

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Verwirrung der Begriffe*

VON HERMANN KELLER, STUTTGART

In das deutsche Schrifttum über Musiktheorie droht eine Verwirrung der Begriffe einzubrechen — oder ist schon eingebrochen —, auf die hier aufmerksam gemacht werden soll, ehe es zu spät ist, d. h. ehe sie weiter um sich greift. Meine Kritik gilt drei in den letzten Jahren erschienenen musiktheoretischen Werken angesehener Autoren, die in angesehenen Verlagen herausgekommen und mit dem Anspruch aufgetreten sind, Neues und Besseres zu bieten als die überkommene Musiktheorie: es sind die *Musikalischen Instruktionen* von Jens Rohwer, 1948 im Mösele Verlag Wolfenbüttel erschienen, das *Handbuch der Tonsatzlehre* (1. Band) von Wilhelm Keller und das *Handbuch der Formenlehre* von Helmut Degen, beide 1957 im Verlag Bosse (Regensburg) herausgekommen. Ich bemerke ausdrücklich, daß meine Kritik nicht den Inhalt dieser Werke betrifft, sondern ihre Form, ihren Stil, der Merkmale aufweist, die allen drei Werken gemeinsam sind, so daß man annehmen kann, daß dies nicht zufällig ist, sondern im Zug der Zeit liegt.

Beginnen wir mit dem Unwesentlichsten: das ist die übergroße Zahl von Abkürzungen, die besonders in den beiden erstgenannten Werken das Lesen geradezu zur Qual macht. Ich erinnere mich, daß im ersten Weltkrieg Ludendorff einmal einen Armeebefehl gegen den Unfug der Abkürzungen ausgeben ließ. Darin hieß es: „Daß I.R. Infanterie-Regiment bedeuten soll, weiß jeder — aber daß Fe-Wa Feldwebel der Wetterwarte heißen soll, das kann man nicht wissen!“ Ähnliche Empfindungen mag der Leser haben, wenn er bei Rohwer auf Abkürzungen wie HV (Hauptverschmelzklang), GT (Gebrauchstabelle) vl. S. (Verlängerte Synkope) stößt, oder bei W. Keller auf Hq (harmonische Qualität), Kq (Klangqualität), Mr (rhythmische Melie), Rm (melische Rhythmie), Mph (Monophonie), Hph (Homophonie), Ta (Tonambitus), w (Wellenton), h (Höhenwendton) usw. usw. stößt. Man ist ja stets gezwungen, so weit zurückzublättern, bis man den Ort findet, wo die Abkürzung zum ersten Mal auftritt und erklärt wird. Manche dieser Abkürzungen werden übrigens von den Autoren, nachdem sie aufgestellt sind, kaum mehr gebraucht, sind also mehr als überflüssig. Man bedenke, wie wenig Abkürzungen sich im Lauf einiger Jahrhunderte in der Musik durchgesetzt haben — etwa B.c. —, dann wird man diese Inflation tief bedauern müssen. Hoffentlich macht sie nicht Schule.

Den Abkürzungen verwandt ist eine besonders bei W. Keller hervortretende Neigung zu mathematischen Formeln für musikalische Sachverhalte. Da bedeutet z. B. $>V$ „labilierte Indifferenz“, $>$ „passive Indifferenz“, $<$ „neutrale Indifferenz“. Um zu sagen, daß es von c nach e aufwärts so weit sei wie von e nach c abwärts, benutzt er die Formel

$$\mu^1) : 1 = 1 : \mu^{-1}$$

für die Verallgemeinerung dieser Tautologie die Formel:

$$1 : 0 = 0 : -1$$

Die Gleichung

$$\mu^2(c) \cong \mu^{-1}(c)$$

* Die Schriftleitung hält es für ihre Pflicht, der bitteren Kritik und den keineswegs leicht zu nehmenden Fragen eines verdienten Hochschullehrers Raum zu geben, um so mehr, als nicht nur die gesamte Musikwissenschaft im Augenblick von terminologischen Fragen bewegt wird, sondern auch von jeher klare Begriffe die Voraussetzung verständlichen Lehrens gewesen sind. Die Schriftleitung ist der Meinung, daß ein musikwissenschaftliches Fachblatt sich nicht schlechthin zum laudator temporis acti macht, wenn es einen ernststen Kritiker der Terminologie der Gegenwart zu Wort kommen läßt.

