eben diese Feststellung schließt im Grunde mein Hauptmißtrauen ein, das auch Boehmer mit seinen gescheiterten Ausführungen nicht beseitigt: daß die Kompositionskunst Weberns nicht für *hörende*, sondern — bestenfalls — für *gläubende* (fühlende?)⁷ Menschen evident

7 A. Schönberg fordert im Geleitwort zu Weberns 1924 erschienenen *Bagatellen* den „gläubigen Spieler und Zuhörer“: „Was aber soll man mit den Helden anfangen? Feuer und Schwert können sie zur Ruhe verhalten: in Bann zu halten aber sind nur Gläubige.“

werden könne. Ob und inwieweit auch der analysierende Mensch, der Musiktheoretiker, wenigstens eine Stringenz — wenn nicht eine Evidenz — werde anerkennen müssen, ist demgegenüber eine fast sekundäre Frage. Sie ist dennoch für unser Streben nach Erkenntnis wichtig genug, um sie vielleicht noch weiter zu diskutieren — wie ich schon jetzt gern gestehe, der Kritik Boehmers an meinem Analyseversuch einiges zu verdanken und in einer Reihe von Punkten zuzustimmen. In anderen mußte ich ihm widersprechen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Nachtrag Wintersemester 1967/68

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Kolloquium: Renaissance als musikgeschichtliche Epoche (mit Ass. Dr. W. Arlt und Dr. E. Lichtenhahn) (2).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Der Titel der Übungen von Frau Dr. D. Stockmann heißt richtig: Probleme und Methoden der musikethnologischen Transkription.

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Hüschen: Die Musik des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts (2) — Haupt-S: Ü zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (2) — Ü: Mensuralnotation 1200 bis 1450 (1).

Dozent Dr. H. Hucke: Die Musik des Mittelalters bis zur Notre-Dame-Schule (2) — Stilkritische Ü zur Musik des Mittelalters (2).

Köln. Dozent Dr. D. Kämpfer: Frottola und Madrigal (2) — Ü zur Frühgeschichte des Cinquecento-Madrigals (2).

Sommersemester 1968

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Musik zwischen Barock und Klassik (2) — Die Musik der Gegenwart (2).

Lehrbeauftragt. Oberstudienrat R. Bremen: CM instr., CM voc.

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Motette und Madrigal des 16. Jahrhunderts (2) — Igor Strawinsky (1) — Haupt-S: Ü zur Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Ü zur Transkription der Musik der Naturvölker (2) — Kolloquium: Renaissance als musikgeschichtliche Epoche II (mit Ass. Dr. W. Arlt und Dr. W. Lichtenhahn) (vierzehntägig 2) — Aufführungspraktische Ü anhand mensuraler Quellen des 15. Jahrhunderts (mit Ass. Dr. W. Arlt) (2) — Paläographie der Musik: Ü an ausgewählten Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts (durch Ass. Dr. W. Arlt) (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Harmonielehre II (1) — Einführung in den Kontrapunkt (1).

Lektor N. N.: Instrumentenkundliche Vorlesung (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Berlin. *Freie Universität.* Prof. Dr. R. Stephan: Aus der Geschichte der Instrumentation (2) — Ober-S: Thema n. V. (2) — Haupt-S: Strawinsky (2) — Pros: Die Technik der musikalischen Analyse (mit Ass.) (2) — Colloquium: Lektüre neuer musiktheoretischer und musikästhetischer Schriften (vierzehntägig 2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Türkische Kunstmusik (2) — Haupt-S: Rhythmusstudien an außereuropäischer Musik (2) — Pros: Ü zur Volksmusik des Balkan (2).