

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### Über einige Beziehungen zwischen Rhythmus und Tempo

VON HELGA DE LA MOTTE-HABER, BERLIN

Der Gedanke einer Beziehung zwischen Rhythmuserleben<sup>1</sup> und der Schnelligkeit einer Impulsfolge scheint einige Plausibilität zu besitzen, da das Rhythmuserlebnis durch motorische Qualitäten — die sich als Muskelkontraktionen nachweisen lassen<sup>2 3</sup> — gekennzeichnet ist. Im schnellen Tempo sind diese natürlich stärker wirksam als im langsamen. Dieser zunächst auf Evidenz beruhenden Annahme gibt Gisèle Brelet<sup>4</sup> mit folgenden Worten Ausdruck: „*La musique de type allegro, c'est une musique rythmique . . . soumise à la rigueur de la carrure*“, und logischerweise leitet sie daraus ab: „*La musique de type andante ou adagio, c'est une musique mélodique et mélodieuse.*“ Experimentell konnte Esther L. Gatewood<sup>5</sup> in einer Untersuchung, die in der Klassifikation eines Musikstückes hinsichtlich des als beherrschend empfundenen musikalischen Parameters bestand, diese Hypothese bestätigen. „*The direct relationship between rhythm and the arousal of movement is ever present*“ stellte sie fest und als Folge davon die Zuordnung schneller musikalischer Phrasen zur Kategorie Rhythmus.

Eine Typisierung, wie Brelet<sup>6</sup> sie in der Kurzformel „*L'allegro c'est le rythme, l'andante c'est la mélodie*“ bringt, bewegt sich zwar auf einem Abstraktionsniveau, wo keine hinreichende Charakterisierung eines Musikstückes mehr erlangt wird — zugleich verwechselt sie mit dieser Aussage wohl auch erlebendes Subjekt und Objekt (denn welches langsame Musikstück hätte keinen Rhythmus!) —, jedoch ergibt sich aus diesem Gedanken, wie auch aus dem übrigen Gesagten, eine Problemstellung, die wir einer Untersuchung für wert erachteten: nämlich die in der Beziehung von Rhythmuserleben und schnellem Tempo implizierte Frage, inwieweit es typische Hörgewohnheiten bzw. Einstellungen gibt, die in Abhängigkeit vom Tempo eines Stückes bedingen, daß einzelne musikalische Faktoren dominanter und prägnanter erlebt werden als andere.

Zur Klärung dieser Frage diene uns das Fehlerkennen in zwei möglichst gleichen, nur hinsichtlich des Tempos verschiedenen musikalischen Phrasen. Beide musikalischen Phrasen, sowohl die schnelle als auch die langsame, wurden vom Tonband je einer Gruppe von Beurteilern wiederholt in zwei Versionen vorgespielt, wobei die zweite Version jeweils eine rhythmische und eine melodische Abweichung enthielt. Würde dabei im Allegro die rhythmische Abweichung eher bemerkt als die melodische, im Adagio hingegen die melodische eher, so würde die Aussage, daß bei schnellem Tempo der Rhythmus mehr die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, in einem langsamen die Melodie hingegen dominantes Merkmal ist, bestätigt. Die Hauptschwierigkeit bestand in der Konstruktion der beiden musikalischen Phrasen. Ein und dieselbe Phrase in zwei verschiedenen Tempi zu spielen, schien uns absolut ungeeignet, da besonders solche Faktoren wie Ereignisdichte, Schnelligkeit der harmonischen Abfolge usw. sehr wichtig für diese Zusammenhänge sind, bei der

1 Es sei eigens darauf hingewiesen, daß hier nicht von Rhythmus im musiktheoretischen Sinn gesprochen wird.

2 R. H. Stetson, *A Motor Theory of Rhythm and Discrete Sensation*, Psychol. Rev. XII, 1905, 250—270.

3 C. A. Ruckmick, *The Role of Kinaesthis in the Perception of Rhythm*, Amer. J. Psychol. 24, 1913, 303—359.

4 G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris 1949, 388.

5 E. L. Gatewood, *An Experimental Study of the Nature of Musical Enjoyment*, Kap. V aus M. Schoen, *The Effects of Music*, London-New York 1927, 118.

6 G. Brelet, a. a. O., S. 389.

Variation ein und desselben Stückes im langsamen Tempo aber zu klein oder im schnellen Tempo zu groß würden.

Den Absichten des Experiments schienen die beiden folgenden musikalischen Phrasen gerecht zu werden:

The image displays two musical staves, each representing a variation of a phrase. The top staff is marked with a tempo of  $\text{♩} = 60$  and the instruction *sempre legato*. The bottom staff is marked with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . Both staves are in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Each staff shows a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. Above each staff, the word "Abweichungen:" is written, followed by a small musical notation indicating a deviation or variation. The top staff's melody is more complex and chromatic, while the bottom staff's melody is simpler and more diatonic.

Diese beiden musikalischen Phrasen sind identisch in der Tonart, Taktzahl, Taktart und im Tonumfang. Da die schnelle Phrase dreistimmig, die langsame vierstimmig gesetzt ist, dürfte die Durchsichtigkeit in Abhängigkeit von der Tempokomponente ungefähr gleich sein. Der harmonische Bau ist bei beiden sehr ähnlich, die langsame Phrase ist durch zusätzliche Chromatik etwas bereichert (vgl. hierzu besonders die 2. Hälfte des 2. Taktes: statt der Subdominante im schnellen Satz steht im langsamen eine eingeschobene Dominante, sogar als verminderter Septakkord). Dies entspricht durchaus dem Charakter eines Adagios, ebenso wie die mehr „gleitende“ Melodik, die im Unterschied hierzu in der schnellen Phrase eher als „hüpfend“ bezeichnet werden könnte. Im übrigen sind jedoch beide hinsichtlich der Melodik durch einen zunächst aufsteigenden, danach abfallenden Bogen, der dann nach einem toten Intervall hoch einsetzend endgültig abfällt, gekennzeichnet. Die Rhythmik ist ebenfalls in beiden Stücken sehr ähnlich, Abweichungen ergeben sich vor allem in der 2. Hälfte von Takt 3, notwendig auf Grund der unterschiedlichen Charakteristik der beiden Phrasen. Formal gesehen gliedern sich beide in  $1\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$  Takte. Dieser an sich ungewöhnliche Bau — normalerweise würde man  $2 + 2$  Takte erwarten — dürfte wesentlich die Ähnlichkeit zwischen den beiden Phrasen mitbestimmen.

Aus dieser kurzen Übersicht läßt sich ersehen, daß die beiden Phrasen sich sehr gleichen und weitgehend nur solche Abweichungen aufweisen, die durch den Typus eines langsamen bzw. schnellen Satzes bedingt sind.

Bei beiden besteht der rhythmische „Fehler“ aus einer nicht eingehaltenen Punktierung, die in eine Achtelbewegung umgewandelt wird. Er befindet sich an der gleichen Stelle in der Oberstimme auf der 4. Zeit des 2. Taktes, in beiden nach einem toten Intervall.

Der melodische Fehler besteht aus einer Veränderung der Bewegungsrichtung, die jedoch keine harmonische Änderung impliziert. Die melodische Abweichung konnte leider für beide Stücke nicht so entsprechend gewählt werden, wie die rhythmische. In der schnellen Phrase befindet sich der melodische „Fehler“ auf einem schweren Taktteil (1. Zeit des 4. Taktes der Oberstimme), in der langsamen auf einem leichten (4. Zeit des 3. Taktes der Oberstimme),

zudem ist er im schnellen Stück aufsteigend, im langsamen absteigend. Die melodische Abweichung ist demnach in der schnellen Phrase auffallender als in der langsamen. Jedoch ist diese größere Gewichtung eigentlich gegen unsere Hypothese — weniger gutes Erkennen eines melodischen Fehlers bei schnellem Tempo — gerichtet, so daß sie, falls die Ergebnisse der Erwartung entsprechen, diese höchstens unterstreicht.

Die rhythmische wie auch die melodische Abweichung ist durchaus nicht fehlerhaft in der Weise, daß sie sinnentstellend wirkt. Es ist übrigens nicht unbedingt anzunehmen, daß beide Abweichungen gleichgewichtet sind, was jedoch in unserem Zusammenhang keine Rolle spielt, da ein eventueller Unterschied zwischen den Stücken eine genügend fundierte Aussage erlaubt.

Die beiden Beurteilungsgruppen von je 20 Versuchspersonen<sup>7</sup> waren hinsichtlich des Alters, des Geschlechts und der Gehörbildungsleistung „gematched“. Für die Beurteilung der schnellen Phrase stand so eine Gruppe von Versuchspersonen zur Verfügung, die derjenigen der langsamen vergleichbar war und umgekehrt.

In die Auswertung ging nicht die Anzahl der Darbietungen der jeweiligen Phrase ein, sondern nur die Art des zuerst erkannten Fehlers. Die Ergebnisse veranschaulicht folgende Tabelle. (Die Zellen enthalten die Anzahl der Versuchspersonen, die den rhythmischen bzw. melodischen Fehler im langsamen bzw. schnellen Stück zuerst erkannten.)

		Art der musikal. Phrase	
		langsam	schnell
Art des zuerst erkannten Fehlers	rhythmisch	7	18
	melodisch	13	2

Es zeigt sich, daß zwischen dem Erkennen von Abweichungen in einer langsamen musikalischen Phrase und dem Erkennen in einer schnellen Unterschiede bestehen ( $\chi^2 = 10,66$  ss.)<sup>8</sup> in der Art, daß in der schnellen Phrase ein rhythmischer Fehler eher erkannt wird als in der langsamen und in der langsamen eher eine melodischer Fehler bemerkt wird als in der schnellen. Der durch die Fehlererkennung als dominant gekennzeichnete musikalische Faktor (Melodie oder Rhythmus) weist mit dem Tempo einen Zusammenhang auf, der sich in einer Korrelation<sup>9</sup> von der Höhe  $\phi = 0,57$  ausdrückt. Es besteht also eine signifikante Beziehung zwischen dem Erkennen von Abweichungen melodischer oder rhythmischer Art und dem Tempo. Da bei der schnellen musikalischen Phrase die Rhythmik keineswegs — kompositorisch gesehen — stärker herausgearbeitet ist als bei der langsamen, wie umgekehrt auch bei der langsamen Phrase das Melos keine größere Gewichtung hat als in der schnellen, handelt es sich offensichtlich um Hörgewohnheiten, die die Einstellung des Hörers

<sup>7</sup> Es sei an dieser Stelle der Staatlichen Hochschule für Musik in Hamburg für ihre bereitwillige Hilfe gedankt.

<sup>8</sup> Wegen der kleinen Zellenhäufigkeit von 2, gekoppelt mit einer erwarteten Häufigkeit von 7, 5, wurde der  $\chi^2$ -Test mit Yates' Korrektur gerechnet.

<sup>9</sup> Eine Korrelation ist ein Maß für Zusammenhänge und Ähnlichkeiten, das zwischen  $-1$  und  $+1$  variieren kann.

in bestimmte Richtungen lenken. Ob diese Hörgewohnheiten ihrerseits wieder — als solche erlernt — eine Spiegelung in der von unserer Kultur tradierten Musik erlauben, kann hier nur vermutet werden. Der Gedanke ist jedoch keineswegs abwegig, da viele Kategorien des Hörens nicht als ererbt anzusehen sind, sondern wahrscheinlich in einem Lernprozeß erworben werden.

## *Seltene Musikdrucke des 17. Jahrhunderts im Stiftsarchiv Laufen an der Salzach*

VON ROBERT MÜNSTER, MÜNCHEN

Bei der Erfassung bisher unkatalogisierter Musikhandschriften in nichtstaatlichem Besitz<sup>1</sup> konnte der Verfasser im Stiftsarchiv Laufen a. d. Salzach neben einem Bestand von Manuskripten des 18. Jahrhunderts einige seltene Musikdrucke des 17. Jahrhunderts feststellen, über welche hier berichtet werden soll. Musikalien aus dem 17. Jahrhundert sind in bayerischen Klöstern und Kirchen nur sehr vereinzelt erhalten geblieben. Umso bemerkenswerter ist der Laufener Fund, zumal hier auch ein bislang unbekanntes Musiksammlerwerk von 1630 zum Vorschein kam.

Am 12. Juli des Jahres 1621 wurde an der von 1330 bis 1334 erbauten Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Laufen, der frühesten Hallenkirche Altbayerns, durch den Salzburger Erzbischof Paris von Lodron ein Kollegiatstift errichtet. Der bisherige Pfarrer Rudolf Jörger wurde gleichzeitig zum Ruraldekan erhoben. Der Personalstand des Stiftes umfaßte von diesem Zeitpunkt an einen Dekan, drei (seit 1683 vier) Kurat- und drei Inkuratskanoniker, einen Organisten, einen Chorregenten, sechs Choralisten, je einen Kantor, Pedell und Mesner, sowie mehrere Ministranten. Schon im 15. und 16. Jahrhundert waren ein Kantor, ein Organist und drei Musiker im Pfarrhof unterhalten worden bzw. der Pfarrhof bezahlte für sie das Kostgeld. Damals standen auch schon zwei bis drei Singknaben zur Verfügung, die im Pfarrhof Gesindekost erhielten und im Schulhaus ihre Schlafstätte hatten. Nach der Errichtung des Kollegiatstiftes wurde in der Kirche von den Kanonikern und den sechs Choralisten das tägliche Chorgebet abgehalten. 1632 wurde im Zuge verschiedener Veränderungen im Kirchenraum auch eine neue Orgel aufgestellt, die am 6. Dezember 1824 einem Brand zum Opfer gefallen ist<sup>2</sup>. Um 1770 hatte das Kollegiatstift für die Kirchenmusik noch einen Organisten, einen Chorregenten, vier Choralisten, einen Kantor, sowie nach Bedarf einen Diskantisten (und wohl auch einen Altisten) zur Verfügung<sup>2a</sup>.

Im Archiv des noch heute bestehenden Stiftes blieben folgende Stimmendrucke des 17. Jahrhunderts erhalten:

a) SALMI HIMNI, / ET MAGNIFICAT / Concertati à Otto Voci. / DI FABIO COSTANTINI / Romano, e Cittadino d'Oruieto Maestro di Cappella / Della Nobilissima Com-

<sup>1</sup> Über dieses durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft ermöglichte Unternehmen vgl. R. Münster, *Die Erfassung von Musikhandschriften aus nichtstaatlichem Besitz in Bayern*, in: *Mitteilungen für die Archivpflege in Bayern* 12, 1966, H. 2, S. 45 ff.

<sup>2</sup> J. Gentner, *Topographische Geschichte der Stadt Laufen*, in: *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* XX, München 1863, S. 282 ff.; M. Hartig, *Die oberbayerischen Stifte*, Bd. II, München 1935, S. 91 ff.

<sup>2a</sup> *Verzeichnuß deren jährlich gestifteten Jahrtäg und anderen Verrichtungen, sowohl deren Präsent Jahrtäg welche gleich nach der Verrichtung bezahlt werden.* Ms (Archivale 6277) im Besitz des Historischen Vereins für Oberbayern, Stadtarchiv München. Den Hinweis auf diese Handschrift verdanke ich Herrn Hans Roth, München.

pagnia del Santissimo / Rosario d' Ancona. / Et de Altri Eccelenti Compositori. / Opera Vndecima. / Nouamente Stampati. / ... / Stampa Del Gardano. / IN VENETIA. M.DC. XXX. / Appresso Bartholomeo Magni.

Komplett vorhanden: C, A, T, B primi chori, C, A, T, B secundi chori, b cont.

Bisher kein weiteres Exemplar nachweisbar<sup>3</sup>.

Inhalt (durchwegs achttimmig):

*Agazzari, Agostino* (1578–1640)

Hymnus de Apostolis: Exultet celum laudibus („aggiunto li dui ultimi versi di Fabio Costantini“)

*Allegrì, Domenico* (1585–1629)

Magnificat

*Anerio, Giovanni Francesco* (ca. 1567–1630)

Dixit, Hymnus de unius martiris: Deus tuorum milium

*Cifra, Antonio* (1584–1629)

Confitebor

*Costantini, Alessandro* (ca. 1581–1657)

Dixit, Laudate pueri, Hymnus de confessori: Iste Confessor

*Costantini, Fabio* (ca. 1575–nach 1643)

Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Beati omnes, De profundis, Hymnus de Beata Vergine: Ave maris stella, Magnificat

*Tarditi, Paolo* (ca. 1570–nach 1649)

Beatus vir

b) PSALMI / VESPERTINI / INTEGRI OMNIUM / SOLEMNITATUM / Octo Vocibus Modulati, cum Basso pro Organo. / Auctore / R.D.ALEXANDRO THADAEO, / ILLUSTRISSIMI ET REVERENDISSIMI / D. D. ANTONII ABBATIS &c. / Eiusqu: Celeberrimi Monasterij Cremiphansenis, / Ordinis Sancti Benedicti, / Musices Praefecto. / Sub Signum Gardani. / Venetiis. M.DC.XXVIII. / Apud Bartholomeum Magni.

Vorhanden: A, T, B primi chori, C, A, T, B secundi chori, b pro organo.

Fehlt: C primi chori.

Einziges komplettes Exemplar bisher nur in Stift Kremsmünster nachgewiesen.

c) SACRARUM / NYMPHARUM / DUPLICIUM / AQUARUM / Opus Tertium. / Missis 4. Festiuis & 4. Exequalibus / adornatum / A 4. 5. 6. 7. & 8. Vocibus ac Instrumentis 2. necessarijs caeteris unà cum Choro vocali / ad placitum. / AUCTORE / R. P. LEOPOLDO A PLAWENN / Ordinis S. P. Benedicti Sacerdote / Professo Zwifaltensi / ... / Typis Ducalis Monasterij Campidonensis / Per Rudolphum Dreher, Anno M.DC.LXXII.

Vorhanden: B I, C, T, B 2di chori, vl 1,2, alto-vla, tenor-vla, vlne.

Fehlen: C, A, T I, A 2di chori.

Ein weiteres unvollständiges Exemplar (nur B I, T, B 2di chori) in der Bayerischen Staatsbibliothek München. Lt. Eitner besaß die ehemalige Preußische Staatsbibliothek ein Exemplar mit 16 St., 2 St. fehlten. Es zählt zu den Kriegsverlusten.

d) PARS I. / HYMNI ARIOSI / A / 1.2.3.4. Voc. Con. Instrumentis / per totum Annum. / AUTHORE / R.D. THOMA EISENHUET. CAN. REG. ad S. Georgium Augustae Professo. / Celsissimi & Rever.<sup>mi</sup> Principis / ac Domini, Domini / RUPERTI / Ducalis Ecclesiae Campidonensis / ABBATIS, & MUSICES PRAEFECTO. Opus III. / Ex Ducali Typographia Campidonensi, / Anno M.DC.LXXX. / Apud RUDOLPHUM DREHER.

Komplett vorhanden: C, A, T, B, vl 1, 2, org.

<sup>3</sup> Von Fabio Costantini sind außerdem nachweisbar die gedruckten Opera 1 bis 8 (1614–1622) und 12 (1634). (*Enciclopedia della Musica* Vol. I, Milano, Ricordi 1963, S. 564).

Einziges bisher bekanntes vollständiges Exemplar. Lt. Eitner befand sich in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek ein Exemplar ohne A und T, das ebenfalls Kriegsverlust ist.

Die Druckwerke standen zweifellos im Gebrauch des Kollegiatsstiftes. Wie im folgenden Jahrhundert haben auch damals in den bayerisch-österreichischen Stiften die Klosterkomponisten das Musikrepertoire maßgeblich bestimmt. Alessandro Tadei da Gandria (1585—1667) war in den zwanziger Jahren (bis 1629) Kapellmeister in der Benediktinerabtei Kremsmünster<sup>4</sup>, Leopold von Plauen (gest. 1682) wirkte in der Benediktinerabtei Zwiefalten<sup>5</sup> und der Augustinerchorherr Thomas Eisenhuet (1644—1702) stand als Stiftskapellmeister im Dienste des Fürststabes von Kempten/Allgäu<sup>6</sup>. Zwei der Drucke stammen auch aus der fürstbischlichen Druckerei zu Kempten, die beiden übrigen aus dem bedeutenden Musikverlag Gardano in Venedig.

Da wir ziemlich genau über die Anzahl der Sänger im Kollegiatsstift Laufen unterrichtet sind und an Ort und Stelle wohl kaum nennenswerte Verstärkungen für die Aufführungen zur Verfügung standen, sind die Laufener Exemplare auch in aufführungspraktischer Hinsicht nicht ohne Interesse. Auch die nicht ausdrücklich als solistisch bezeichneten Kompositionen für vier bis acht Gesangstimmen dürften hier von den sechs Choralisten und den Singknaben des Stiftes in einfacher Besetzung gesungen worden sein. Neben den Drucken ist auch ein 116 Blätter umfassendes handschriftliches Folio-Chorbuch aus dem 17. Jahrhundert erhalten. Es enthält Choralbearbeitungen sowie Offertorien, Gradualien etc. für 5 bis 8 Stimmen — alle anonym. Die in der ersten Hälfte vorhandene Paginierung von 404 bis 532 läßt vermuten, daß einst mehrere Bände vorhanden waren.

Die Katalogisierung der Laufener Musikhandschriften aus dem 18. Jahrhundert wird zur Zeit durchgeführt. Vertreten sind hier vor allem Salzburger Komponisten (u. a. Adlgasser, Eberlin, M. Haydn, Mozart). Als Schreiber erscheinen u. a. der für die Mozarts arbeitende Kopist Hl. Kreuz B<sup>7</sup> und der Laufener Chorregent Franz Sebastian Fellacher (1744—1813)<sup>8</sup>. Es ist geplant, den Laufener Musikhandschriftenbestand zusammen mit anderen bayerischen Sammlungen aus dem Salzburger Einflußbereich durch einen gedruckten thematischen Katalog weiteren Kreisen zur Kenntnis zu bringen.

## *Zur Biographie Ferdinand Tobias Richters und Johann Ignaz Clausecks*

VON ADAM GOTTRON, MAINZ

### Ferdinand Tobias Richter

Sein Vater war der Mainzer Hofkapellmeister Tobias Richter, der am 17. 9. 1692 in Mainz St. Emmeran begraben wurde. Seine Mutter M. Catharina wird 1627 im Taufbuch des Stiftes Aschaffenburg als Taufpatin genannt. Ferdinand Tobias wurde am 22. 7. 1651 im Dom

<sup>4</sup> A. Kellner OSB, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1956, S. 196 ff.

<sup>5</sup> Fétis; Eitner.

<sup>6</sup> E. F. Schmid, Art. *Eisenhuet* in MGG III, Sp. 1219 ff.

<sup>7</sup> Kopistenbezeichnung nach W. Senn, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Hellig Kreuz zu Augsburg*, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 62/63 (1962), Neues Augsburger Mozartbuch, Augsburg 1962, S. 333 ff. Vgl. auch R. Münster, *Eine Salzburger Handschrift der Sinfonia concertante KV 362 aus Mozarts Zeit*, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 15, 1967, H. 1/2, S. 5.

<sup>8</sup> R. Münster, „... der fehlender von lauffen ...“ — ein Salzburger „Konkurrent“ W. A. Mozarts, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 13, 1965, H. 1/2, S. 8 ff.

zu Würzburg getauft. Pate war Ferdinand Karl v. Löwenstein, als dessen Vertreter der spätere Kurmainzer Hofkapellmeister Philipp Friedrich Buchner fungierte.

Von 1676 bis 1679 war Richter Organist im Stift Heiligkreuz bei Wien. 1683 begegnete er, von Rom kommend, dem Sängerknabenpräfekten Balthasar Kleinschroth von Heiligkreuz in Passau. (Arch. Hl. Kreuz Rubr. 14 fasc. XXXII).

In einem in Aschaffenburg geschriebenen Notenbuch (1708/1723) findet sich S. 36 eine *Allemand* von M. (!) Ferdinand Richter. Es handelt sich um den 2. Satz einer Partita von Ferdinand Tobias Richter im Klavierbuch XIV, 743 des Musikarchivs der Wiener Minoriten mit den Sätzen: *Toccatina, Allemand, Corrente, Minuet*. Darauf folgt eine *Passacaglia* von Bernardo Pasquini, datiert: „Roma 27. Juni 1708 in casa del Msgr Kaunitz“.

#### Johann Ignaz Clauseck (Klauseck)

In meiner *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800* habe ich S. 136 die Geschichte dieses Mainzer Hofmusikers (1755—1760), soweit sie damals erfaßt werden konnte, geschrieben. Eduard Schmitt weist in *Cäcilia* (Straßburg) 74 (1966), S. 172 ff. darauf hin, daß Clauseck schon 1737/38 im Kloster Ettal angestellt war und dort Franz Xaver Richter als Kapellmeister empfahl. Dr. Tomislav Volek (Prag) teilte mit, daß Clauseck 1733 das erzbischöfliche Collegium St. Adalbert in Braunau besucht hat. In Brünn fand sich eine Sinfonie für Streicher in G von Clauseck (Katalog des Stiftes Raigern, 1771).

Wer kennt weitere Werke von Clauseck, und wer weiß, wo er gestorben ist? 1760 steht er zum letzten Mal im Kurmainzer Hofkalender. Der Verfasser wäre für jede Nachricht dankbar.

## Eine Haydn-Sinfonie in Gnesen?

VON DANUTA IDASZAK, WARSCHAU

Im Zusammenhang mit der in der Tagespresse verbreiteten Mitteilung über die Auffindung einer bisher unbekannteren Sinfonie von Joseph Haydn im Archiv des Erzbistums in Gniezno (Gnesen) („Ilustrowany Kurier Polski“ Nr. 158/6674 vom Mittwoch, dem 6. Juli 1966: eine von der Pommerschen Philharmonie in Bydgoszcz ohne mein Wissen ergangene Nachricht) möchte ich kurz folgendes erklären:

Die Sinfonie F-dur wurde der Philharmonie in Bydgoszcz am 30. April 1966 als ein Joseph Haydn zugeschriebenes Werk zur Aufführung übergeben. In einem kurzen Kommentar zu dieser Sinfonie berufe ich mich auf den aktuellen Stand des musikologischen Wissens in diesem Bereich, u. a. auf die Meinung des Joseph-Haydn-Instituts in Köln (Schreiben vom 2. Juli 1964). Diesen Kommentar haben auch das Ministerium für Kultur und Kunst sowie das Erzbistums-Archiv in Gniezno als Eigentümer der Handschrift erhalten. Die Komposition war schon früher Gegenstand des Anfang 1965 zur Drucklegung vorbereiteten Artikels *Handschriften der Sinfonien von J. Haydn in den Sammlungen des Archivs zu Gniezno* (Studia Hieronimo Feicht septuagenario dedicata, Krakau 1967). Unter den Kopien von Haydn-Sinfonien im Archiv zu Gniezno befindet sich ein Stimmensatz mit dem Titelblatt *Symphonia ex F | à | Violino Primo et Secundo, | Flauto Primo et Secundo | Cornu Primo et Secundo | Alto Viola Obligato | con | Fundamento | Del. Seg. Hcyden ||*. Diese Kopie hat sich in sehr schlechtem Zustand erhalten; erhebliche Schäden sind durch Schimmel verursacht, musikalische Rekonstruktion ist notwendig. Das Büttenpapier in Folio ist ziemlich stark, das Wasserzeichen durch braune Schimmelflecken unleserlich. Die Notenlinien sind mit der Hand gezogen, in brauner Tinte, so wie die Noten. Die Stimmen hat ein nicht näher bekannter Musiker,

Johann Christoph Pauly, angefertigt, der aus Deutschland stammen könnte, worauf das am Ende jeder Stimme stehende Datum „*Finis Anno 1787 Den 15-ten April*“ hinweist. Es ist die einzige Sinfonie im Archiv zu Gniezno, die von diesem Kopisten geschrieben wurde, obwohl das Register der musikalischen Manuskripte von Pauly ziemlich ansehnlich ist. Das Titelblatt trägt direkt unter dem Titel die Aufschrift „*Illustrissimi Reverendissimi Capituli Metropolitanii Gnesnensis comparatum Die 26 Maji 1787. | Fran. Sal Waliński, Secretarius Reverendissimi Capituli*“ von der Hand dieses Sekretärs, was darauf hinzuweisen scheint, daß die Handschrift speziell für die Kapelle in Gniezno angefertigt wurde. Es ist die älteste datierte Sinfonie in den Gnesener Handschriften und zugleich die einzige, die den Namen des Komponisten in der Schreibweise „*Heyden*“ ohne Vornamen trägt. Das Werk besteht aus 3 Sätzen: Allegro, Andante und Presto. Die Flötenstimmen sind im Register und Satz für Oboe geschrieben. Die ganze Komposition wird einer eingehenden Analyse unterzogen und in einer der nächsten Nummern der Quartalschrift „*Muzyka*“ (1968) veröffentlicht werden.

Die Annahme, daß es sich um eine bisher nicht bekannte Sinfonie von Joseph Haydn handelt, findet keine genügende Begründung (diese Meinung hat auch der Leiter des Joseph-Haydn-Instituts in Köln, Dr. Georg Feder, bestätigt). Die in Gniezno aufbewahrte Handschrift scheint die bisher einzige Quelle für das Werk zu sein; es wurde wahrscheinlich — wie es mit einer Reihe anderer Sinfonien in jener Zeit der Fall war — willkürlich Haydn zugeschrieben. Der Name „*Heyden*“ auf der Handschrift läßt die Vermutung zu, daß der Musiker, der die Stimmen schrieb, Kompositionen von Joseph Haydn gekannt hat oder daß die Sinfonie aus Kreisen stammt, in welchen die Popularität des Namens Joseph Haydn die Aufführung des Werkes gewährleistete. Es liegen keinerlei Beweise dafür vor, daß Gniezno der Mittelpunkt dieser Kreise gewesen ist, obwohl die Stadt neben Mogiła und Sw. Lipka zu den polnischen Musikzentren gehört, die datierte Kompositionen von Haydn aus dieser Zeit besitzen. Der vollständigeren Dokumentation halber gebe ich die Incipits aller drei Sätze an. Vielleicht gelingt es durch Zufall, den Autor des Werkes einwandfrei festzustellen — mag es sich nun um Michael Haydn, den mysteriösen Giorgio Haydn (vgl. Hoboken, S. 443) oder wen immer handeln.

## Sinfonia in F

## I Allegro



## II Andante, sempre piano



## III Presto



## Materialdenken bei Liszt

Eine Untersuchung des „Zwölftontheemas“ der Faust-Symphonie

VON FRED RITZEL, OFFENBACH/MAIN

### I

Das Nichtbeachten neuester Theorie und Praxis seitens der Musikwissenschaft und die Vernachlässigung der Romantik stehen in engem Zusammenhang. Für beide Epochen erweisen sich die am klassischen Muster gebildeten analytischen Methoden als unzureichend. Der meist nur rhetorisch benutzte Hinweis auf die „Tristanharmonik“ genügt nicht. Er bezeichnet nur einen Teilaspekt der vielfältigen Beziehungen zur Moderne. Das Werk Liszts — dank puritanischer Vorurteile noch weithin unbekannt — bietet eine Fülle von Beispielen für die Vorausnahme vieler markanter Errungenschaften des 20. Jahrhunderts. Die Korrespondenz der kompositorischen Denkweisen sei an einem speziellen Fall, der Struktur und Verarbeitung des „Zwölftontheemas“ der *Faust-Symphonie*, erläutert. Ähnliche Fragestellungen behandeln Arbeiten von Humphrey Searle<sup>1</sup> und Istvan Szélenyi<sup>2</sup>. Die Quellen-situation der Symphonie hat Laszlo Somfai in einer gründlichen Studie dargelegt<sup>3</sup>.

### II

Als Keimzelle des ersten geschlossenen Formabschnittes (T. 1—22) dient ein Akkord, der übermäßige Dreiklang  $c-c^{\#}$  (in der Folge wird dafür das Symbol  $c^+$  benutzt). Seine Struktur — zwei große Terzen — und seine absoluten Tonhöhen prägen als Grundmaterial die formalen Gegebenheiten.

1. Der erste Unterabschnitt (T. 1—11) enthält drei charakteristisch unterschiedene Phrasen: A (T. 1—2), B (T. 4—5) und C (T. 8—11).

Bsp. 1 (T. 1-11)

<sup>1</sup> Humphrey Searle, *Liszt and 20th Century Music*, Studia musicologica V, Budapest 1963, S. 277—281.

<sup>2</sup> Istvan Szélenyi, *Der unbekannte Liszt*, Studia musicologica V, Budapest 1963, S. 311—331.

<sup>3</sup> Laszlo Somfai, *Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt*, Studia musicologica II, Budapest 1962, S. 87—137.

A: Auslöseton des Zwölftonthemas A ist *as*, signalhaft pointiert durch seinen dynamischen Wert und enthalten in  $c^+$ . A selbst besteht aus einer chromatisch absteigenden Folge von vier übermäßigen Dreiklängen (letztes Tripel  $c^+$ ).

Bsp. 2 (T. 1-2)



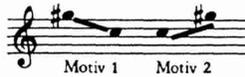
Somit kann A aufgefaßt werden als Darstellung der zwölf Halbtöne, aller übermäßigen Akkorde oder als eine Erscheinungsform des Grundmaterials, die mit dem obersten Ton beginnt und nach strukturellen Transpositionen in  $c^+$  endet. Das chromatische Abwärtsgleiten der Töne mit gleichem Stellenwert im jeweiligen Akkord (vgl. letztes Beispiel) bestimmt hierbei die Verfahrensweise. Der Anhang zu A (T. 3) exponiert die Tonhöhen von  $c^+$ .

A liegt eingebettet in eine Parabel zwischen dem Auslöseton und dem mit ihm (abgesehen von der Oktavlage) identischen Endton des Anhangs (aus  $c^+$ ).



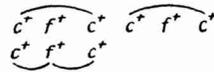
B: Diese Phrase besteht aus zwei nach symmetrischen Gesichtspunkten angeordneten Motiven (Grenztöne aus  $c^+$ ).

Bsp. 3 (T. 4 - 5)

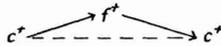


Die restlichen Töne der Motive 1 und 2 gehören zum vorletzten Tripel  $f^+$  von A. Dem symmetrischen Prinzip des Tonvorrats der melodischen Linie folgt der für B charakteristische Begleitklang zu Motiv 1 in den Klarinetten.

Melodiezugehörigkeit  
Begleitklang



Die Symmetrie bestimmt wesentlich die Folge der Zusammenklänge, die sich nicht aus der tonalen Bewegung der Funktionalharmonik ableiten läßt. Das Abweichen von der Basis  $c^+$  erzielt eine „harmonische Anspannung“, das Zurückgehen auf die Basis löst diese Spannung wieder.



Dieser Vorgang begründet die Tripelzugehörigkeit der melodischen Linie und fungiert als „Kadenz“ im Bereich des durch Grobterzen strukturierten Akkordvorrats.

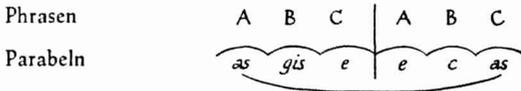
Auch B erweist sich als Parabel von *gis* nach *gis*.

Das transponierte Motiv 2 (T. 8, erste Hälfte) im Anschluß an die Wiederholung von B führt überleitend von der *gis*-Parabel B zur *e*-Parabel C.



C: Liszt benutzt als Tonmaterial analog zu B die beiden letzten Tripel von A, die  $c^+$ -Töne fallen jeweils auf den unbetonten Zeitwert. Eine Intervallfolge nach Distanzprinzip strukturiert diese Phrase: (3)—1—3—1—3—1—3—1—3—1—3—1 (nach Halbtonstufen gezählt). Parabelförmig führt die melodische Linie von  $e$  nach  $e$ .

2. Äußerlich betrachtet wiederholt der zweite Unterabschnitt (T. 12—22) lediglich den ersten. Die Eigenart der Transposition enthüllt jedoch das strenge Wirken des Grundmaterials. Der mittlere Ton  $e$  von  $c^+$ , durch den dynamischen Akzent deutlich auf das  $as$  des ersten Unterabschnittes bezogen, dient nun als Auslöseton. Da der übermäßige Akkord die Oktave gleichmäßig teilt, kann eine Transposition im Gerüst der Großterzen die Beziehung zum Grundmaterial nicht stören. Die von dem Auslöseton  $e$  eingeleitete Wiederholung von A bewahrt die originale Folge der Tripel (in Umkehrungen). Für Auswahl und Anordnung des Tonvorrats, der sich ja prinzipiell nicht ändert, gelten also im zweiten Unterabschnitt die gleichen strukturellen Verhältnisse wie im ersten. Eigenheiten der melodischen Linie, wie Parabelbildung, werden ohnehin von der Transposition nicht betroffen. Der Einsatz von B unterscheidet sich allerdings wesentlich von seinem Original. Er transponiert die Linie erneut, aber wieder im Gerüst des übermäßigen Akkordes. Diese Versetzung erklärt sich aus der engen Beziehung zwischen Parabelform der Phrasen und Grundmaterial. Einerseits begrenzen damit alle Töne des  $c^+$ -Akkordes die Phrasen des ersten Formabschnittes (T. 1—22), andererseits stellt sich dieser jetzt selbst als große Parabel dar. Die zweite Transposition bewirkt nämlich, daß die Wiederholung von C in  $as$  ausläuft.



3. Die äußerste Konsequenz in der Auswertung des Grundmaterials hätte ein nochmaliges Wiederholen des ersten Unterabschnittes mit dem Auslöseton  $c$  erfordert. Der Verzicht wahrt die Dimensionen und vermeidet eine musikalisch nicht vertretbare Überlänge des ersten Formabschnittes. Liszt erwog indessen diese Möglichkeit: noch in der Partiturhandschrift von 1854 (Nr. 2 im Quellenverzeichnis von Laszlo Somfai<sup>3</sup>) erfolgte eine Wiederholung des ersten Unterabschnittes, allerdings nicht im Anschluß an die eben besprochenen Stellen, sondern am Ende der ersten Hauptthmengruppe vor dem zweiten Thema (T. 71). Die Phrasen B und C sind jedoch entsprechend ihrer formalen Funktion stark modifiziert. Sie leiten das zweite Hauptthema ein, während im ersten, in sich geschlossenen Formabschnitt keine weiterführende Tendenz besteht. Wenn Liszt diesen Teil auch später eliminierte, so dokumentiert er doch die Tragweite des Grundmaterials und die Strenge des Verfahrens.

Dem ersten Formabschnitt fehlt jegliche funktionale Bewegung. Eine tonartliche Zuweisung, selbst im Sinne der überfunktionalen Chromatik Wagners, versagt. Johannes Schreyers<sup>4</sup> Versuch einer harmonikalen Deutung kann nicht überzeugen: das Herauslesen einer Melodielinie, die die übermäßigen Dreiklänge ignoriert, geschieht subjektiv und gibt keinen hinreichenden Anlaß, C-dur als Grundharmonie zu wählen.

Die Parabelbildung ersetzt den Phrasenbau auf harmonischer Grundlage. Den Grad der Vollständigkeit der Formteile bestimmt das jeweilige Ausschöpfen der Keimzelle  $c^+$ . Der Großterzaufbau strukturiert die Phrase A und die Zusammenklänge bei B, die Tonhöhen markieren als Grenztöne jede Phrase im Unterabschnitt. B und C benutzen, trotz ihrer inneren Verschiedenheit, jeweils das Tonmaterial der zweiten Hälfte des Zwölftonthemas, wobei  $c^+$  dominiert. Das Grundmaterial reguliert jedoch nicht nur den Phrasenbau, sondern

<sup>4</sup> Johannes Schreyer, *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition*, Leipzig 4/1919, S. 161—165.

auch die Einsätze der Unterabschnitte und ihre gegenseitigen Modifikationen. Wie sich noch zeigen wird, besitzen die Auslösetöne einen direkten Einfluß auf die Anordnung der Tripel in A.

Die Potenzierung des Parabelgedankens durch die erneute Transposition im zweiten Unterabschnitt führt den ersten Formabschnitt zu gleichsam „periodischer“ Vollständigkeit.

Von den drei Phrasen treten A und B im Verlauf der Sinfonie als selbständige Themen auf. B erscheint in mannigfaltigen Transformationen und gelangt, nach dem Abtrennen des Begleitklangs, zur Einschmelzung in tonale Zusammenhänge.

Einer strengen Materialdenkweise entspringen nur noch die Abschnitte, in denen A, ohne seine Struktur aufzugeben, dominiert. Dann kann eine harmonikale Zuweisung nicht erfolgen und etwaige Zusammenklänge basieren ausschließlich auf strenger Bezugnahme zum Grundmaterial.

Die Ableitungen von A (1. Satz: T. 148, 297, 382, 410, 582 ff., 3. Satz: T. 334, 621 ff.) ordnen sich dem jeweiligen tonalen Geschehen unter und verlieren ihre spezifische Bedeutung.

### III

Obwohl das Zwölftonthema keine konventionelle Harmonisierung zuläßt, ermöglicht das Grundmaterial Zusammenklängefolgen. Fünfmal erscheint A im ersten Satz (T. 1, 46, 359, 400, 619 ff.), dabei dreimal „harmonisiert“ (T. 46, 400, 619 ff.). Die Stelle bei T. 359 ff. — der Reprisesbeginn — entspricht in allen Einzelheiten dem ersten Formabschnitt und bietet somit keine neuen Erkenntnisse.

1. Das zweite Auftreten von A (T. 46—49) führt zu Zusammenklängebildungen. Es seien zunächst nur Fagott und Klarinette betrachtet.

Bsp. 4 (T. 46 - 49)

Der Begleitklang in den Klarinetten benutzt die übergeordnete Struktur der Originalreihe: die beiden Linien verlaufen streng chromatisch abwärts. Ihr Tonmaterial entstammt dem jeweils zugrundeliegenden übermäßigen Akkord. Regelmäßig mittels der ersten beiden Töne erscheint gleichzeitig mit dem horizontalen Geschehen sein vertikales Abbild. Die erste Klarinette wechselt genau mit jedem Taktanfang, die zweite folgt erst in der zweiten Takthälfte und ist in den nächsten Takt hineingebunden. Dadurch ergibt sich zu Beginn jedes Taktes eine scharfe, durch Instrumentalakkente hervorgehobene Dissonanz, die sich in den jeweiligen übermäßigen Akkord auflöst. Die Folge Dissonanz — übermäßiger Akkord besitzt keine Beziehung zu funktionaler Bewegung. Der Gegensatz zwischen vertikaler und horizontaler Darstellung des Tonmaterials wirkt sich auch auf die übrigen Stimmen aus, die Thema und Begleitung vervielfachen. Allerdings besteht noch eine subtile Unterscheidung: die durch die Motivik innerhalb von A gegebene Zweiteiligkeit berücksichtigen auch 3. 4.



Horn und Cello. Rhythmisch exakt verdoppeln sie die unteren Grenztöne des Zwölftonthemas, während die restlichen nicht-themaführenden Stimmen der Begleitung folgen. Die

Ableitung aus dem Grundmaterial setzt diese Stelle deutlich von ihrer Umgebung ab. Der vorausgehende Abschnitt zielt nur auf den in dynamischer Steigerung erreichten Auslöseton *as*, der nachfolgende Abschnitt behält zunächst den Richtungsverlauf von A bei, gibt aber schlagartig die strenge Struktur auf. Das den ersten größeren Formteil abschließende Pauken-C (T. 64) steht als letzter Rest der ursprünglich hier einsetzenden Wiederholung des ersten Unterabschnittes auf *c* und beendet den Kreis des übermäßigen Akkordes.

2. Dem eben besprochenen zweiten Auftreten von A entspricht das fünfte, das innerhalb der großen Schlußsteigerung liegt (T. 623–626). Es sei auch hier zunächst nur der Kern des Satzes betrachtet, repräsentiert etwa durch Horn, Oboen und erste Klarinette.

Bsp. 5 (T. 623–626)

The musical score for Example 5 consists of three staves. The top staff is for Oboen and 1. Klar. (Oboe and 1st Clarinet), the middle for Horn, and the bottom for Horn. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. It features a series of chords and melodic lines with some chromatic movement. The Oboe/Clarinet part has a melodic line with some grace notes. The Horn parts provide harmonic support with chords and some melodic fragments.

Es herrscht wieder das übergeordnete Prinzip des chromatischen Fallens in allen Stimmen. Im Gegensatz zur vorigen Stelle enthält der Begleitklang sämtliche Töne des jeweiligen übermäßigen Akkordes. Vollständig präsentiert sich das Material horizontal und vertikal in jedem Takt. Die Überbindungen führen nicht mehr zu Dissonanzen, sondern zu einem Durakkord am Taktanfang. Entsprechend der Zweiteiligkeit des Themas schiebt sich in jedem zweiten Takt ein Mollakkord zwischen Dur- und übermäßigem Akkord ein. Allerdings entsteht damit keine funktionale Bewegung. Es fehlt die unterschiedliche Zuweisung der nicht-thematischen Stimmen zu Thema und Begleitklang. Die chromatischen Passagen in Fagott und tiefen Streichern besitzen keine strukturelle Funktion. Wie bei T. 46 ff. wirkt die Materialdenkweise nur innerhalb der vier Takte des Zwölftonthemas, äußerlich gekennzeichnet durch das Schweigen der Pauken.

3. Das „Harmonisierungsverfahren“ bei T. 400 ff. weicht von den unter 1 und 2 besprochenen Stellen erheblich ab. Der Begleitklang gehorcht nicht mehr dem Prinzip der absteigenden chromatischen Skala, sondern bringt eine in Kleinterzabstand aufsteigende Großterzfolge (deren Töne dem jeweiligen übermäßigen Akkord des Themas entstammen).

Bsp. 6 (T. 400–401)

The musical score for Example 6 consists of two staves. The top staff is for Fl. (Flute) and the bottom for Klar. (Clarinet). The music is in a key with two sharps (D major) and a common time signature. The Flute part features a series of chords, primarily triads, that move in a chromatic fashion. The Clarinet part has a melodic line that follows the harmonic structure of the chords, with some chromatic movement.

Zum Strukturelement des übermäßigen Dreiklangs, der Großterz, kommt das Strukturelement des verminderten Dreiklangs, die Kleinterz, hinzu. Ober- und Unterstimme der Großterzfolge bilden in den zwei Takten des Themas einen jeweils verschiedenen viertönen verminderten Akkord. Im Gegensatz zu allen anderen Stellen tritt A hier dreimal hintereinander auf, immer um einen Halbton höher. Dem Prinzip der absteigenden Chromatik innerhalb der Phrase A tritt die aufsteigende (im Verhältnis der Phrasen zueinander) gegenüber. Außerdem bringt die erste Transposition den noch fehlenden verminderten Vierklang. Diese drei verminderten Vierklänge ergeben zusammen das chromatische Total.

Folgendes Schema zeigt die Reihenfolge (wobei 1, 2, 3 die verschiedenen verminderten Akkorde bedeuten):

Begleitklang  
Thema



Dreimal erscheint die Zwölftonreihe des Themas, zugleich zweimal das chromatische Total in der Begleitung: ein erheblicher Aufwand an verschiedenen Tonstufen in einer streng durchgeformten Anordnung. Klar überschaubar präsentiert sich die Struktur, Thema und Begleitung verlaufen strikt getrennt, es gibt keine vermittelnde Instrumentation, keine Rücksichtnahme auf motivische Zweiteiligkeit. Die Anordnung der Tonhöhen steht im Vordergrund. Auch hier verliert sich sofort die Strenge der Struktur, sobald A endet.

4. Im letzten Satz erscheint A dreimal (T. 55, 174, 433 ff.), davon zweimal „harmonisiert“. Das hier angewandte Verfahren entspricht, ironisierend abgewandelt, der Begleitstruktur bei T. 400 ff. im ersten Satz. Dem Charakter des Mephisto-Satzes gemäß lockert sich, bei aller Materialgebundenheit, das äußere Bild. Die aufsteigende Grobterzfolge bleibt signifikant, doch parodiert sie gleichsam ihr Original. Auf den Zusammenhang weist auch die Kombination Klarinette — Bratsche hin, die im ersten Satz sonst kaum in Erscheinung tritt. Die A-Stellen im dritten Satz kennzeichnet eine weitere materialbedingte Eigentümlichkeit: die Fortführung nach Ablauf des Themas besteht immer aus dem ersten Tripel des vorangehenden Zwölfthemas.

#### IV

Das im ersten Unterabschnitt der Sinfonie exponierte Material und die mit seiner Verarbeitung verbundene Denkweise wirken über große Strecken. Selbst im dritten Satz behauptet sich noch die Originalstruktur, eine thematisch bedeutsame Transformation in konventionellen harmonischen Rahmen findet nicht statt. Die Ableitungen treten nur in Überleitungsabschnitten auf. Die enge Verbundenheit zwischen Auslöseton und Zwölfthema bezeugt die Tragweite der Methode: insgesamt (jede Wiederholung mitgerechnet) erscheint A zwölfmal, davon siebenmal verknüpft mit dem Auslöseton (als Auslöseton fungiert viermal *a*, zweimal *e* und einmal *c*, also nur Töne aus *c*<sup>+</sup>). Diese Verknüpfung erwirkt immer die originale Anordnung der Tripel (von Umkehrungen abgesehen). Fehlt der Auslöseton (1. Satz: T. 400, 623 ff., 3. Satz: T. 174 ff.), so wählt Liszt eine andere Reihenfolge.

Nicht nur der strukturelle Niederschlag in der thematischen Bildung, sondern auch die Bedeutung der absoluten Tonhöhen weist auf eine für diese Zeit neuartige Konzeption hin. Es findet keine tonale Bewegung mehr statt, kein „harmonisches Phrasieren“, die Materialgegebenheiten liefern die Kriterien für Satz- und Phrasenbau. Das Ausbreiten und Gruppieren, das Umreißen der Möglichkeiten des Materials bestimmt die „ästhetische Anordnung der Gedanken“. In seiner Erschließung und Komposition zeigt sich das eigentliche Prinzip der künstlerischen Arbeit.

Abschließend bleibt nur noch auf ähnliche Denkweisen in jüngster Zeit hinzuweisen. In den theoretischen Äußerungen von Ligeti und Stockhausen findet sich ein Materialdenken, das dem Lisztschen stark ähnelt. Es können sich beispielsweise in einer elektronischen Komposition Formteile ergeben, deren Absicht darin besteht, einen komplexen Klang in seine Bestandteile aufzuspalten, d. h. bestimmte Elemente auszublenden, das Material abzubauen. Dieser Vorgang charakterisiert wesentlich den Formteil, in dem er sich ereignet. Die Parallele zeigt die Möglichkeit der wissenschaftlichen Nutzbarmachung einer aus der modernen Praxis abgeleiteten Denkweise.

## Der Leipziger Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung

VON HANS GRÜSS, LEIPZIG

In Leipzig tagte vom 19. bis 24. September 1966 der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung mit rund 700 Teilnehmern, von denen knapp 50 aus dem Ausland kamen, rund 250 aus der Bundesrepublik Deutschland und aus Westberlin. Am Abend des 19. September eröffnete der Präsident der Gesellschaft Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln, den Kongreß in der Wandelhalle des Neuen Rathauses, nachdem der Universitätschor unter Leitung von Hans Joachim Rotzsch Bachs Motette „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“ vorgetragen hatte. Herzliche Grußworte überbrachten seitens der Stadt Leipzig der amtierende Oberbürgermeister Zmyslony, seitens der Karl-Marx-Universität Prorektor Prof. Dr. Orscheckowsky.

Die Gliederung der Arbeitstage in die vormittäglichen Symposien und die nachmittags in vier Sälen des Grassimuseums gleichzeitig stattfindenden Sektionen erwies sich als ein sehr brauchbares Verfahren, um sowohl der Behandlung allgemein interessierender Themen als auch jeder spezialisierten Detaildarstellung Raum zu geben. Leider war es nicht möglich gewesen, zur Vorbereitung der Symposien den Text der jeweils zwei Grundsatzreferate den Teilnehmern vor den Sitzungen zugänglich zu machen. Das wäre die Voraussetzung für einen optimalen Effekt der Symposien gewesen — so war es schon akustisch oft schwierig, den konzentrierten Formulierungen der Referenten zu folgen. Bei künftigen Gelegenheiten würde wohl von allen Teilnehmern jede Notlösung des Vervielfältigungsproblems lieber in Kauf genommen als das Fehlen einer rechtzeitig zugänglichen Information. Trotz dieses Vorbehaltes soll aber festgestellt werden, daß die Symposien, insbesondere das des ersten Tages, die Höhepunkte des Kongresses waren.

Das erste, mit großer Spannung erwartete Symposium stand unter dem Thema *Fortschritt und Avantgardismus* und wurde von Ernst Hermann Meyer, Berlin, geleitet. Das erste Referat hielt Alfred Brockhaus, Berlin, der feststellte, daß der diffizile Begriff des musikalischen Fortschrittes nur im Bezug auf die gesamte gesellschaftliche Entwicklung zu verstehen sei. Avantgardismus müsse daher eine Haltung sub specie des gesellschaftlichen Fortschrittes sein. Er warnte vor vorschnellen und zu einfachen Festlegungen der Relationen zwischen Gesellschaft und Musik, die in der Vergangenheit gelegentlich simplifiziert getroffen worden seien. Jedoch dürfe andererseits ebensowenig die tatsächlich vorhandene Relevanz künstlerischer Aussagen für die Gesellschaft übersehen werden. Das zweite Referat wurde wegen Erkrankung des Referenten Carl Dahlhaus, Kiel, von Ludwig Finscher verlesen. Dahlhaus gab der philosophischen Kritik an dem Begriff Fortschritt das Hauptgewicht seiner Überlegungen, die darauf zielten, die wissenschaftliche Brauchbarkeit des Begriffes überhaupt in Frage zu stellen. Als Gegenargument wandte er aber selbst die Feststellung Adornos ein, daß ein Komponist nicht unter ein bestimmtes historisch erreichtes Niveau des Komponierens zurückgehen kann, ohne irrelevant zu werden. Dies setze voraus, daß es eine Verbindlichkeit des Niveaus gibt, das nicht allein vom jeweils einzelnen Werk bestimmt wird, sondern für jedes Werk in gewissen historischen und ethnographischen Grenzen normbildend ist. Die anschließende Diskussion krankte ein wenig daran, daß die Podiumsteilnehmer in der Mehrzahl ausgearbeitete Korreferate vortrugen und daher nur zögernd in das Gespräch kamen, das alle Zuhörer erhofften. So blieb Helmut Kirchmeyers Versuch, an detaillierte Fragestellungen zu kommen, erfolglos, und Günter Mayers Forderungen nach philosophischer Erhärtung der diskutierten Begriffe blieben ohne Resonanz, da sein mutmaßlicher Kontrahent Dahlhaus fehlte.

Das Symposium des zweiten Tages galt dem *Begriff der Tonalität*. Beide Referenten (Veit Ernst, Berlin und Hans-Peter Reinecke, Hamburg) konstatierten, daß die gesamte europäische Kunstmusik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts ein evidentes System von Tonbeziehungen erkennen läßt, das in der Regel als Tonalität bezeichnet wird. Dieses System entspricht u. a. in seiner Siebenstufigkeit den Forderungen, die von der Gestaltpsychologie und der Informationstheorie an ein günstiges Informationsträgersystem gestellt werden müssen. Problematisch sind offenbar weniger die Sache selbst als vielmehr die Begrenzung des Begriffes und die Konsequenzen, die seine Benutzung als normativer Wert mit sich bringen. Im Gegensatz zu Reinecke wandte Ernst gegen die Gestaltpsychologie deren Vernachlässigung des Entwicklungsmomentes ein, kritisierte ihre im Grunde unhistorische Betrachtungsweise. Beide Referenten stellten die Möglichkeit einer musikalisch sinnvollen grundsätzlichen Überschreitung des in der Tonalität vorliegenden Bezugssystems in Frage. Die Diskussion unter der Leitung von Walter Wiora, Saarbrücken, ließ die Reichweite der Problematik deutlich werden, jedoch wurde die zentrale Frage nach der aus der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ja nicht mehr wegzudenkenden Musik, die den meisten Definitionen des Tonalitätsbegriffes in keiner Weise mehr zu entsprechen scheint, erst in Wioras Schlußwort angerührt.

Das Symposium des dritten Tages hatte das Thema *Zum Begriff der Klassik* und wurde von Walter Salmen, Kiel, geleitet; es begann mit einem historisch orientierten Referat von Ludwig Finscher, Saarbrücken, der einen fast zu gründlichen Aufriß der zum Begriff möglichen Definitionen gab. In dieser Richtung tendierte auch die teilweise lebhaft diskutierte Podiumsteilnehmer; dabei überwogen die kritischen Begrenzungsversuche, ohne daß man über das von Finscher Vorgebrachte wesentlich hinauskam. Den Versuch einer eher phänomenologischen Wesensbestimmung der musikalischen Klassik unternahm in dem zweiten Hauptreferat des Tages Harry Goldschmidt, Berlin. Er ging von der Annahme poetisch-vokaler Grundlagen aller autonomen musikalischen Schöpfungen der Klassik aus, konnte aber seine weit ausholenden Überlegungen infolge einer technischen Panne leider nicht vollständig vortragen und exemplifizieren.

Die Nachmittage waren den Sitzungen der Sektionen vorbehalten. Der Wunsch der vorbereitenden Kommission war gewesen, daß „vor allem die jüngeren Kollegen“ referieren sollten; ob das so gemeint gewesen war, daß die ältere Generation fast gänzlich schweigen sollte, mag dahingestellt bleiben. Über die Referate wird der Kongreßbericht informieren, hier soll nur eine Übersicht der Sektionsthemen gegeben werden. Die 71 Referate, die das Programm vorsah, verteilten sich auf 13 Sektionen mit folgenden Themengruppen: sechs historische Sektionen (Antike bis Niederländer, 16.—17. Jahrhundert, 17. Jahrhundert, 18. Jahrhundert, zwei Sektionen 19. Jahrhundert), Wissenschaftstheorie/Ästhetik (historisch), Akustik/Instrumentenkunde, 20. Jahrhundert (ist das nicht auch eine historische Sektion?), Analytik/Musiktheorie, Volks- und Völkerkunde, Pädagogik, Psychologie/Sozialpsychologie. Die günstige Lage der vier Sitzungsräume innerhalb eines Gebäudekomplexes ermöglichte den Teilnehmern den schnellen Wechsel von einer Sektion zur anderen; von dieser Möglichkeit wurde reger Gebrauch gemacht. Im übrigen kam es in den Sektionen stärker als in den Symposien nun wirklich zu gelegentlich sogar recht lebhaften und ausgedehnten Diskussionen.

Zwei öffentliche Vorträge wurden gehalten. Am Eröffnungstage sprach Walter Gerstenberg, Tübingen, über *Goethes Dichtung und die Musik*, am Abend des dritten Kongreßtages sprach Walther Siegmund-Schultze, Leipzig, über *Probleme des historischen Musikverständnisses*.

Interessantester Teil des Rahmenprogrammes war zweifellos die Uraufführung des *Deutschen Miserere* von Paul Dessau durch Chor und Sinfonieorchester des Senders Leipzig von Radio DDR unter Leitung von Herbert Kegel. Das Werk, ein Oratorium mit Projek-

tionen, ist ein ergreifendes musikalisches Bilderbuch zu Texten von Bertolt Brecht. Es entstand in den Jahren der Emigration und steht am Beginn der Zusammenarbeit von Brecht und Dessau. Als Dokument der Selbstbesinnung hinterließ es bei den deutschen wie bei den ausländischen Kongreßteilnehmern wohl einen überaus starken Eindruck. Am darauffolgenden Abend war im Opernhaus am Karl-Marx-Platz Schostakowitschs *Katerina Ismailowa* in der Inszenierung von Joachim Herz zu sehen. Am Donnerstag standen zwei Kammerkonzerte zur Wahl, im Bachsaal des Musikinstrumenten-Museums wurde Englische Kammermusik des 17. Jahrhunderts durch das Ensemble für Alte Musik des Instituts für Musikwissenschaft unter Leitung des Referenten dargeboten, während in der Alten Handelsbörse Mitglieder des Gewandhausorchesters unter Leitung von Max Pommer Hanns Eislers Kammer-sinfonie, das 2. Streichquartett von Ernst Hermann Meyer und Fünf Lieder für Singstimme und Bläserquintett von Fritz Geißler aufführten. Wie die Operaufführung fanden auch die beiden Kammerkonzerte dem Vernehmen nach großen Anklang.

Die Mitgliederversammlung wurde am 23. September abgehalten. Über die Verhandlung der geschäftlichen Dinge hinaus hatte der Präsident die angenehme Pflicht, den Dank der Gesellschaft an alle Stellen abzustatten, die den Kongreß gefördert hatten, an das Staatssekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen der DDR, an die vorbereitenden Ausschüsse der Gesellschaft, insbesondere den Ortsausschuß in Leipzig unter Vorsitz von Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze, sowie an die Leipziger Geschäftsstelle der Gesellschaft.

Die drei Exkursionen wurden von zahlreichen Teilnehmern wahrgenommen. Einmal war Gelegenheit, drei interessante Orgeln in der näheren Umgebung Leipzigs zu hören, in Störmthal (Zacharias Hildebrandt), in Rötha, St. Georgen-Kirche (Gottfried Silbermann und Zacharias Hildebrandt) und die wesentlich ältere Orgel in der auch sonst sehenswerten Kirche zu Pomßen. Walter Heinz Bernstein, Leipzig, spielte an allen Orgeln je ein instruierendes Programm, Klaus Gernhardt, Restaurator am Musikinstrumenten-Museum, gab eine kurze Einführung zum jeweils erklingenden Orgelwerk. Die zweite Exkursion führte nach Naumburg (Zacharias Hildebrandt-Organ in der St.-Wenzelskirche, vorgeführt durch Kantorin Monika Scharfenberg), Weimar und Buchenwald, die dritte nach Freiberg, wo die zwei Silbermannorgeln des Doms zu hören waren, vorgeführt von Domkantor Arthur Eger und Dr. Winfried Schrammek.

Schon am Eröffnungstag hatte der traditionelle Begrüßungsabend die Teilnehmer im Ratskeller zu freundschaftlicher Begegnung vereinigt. Erfreulich war, daß während des ganzen Kongresses ohne Vertuschung gegensätzlicher Standpunkte eine Atmosphäre offener wissenschaftlicher Auseinandersetzung und kollegialer Zusammenarbeit herrschte, die gleichermaßen die Arbeit der Sektionen und die Symposien wie die Gespräche in großen und kleinen Kreisen bestimmte.

## *Die fünfte Tagung der nordischen Musikforscher Aarhus, August 1966*

VON CARSTEN E. HATTING, KOPENHAGEN

In strahlendem Sommerwetter und im idealen Rahmen der Universität Aarhus, insbesondere des neuen Musikinstituts, wurde in den Tagen vom 16. bis 19. August 1966 die 5. nordische Musikforschertagung abgehalten. Die vier vorhergehenden fanden 1948 in Oslo, 1954 in Stockholm/Uppsala, 1958 in Kopenhagen und 1962 wieder in Stockholm/Uppsala statt. Über 100 Teilnehmer aus Schweden, Norwegen, Finnland und Dänemark waren auf

der Tagung versammelt; die Gastgeber waren die Dänische Gesellschaft für Musikforschung und das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Aarhus. Wie es auch bei früheren nordischen Musikforschertagungen der Fall war, konzentrierte man sich auf einige feste Themen; diesmal hießen sie *Nordische symphonische Musik im Zeitraum 1890—1925* und *Aktuelle Volksmusikforschung im Norden*. Aber auch für freie Referate war Zeit zur Verfügung.

Die Tagung wurde am 16. August nachmittags in der Wandelhalle im Hauptgebäude der Universität eröffnet mit Knud Jeppesens *Kleinem Sommertrio*, von Ester Birch, Poul Johansen und Mihalyika Telmanyi mit Anmut vorgetragen. Nils Schiørring und Søren Sørensen hießen die Gäste willkommen; danach hielt der große, wenn auch nicht alte Mann der schwedischen Musikforschung, Carl-Allan Moberg einen Vortrag über *Königin Kristina und die Musik*. Professor Moberg stellte einleitend die Frage: Wie war die Einstellung Königin Kristinas zur Musik? — und gab danach einen Überblick darüber, was wir von der Musik an ihrem Hof in Schweden und, nach ihrer Abdankung, in ihrem „Salon“ in Rom wissen. Aus seiner Beurteilung der Quellen folgerte der Vortragende, daß die Königin den Nachklang der Renaissance vertreten habe und die verfeinerte Kammermusik der barocken Pracht vorgezogen habe; vor aller anderen Musik soll sie die intellektuell geprägten Kompositionen Gesualdos bevorzugt haben.

Der 17. August (Mittwoch) war zum größten Teil der ersten Sitzung über die nordische Symphonik 1890 — 1925 gewidmet. Sie wurde von Bo Wallner, Stockholm, eingeleitet, der eine Übersicht über die symphonische Tonsprache des Nordens im betreffenden Zeitraum gab. Wallner wies zu Beginn darauf hin, daß er davon absehe, Grieg, Carl Nielsen und Sibelius in seine Darstellung einzubeziehen, obgleich man diese dominierenden Gestalten als die notwendige Voraussetzung der ganzen Entwicklung im Auge behalten müsse. Mit zahlreichen sorgfältig ausgewählten Beispielen beleuchtete er darauf die nur wenig bekannte Entwicklung in der Produktion ihrer Zeitgenossen, so daß die Zuhörer nicht nur einen weit stärker nuancierten Eindruck als üblich von der symphonischen Musik dieser Epoche gewannen, sondern auch die drei Großen sozusagen in einer neuen Perspektive sahen. Wallners „Einleitung“ wurde so einer der wichtigsten Beiträge der Tagung. Eine Reihe kleinerer Beiträge folgte: Øivind Eckhoff, Oslo, sprach über *Einige Hauptzüge des Stils in Johan Svendsens Orchesterwerken*; Johan Rosas, Åbo, stellte eine Symphonie des Komponisten Ernst Mielck vom Jahre 1897 vor, ein ziemlich unbekanntes Werk, das möglicherweise als Anregung auf Sibelius gewirkt hat; Erik Tawaststjerna, Helsinki, zeigte in seinem Beitrag *Die programmatischen Voraussetzungen für die beiden ersten Symphonien Sibelius'*, wie verwandter musikalischer Stoff in der Produktion Sibelius' recht verschiedene programmatische Voraussetzungen haben kann. Obgleich programmatische Kommentare zu den musikalischen Motiven, die später in den Symphonien verwendet werden, von der Hand des Komponisten vorliegen, darf man diese programmatischen Ideen nicht unmittelbar in die Symphonien hineinlesen. Bibliotheksdirektor Sven Lunn, Kopenhagen, machte auf die bedeutenden Unterschiede zwischen der Instrumentationspraxis Fröhlichs, I. P. E. Hartmanns und Gades aufmerksam. Besonders in der Verwendung des Horns im Orchestersatz zeigt Fröhlich seine Abhängigkeit von der Militärmusik, Gade seine Abhängigkeit vom Vorbild Mendelssohn, während Hartmann mit mehr solistisch geprägten und insbesondere hohen Hornpassagen auf Carl Nielsen vorzudeuten scheint. Torben Schousboe, Kopenhagen, präsentierte eine Liste über das Konzertprogramm des Musikvereins in Kopenhagen von 1886 bis 1931, eine Ergänzung der Statistik von Angul Hammerich in *Musikforeningens Festskrift II* (1886).

Damit war die erste Sitzung beendet. In der Pause gegen Mittag wurden die Teilnehmer im Rathaus empfangen und bewirtet. Der Nachmittag bot zwei weitere freie Referate:

Dan Fog, Kopenhagen, sprach über die Datierung dänischer Musikdrucke aus der Zeit 1783—1910 und präsentierte eine Liste über dänische Musikverlage dieser Epoche und ihre Plattennummern und andere Angaben zur Hilfe bei der Datierung. In Verbindung damit hatte Fog in einem anderen Raum des Instituts eine Ausstellung älterer dänischer Musikdrucke arrangiert. Herbert Rosenberg, Kopenhagen, berichtete fesselnd von der Geschichte des Nationalen Schallplattenarchivs und dessen jetziger Funktion.

Am Donnerstag, dem 18. August, konzentrierten sich alle Beiträge auf das zweite Hauptthema der Tagung: Aktuelle Volksmusikforschung im Norden. Vier einleitende Redner, einer aus jedem der vier repräsentierten Länder, Olav Gurvin, Oslo, Jan Ling, Stockholm, John Rosas und Nils Schjørring, berichteten über die Lage und die Wege der Volksmusikforschung in den einzelnen Ländern, und in diesem Zusammenhang vermißte Jan Ling eine engere nordische Zusammenarbeit innerhalb dieses Forschungszweigs. In der norwegischen Abteilung sprach außerdem Hampus Huldt-Nystrøm, Trondheim, über musikalische Dialektforschung, näher exemplifiziert durch seine Arbeit, in der er „norwegische“ Wendungen im *springdans* und „schwedische“ im *polska* isoliert. Das Ergebnis wurde mit überraschender Klarheit demonstriert, als der Vortragende zum Schluß zwei in den Hauptzügen gleiche Tanzmelodien an die Tafel schrieb, die eine ausgesprochen „norwegisch“, die andere ebenso deutlich „schwedisch“. Ola Kai Ledang, Oslo, sprach über instrumentelle Analyse einstimmiger Musik und berichtete über die Art und Funktion der angewandten Analysierungsinstrumente.

Später sprach Axel Helmer, Stockholm, über das Problem Volksmusik — Kunstmusik in schwedischem Sologesang, während ein anderer schwedischer Beitrag über das Verhältnis zwischen Choral und Volkslied leider ausfallen mußte. Helmer gab übrigens in einem späteren Beitrag einen Bericht über die in dem von ihm geleiteten Schwedischen Musikgeschichtlichen Archiv geleistete Arbeit, das im vorigen Jahr errichtet wurde. In Verbindung damit wurde ein ausführlicher Jahresbericht ausgeteilt. Eine lebhafte Darstellung der Probleme der *Piae Cantiones*, besonders was den Hintergrund in böhmischer, deutscher und nordischer Tradition betrifft, gab Folke Bohlin, Uppsala. Auch aus Finnland kam ein Beitrag über die *Piae Cantiones*; Himo Mäkinen, Kellokoski, berichtete von seiner Arbeit mit den kompliziertesten Satzproblemen in der ältesten Ausgabe der Sammlung von 1582 und teilte seine Auffassung darüber mit. Die dänische Abteilung umfaßte drei Beiträge. Karl Clausen, Aarhus, hatte seinen Beitrag *Einleitung zu einer südjütischen Gesangsgeschichte* genannt; er berichtete von der Sammelarbeit, die er in Nord-, Mittel- und Südschleswig leitet, und von den gesangsgeschichtlichen Problemen, die die Begegnung dänischer und deutscher Kultur in diesen Gegenden hervorruft. Der Komponist Thorkild Knudsen, Kopenhagen, dessen Beitrag *Ornamentaler Kirchengesang in Dänemark, auf den Färöern und auf den Hebriden* hieß, war zu einer ganz neuen Auffassung von der Beweglichkeit der Melodien gelangt. Ausgehend von Überlegungen über gesammelte Melodien des Gesangs der „starken Jütländer“ in Dänemark, über den Kingo-Gesang auf den Färöern und über die volkstümliche Ausführung der Psalmen Davids auf den Hebriden, sprach Knudsen teils vom Kirchengesang „in der Muttersprache“, auch was die Melodien betrifft, und teils von der variierenden Wesensart der einzelnen Melodien, selbst wenn es sich um die Ausführung desselben Gesangs vom selben Vermittler zu verschiedenen Zeitpunkten handelt. Der Bericht Knudsens erregte die lebhafteste Diskussion der Tagung mit Fragen und Kommentaren vieler Teilnehmer. Darauf sprach der Komponist Poul Rovsing Olsen, Kopenhagen, von der Musik bei der afrikanischen Minderheit in den Scheichtümern am Persischen Golf. Mit großer Sorgfalt hatte Rovsing Olsen zu den gespielten Musikbeispielen Transskriptionen ausgearbeitet, die wesentlich zu einem musikalischen Gewinn für die Zuhörer beitrugen.

Am Freitag bot der Vormittag vier (eigentlich fünf) freie Referate von dänischen Teilnehmern. Finn Egeland Hansen, Aarhus, sprach über eine Analyse der Tonalitätsverhältnisse im gregorianischen Repertoire des Cod. Montpellier H 159, eine Arbeit, bei der er moderne Methoden der Datenverarbeitung verwendet hat. Der Unterzeichnete beteiligte sich mit einem Referat unter dem Titel *Stimmführungsmuster in Mogens Pedersens fünfstimmigen Sätzen*, das ebenfalls ein Beispiel statistischer Untersuchungen war. Peter R y o m, Kopenhagen, sprach über Probleme der Vivaldi-Überlieferung, ein Versuch — an eine ausgezeichnete Spezialarbeit anknüpfend —, einen Überblick über die noch höchst ungenügend geklärten Quellenverhältnisse zu gewinnen. Das letzte Referat, das eigentlich aus zwei Referaten bestand, war die Vorführung des sensationellen Handschriftenfonds von Schloß Clausholm durch Søren Sørensen, Aarhus, und Henrik Glahn, Kopenhagen. Sørensen sprach vom Schloß und seiner Geschichte und von der Orgel, in deren Bälgen die gefundene Handschrift als Abdichtungsmaterial verwendet worden war. Glahn besprach das Repertoire, das die Handschrift enthielt, und zwar Kompositionen u. a. von Schildt, Scheidemann, Joh. Radeck und Jacob Praetorius. Besonders den aufgefundenen Kompositionen von Jacob Praetorius gebührt Interesse, da es sich um Werke handelt, die man durch keine anderen Quellen kennt. Wegen der Beschneidung der Handschrift war die Identifikationsarbeit äußerst schwierig; einige Teile sind noch zu identifizieren.

Am Nachmittag fuhren die Teilnehmer der Tagung nach Schloß Clausholm, wo man vom Besitzer, Henrik Berner, empfangen wurde, der die Gesellschaft zur Schloßkirche führte und von der Geschichte des Orts erzählte. In der schönen Kirche mit der restaurierten Orgel wohnte man dann einem Konzert bei, in dem Werke der aufgefundenen Handschrift und andere Kompositionen ihrer Zeit vorgeführt wurden. Organistin Grethe Krogh Christensen spielte Werke von Scheidemann, Melchior Schildt, Jacob Praetorius, Buxtehude und eine anonyme Bearbeitung von „*Aleneste Gud i Himmerig*“ und begleitete Tove Hyldgaard und Bodil Gøbel in Werken von Scheidt und Heinrich Schütz. Das Konzert wurde mit Buxtehudes Triosonate in C-dur abgeschlossen, die von den Violinisten Einar Sigfusson und Lilli Sigfusson, dem Cellisten Mihalyika Telmanyi und Professor Søren Sørensen an der Orgel gespielt wurde. Später zeigten Mitglieder der Familie Berner den Teilnehmern das Schloß.

Die Tagung wurde offiziell bei einem Abendessen im sehr schön gelegenen Hotel „Hvide Hus“ in Ebeltoft beendet. Für die Teilnehmer, die noch in der Stadt waren, hatte Tage Nielsen am folgenden Vormittag einen Empfang im Jütischen Musikkonservatorium arrangiert, das, wie auch das Musikwissenschaftliche Institut, wohl den Neid der Kopenhagener Schwesterinstitutionen hervorrufen kann, was architektonische Schönheit und praktische Einrichtung betrifft. Eine ähnliche Veranstaltung, zu der Henrik Glahn eingeladen hatte, fand am Sonntag im neuen Musikgeschichtlichen Museum, Kopenhagen, statt.

## *Verdi und die Musikwissenschaft*

Der erste Internationale Verdi-Kongreß in Venedig

VON REINHART STROHM, MÜNCHEN

Etliche Jahrzehnte nach dem Tode des Meisters beginnt nun auch die Musikwissenschaft, sich für Verdi zu interessieren. Diesen Eindruck wenigstens hinterläßt der *Primo Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, der vom 31. Juli bis 2. August 1966 in Venedig stattfand. Er wurde „Erster Kongreß“ benannt: Das bedeutet, daß er nicht der letzte bleiben soll, und daß er als ein Anfang verstanden sein will. Doch hat dieser Anfang bereits seine — durchaus erwähnenswerte — Vorgeschichte.

Seit 1960 besteht in Parma das *Istituto di Studi Verdiani*, eines jener in Italien nicht seltenen „Centri di Studi“, deren Existenzberechtigung — gerade soweit es sich um musikgeschichtliche Forschungsstätten handelt — nicht zuletzt darin besteht, daß die Universitäten und Konservatorien oftmals eben keine solchen „Zentren“ sind. Von Mario Medici umsichtig geleitet, ist das Verdi-Institut inzwischen auch im Ausland bekannt geworden, vor allem durch die Herausgabe des dreisprachigen *Bollettino Verdi* (Redaktion: Pierluigi Petrobelli, Marcello Pavarani, Marisa Casati), das bisher in sechs stattlichen Faszikeln vorliegt. Es handelt sich dabei um ein Jahrbuch, das Monographien zu jeweils einem bestimmten Werk Giuseppe Verdis enthält: eine thematische Einschränkung, die auch ihre positiven Seiten hat. Die zwei bisher erschienenen Bände sind den Opern *Un ballo in maschera* (= Nr. 1—3) und *La forza del destino* (= Nr. 4—6) gewidmet. Daneben erscheint ein *Quaderno*, das von geringerem Umfang ist und jeweils eines der unbekannteren Werke behandelt; erschienen sind zwei Hefte zu *Il corsaro* und *Gerusalemme*.

Mit dem venezianischen Kongreß, den das Verdi-Institut in Zusammenarbeit mit der *Fondazione Giorgio Cini* und dem Teatro *La Fenice* veranstaltete, wurde nun eine weitere wichtige Initiative ergriffen. *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo* lautet der Titel des Kongreßprogramms: im Interesse nicht nur des Instituts, sondern der Verdiforschung überhaupt lag zunächst eine möglichst umfassende Bestandsaufnahme und eine Orientierung über etwaige neue Kräfte, mit denen man für die Zukunft rechnen könnte. Von diesem Zweck her betrachtet darf die Organisation des Kongresses als glücklich bezeichnet werden. Es wurden alle Personen des In- und Auslandes, deren Namen in irgendeiner Weise mit der Verdiforschung verknüpft sind, nicht nur eingeladen, sondern auch sämtlich um einen kurzen Beitrag gebeten, ohne Rücksicht auf „wissenschaftliche“ Qualifikation. Dies führte freilich dazu, daß bei einer Teilnehmerzahl von etwa 80 Personen (davon ca. 25 Nichtitalienern) immerhin gut 60 Kurzreferate in drei Tagen abgehalten werden mußten, zum Teil gleichzeitig in zwei verschiedenen Räumen, so daß schon dadurch für den einzelnen die Übersicht verloren ging. Jedoch sollen im Kongreßbericht, der vom Verdi-Institut in Parma für 1967 angekündigt ist, sämtliche Beiträge ungekürzt veröffentlicht werden. Bedauerlicher ist schon, daß aus Zeitmangel natürlich die öffentliche Diskussion unterbleiben mußte, für die sich mancher Ansatzpunkt bot.

Den uneingeschränkten Beifall aller Teilnehmer fand hingegen der äußere Rahmen des Kongresses. Die Räume der *Fondazione Cini* auf S. Giorgio Maggiore erwiesen sich als idealer Tagungsort, der auch eine menschlich sehr erfreuliche Atmosphäre ermöglichte. An Repräsentation wurde nicht gespart: die *Otello*-Premiere des Teatro *La Fenice* im Hof des Palazzo Ducale sowie ein Hauskonzert im Conservatorio Benedetto Marcello waren eigens für den Kongreß angesetzt worden; der Bürgermeister offerierte ein Mittagessen, die *Fondazione Cini* und das Konservatorium gaben Empfänge. Eine großzügige Unterstützung des italienischen Kultusministeriums ermöglichte den kostenlosen Aufenthalt aller Teilnehmer in Venedig. Allen Persönlichkeiten und Institutionen, die den Ablauf des Kongresses so angenehm gestalten halfen, sei an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt.

Es dürfte sehr schwierig sein, den wissenschaftlichen Ertrag des Kongresses abzuschätzen, gerade da sein ausdrücklicher Zweck im „Sammeln und Sichten“ lag. Sämtliche Referate behandelten freigewählte Themen. Daß trotzdem nahezu alle wichtigen Probleme zur Sprache kamen, die uns Verdi heute stellt, darf bereits als ein Erfolg betrachtet werden. Ganz am Rande blieben nur zwei Dinge, und das sind bemerkenswerterweise Verdis Verhältnis zu Wagner und die Biographie, die nur durch eine allerdings sehr aufschlußreiche kleine Untersuchung von Mary Jane Natz vertreten war: *Il Verdi di S. Agata: leggende e verità*.

Recht zahlreich waren die Beiträge zu Aufführungsproblemen und zur Aufführungs-, ja Schallplattenkritik. Dabei zeigte sich, daß hier ein „ad fontes“ — also eine Erforschung der zeitgenössischen „Aufführungspraxis“ — uns heute anscheinend kaum noch weiterbringt,

so wertvoll mancher Beitrag auch in kulturhistorischer Hinsicht war: so etwa jener von M. Teresa Muraro, *La scenografia delle prime verdiane alla Fenice*. Wie verschieden gerade Leute der Praxis die Sache anpacken, bewiesen die Referate von Herbert Graf *Verdi e la regia lirica*, der aus zeitgenössischen Dokumenten Anhaltspunkte für die heutige Regie abzuleiten suchte, von Marcello Conati, der sich auf die Analyse der Dokumente selbst beschränkte, und von Giovanni Martinelli, der die eigene musikalische Erfahrung zu Wort kommen ließ. Es dürfte kein Zufall sein, daß der wohl eindrucksvollste Beitrag zu Aufführungsproblemen seine Schlüsse aus einem genauen Studium der Partituren zog: Es war René Leibowitz' *Vérisme, véracité et vérité dans l'interprétation de Verdi*, in Abwesenheit des Verfassers von Massimo Mila vorgetragen.

Wohltuend für jeden Verehrer der Musik Verdis waren etliche Beiträge, die die weltweite Bedeutung des Komponisten dokumentierten; manches sorgfältig ausgearbeitete Aufführungsverzeichnis war darunter. Noch größere Aufmerksamkeit durften einige Bibliographien zum außeritalienischen Verdistrifttum beanspruchen. In der Tat wurde hier begonnen, eine empfindliche Lücke zu füllen — besonders dankbar konnte man für die umfangreiche Bibliographie des russischen Schrifttums sein, die Giampiero Tintori bot. Heinz Kühners Beitrag in dieser Gruppe war fast eine kleine Geschichte deutscher Verdiforschung, bemerkenswert vor allem durch die wohlabgewogene Auswahl der zitierten Autoren. Schon hier wurde deutlich, daß auch Bibliographieren nicht nur „Sammeln“, sondern auch „Sichten“ bedeutet, und so ist es nicht verwunderlich, daß David Lawtons Versuch einer *Bibliografia ragionata verdiana* ein zentrales Problem des Kongresses und der ganzen Verdiforschung berührte. Es ist die Frage danach, ob eine Verdiforschung im Sinne der deutschen oder amerikanischen „Musikwissenschaft“ beziehungsweise „musicology“ überhaupt existiert. Die italienische Verdiforschung ist ja mit diesen Begriffen keineswegs zu identifizieren — eine Tatsache, die von Italienern selbst bestätigt wird. „Critica musicale“ umgreift weit mehr als die zitierten Begriffe: die hohen Verdienste dieses Faches lagen bisher wohl mehr auf Gebieten, die nur für den italienischen Wissenschaftler stets Hand in Hand mit der „Musikforschung“ (im deutschen Sinne) gingen — vorab die geistesgeschichtliche Analyse, ferner das, was wir in etwa mit „Theaterwissenschaft“ bezeichnen würden, und schließlich Biographie und Musik„kritik“.

Die beiden letzteren Gebiete wurden bereits erwähnt; für die beiden ersteren erbrachte der Kongreß einige (auch außeritalienische) Beiträge von hohem Interesse, so die Ausführungen von Isaiah Berlin *The naiveté of Verdi* und Sergio Martinotti *Religiosità di Verdi*, dazu die eher „theaterwissenschaftlichen“ Untersuchungen von Gustavo Marchesi *Verdi epico, Verdi crudele* und Vito Levi *„Stiffelio“ e il suo rifacimento „Arnoldo“*. Gerade die Studien zu Theater- und Libretto-Problemen scheinen bereits ein relativ befriedigendes Niveau erreicht zu haben; Beweise dafür erbrachten unter anderen zwei deutsche Forscher: Leo Karl Gerhartz (Westberlin) mit einer ausgezeichnet fundierten Studie zu dem bezeichnenderweise eben nicht vertonten Libretto des *Re Lear* von Antonio Somma, und Karl Dietrich Gräwe (München) mit einem lebendigen und geistreichen Vergleich des *Falstaff* mit der Shakespeareschen Vorlage.

Doch zurück zu Italien: Lawtons *Bibliografia ragionata* hatte auch das Verdienst, auf zwei Namen hingewiesen zu haben, die nicht von vornherein mit Verdi verknüpft zu sein scheinen und die doch einen entscheidenden Fortschritt in der Verdiforschung bedeuten dürften: Luigi Dallapiccola und Ildebrando Pizzetti. Leider konnten beide Komponisten nicht in Venedig anwesend sein. Anwesend waren dagegen erfreulicherweise Massimo Mila und Guglielmo Barblan, die instruktive Einblicke in ihre Forschungen gewährten. Hier befinden wir uns bereits jenseits der herkömmlichen „critica musicale“; doch auch die Arbeit einiger junger italienischer Wissenschaftler hat sich von dieser Tradition gelöst. Pierluigi Petrobellis Vergleich der *Rigoletto*-Eröffnungsszene mit dem *Don Giovanni* war in seiner musikalischen

Konkretheit mehr als nur ein interessanter Auszug aus der Operngeschichte. Massimo Bruni bot wertvolle Ansätze zur Untersuchung der Harmonik; Giovanni Ugolini befaßte sich mit dem Problem des „Verismus“. Der Abstand, den die jüngere Generation von der „critica musicale“ gewonnen hat, wurde in Claudio Gallicos kritisch reflektierendem Beitrag zu einer doch wohlbegründeten Kampfansage an jene herkömmlichen Zielsetzungen der italienischen Verdiforschung; was hier gefordert wurde, ist weniger der Anschluß an deutsche oder amerikanische Methoden, sondern einfach ein Schritt zu Sachlichkeit und Verantwortungsbewußtsein auch für diese noch nicht so lange zurückliegende Epoche der Musikgeschichte.

Nun stellte sich in Venedig freilich auch keine deutsche oder amerikanische Musikforschung dar, die der italienischen mehr als nur einen Fingerzeig hätte geben können. Dies mag unter anderem an der doch verhältnismäßig geringen Beteiligung ausländischer Wissenschaftler liegen, unter denen zudem die jüngere Generation überwog. (Die ausländischen Beiträge wurden übrigens größtenteils in italienischer Sprache vorgetragen.) Martin Chusids Ausführungen zur *Scena ed Aria* in den Spätwerken verhalten vor allem zu terminologischer Klärung; Albert Dunning (Amsterdam—München) versuchte eine musikgeschichtliche Standortbestimmung Verdis aufgrund von dessen persönlichem Verhältnis zur älteren Musik. Ähnliche Fragen behandelte Rupert Berger (Wien) am Beispiel des *Pater noster*. Methodisch am geschlossensten trat die ungarische Verdiforschung auf: In den Referaten von Péter Pal Varnai, János Kovács und Ernő Lendvai wurden musikalische Fakten bis in Einzelheiten hinein mit dem dramatischen Gehalt in Beziehung gesetzt; bei Lendvai erschienen dramatischer Aufbau und „symphonische“ Form der Musik (im dritten Akt der *Aida*) als zwei Seiten ein und derselben Sache. Die ungarischen Forschungen gründen sich weitgehend auf stilkritische Methoden. Ähnliches gilt auch für Friedrich Lippmanns Vergleich zwischen Verdi und Bellini, der vor allem die Melodik in Betracht zog. In all diesen Beiträgen — ausgenommen vielleicht den zuletzt zitierten — wurde die musikalische Struktur im einzelnen kaum beim Wort genommen. Auch aus diesem Grunde erscheint es bedauerlich, daß gerade von deutschen Universitäten kein Vertreter der Dozentengeneration erscheinen konnte. Die bereits erwähnten Beiträge von Karl Dietrich Gräwe und Leo Karl Gerhartz sowie eine kleine musikalische Analyse, die Reinhart Ströhm (München) vorlegte, konnten und sollten über diesen Mangel nicht hinwegtäuschen.

Während konkrete Auseinandersetzung mit Verdis Musik also in der Tat nur spurenweise sichtbar wurde, durfte man mit großer Genugtuung erfahren, daß ein so hochverdienter Forscher wie Cecil Hopkinson sich schon seit längerer Zeit um eine Bibliographie der Verdi-Drucke bemüht. Seine Arbeit dürfte ein Grundstein für die Lösung von „textkritischen“ Fragen werden. Außerordentlich nützlich schon für die Kongreßteilnehmer selbst war dagegen eine Übersicht, die Oliver Strunk von den Verdiana der Library of Congress gab.

Federico Ghisi, dessen herzliche Worte man unter den Titel stellen könnte „Was Verdi uns heute noch zu sagen hat“, drückte in Venedig den Wunsch aus, das Interesse an Verdis Musik möge nicht geringer werden. In dieser Hinsicht besteht wohl keine Gefahr — weder in Venedig selbst, wie schon Mario Labrocas Eröffnungsvortrag deutlich machte, noch sonst in Italien oder im Ausland, wie der Kongreß als Ganzes bewiesen hat: mindestens ebenso ernst zu nehmen ist aber darum Claudio Gallicos gerade an die Musikwissenschaftler gerichtete Mahnung, derzufolge sich in der Verdiforschung nicht nur quantitativ, sondern vor allem qualitativ etwas ändern muß.

Ein solches Fortschreiten wird hauptsächlich Aufgabe der jüngeren Generation sein. Sie bedarf dazu aber, in Deutschland vielleicht noch mehr als in Italien, der Unterstützung der Dozenten und Professoren. Nicht zuletzt bei ihnen steht es, zu verhindern, daß aus dem Institut in Parma eine tote Institution wird: vergleichbar jenen Verdi-Denkmalern in italienischen Städten, deren Existenz man einmal zufrieden zur Kenntnis genommen hat, die man aber schon längst nicht mehr beachtet, weil sie allzu selbstverständlich geworden sind.