drückt aus, daß ein *gis* (zwei große Terzen über *c*) enharmonisch gleich ist mit dem *as*, das man erreicht, wenn man von der Oktave *c* eine große Terz abwärts steigt. Bei Rohwer finden wir Ri^2 für „den *doppelmixolydischen* (*doppeldominantischen* oder *doppelrynantischen*) Klang, Glo^4 für „die *Parallele des mollalterierten lydischen* (*subdominantischen* oder *gloydischen*) Klangs“ u. a. m. Schon in diesen wenigen bis hierher gegebenen Beispielen von Abkürzungen und Sigeln hat wohl der Leser eine Anzahl neuer Begriffe kennen gelernt, die ihm bisher nicht geläufig waren. Ich vermehre sie noch um einige weitere Beispiele: es gibt bei Keller „*zeitmelische, raummelische, monodische, kontrapunktische und harmonische Homophonie*“, es gibt „*zentrifugale, interpolare, evolutionäre, paralyisierende Modulation*“ usw., bei Rohwer finden wir den „*Dur-Best-Ton*“, den „*Mittenton* (*mtorisches moll*)“, den „*nygischen Terzton*“, den „*gloydischen Gleitton*“, den „*Hauptverwandtschaftston*“, den „*rynantischen moll-Best-Ton*“, und schließlich den „*orkrischen oder lokrischen Leitton*“, — der Leser hat soeben eine C-dur-Tonleiter in neuem Gewande an sich vorüberziehen lassen. Wir schweigen von komplizierten Bildungen wie „*glocor, glony, glocorisch, glonygisch, orgloydisch*“ u. a., das sind aber nur Vorstufen. Wissen Sie, was eine „*Spannungs-Kompensations-Artikulation*“ ist (Rohwer)? Nein? Ich auch nicht. Aber was Atmung ist? Das schon eher — aber was ist Simultanatmung? Wenn mehrere Menschen gleichzeitig atmen? Oder Sukzessivatmung? Wenn sie hintereinander atmen? Aber gar romantische Atmung? Es ist ja klar, daß auch Romantiker atmen müssen, aber ob sie das auf romantische Weise tun? Nein, Rohwer versteht unter „*Atmung*“ etwas anderes, nämlich das, was man in der seitherigen Harmonielehre eine Ausweichung (im Gegensatz zur zielstrebigem Modulation) nannte. Er erklärt die „*Romantische Atmung*“ so: „*Unter romantischer Atmung verstehen wir nämlich den klanglichen oder melodischen Ausgriff (Stultan- oder Sukzessiv-Atmung) in h v — klangliche Ausweichungen, d. h. doppel- und zwischendominantische Bildungen, sowie solche, in denen sich, wie im Neapolitaner mit zugefügter übermäßiger Quart, enharmonische HV-Klanglichkeit nahelegt*“. (Also, in a-moll z. B. kann $d-f-gis-b$ enharmonisch = $d-f-as-b$ gebraucht werden, was in der Romantik öfter vorkommt — so etwa würde man das in einfacherer Sprache ausdrücken können). Es möge auch die Definition des Begriffs „*Atonalität*“ bei den beiden Verfassern zum Vergleich geboten werden. Rohwer sagt, nachdem er über Polytonalität gesprochen hat: „*Über Atonalität ist in diesem Zusammenhang zu sagen, daß es nur auf saubere tonale Fixierung der melodischen und klanglichen Bildungen ankommt, um kurzschlüssig-enharmonischen Zusammenbrüchen der Zeitgestaltung und damit der Zerreißung der Zeitgestaltung und unverbundlicher Reizklanglichkeit als besonderer Domäne der Atonalität zu entgehen*.“ An einer früheren Stelle definiert er Atonalität als „*bewusste oder unabsichtliche Preisgabe des Tonalimpulses an den akustischen, wobei vorausgesetzt wird, daß jener tatsächlich unterdrückt und vergewaltigt wird*“. W. Keller: „*Wir verstehen unter Atonalität die sonanzmodale Desintegration eines Bezugfeldes. Desintegration ist nicht mit Dezentralisation zu verwechseln. Für tonale Dezentralisation haben wir ja den Begriff ‚Elliptische Tonalität‘*.“

Die gehäufte Anwendung solcher hochtrabenden Fremdworte führt besonders bei Degen zu Satzbildungen, die ich nicht weiter charakterisieren will, aber von denen ich doch wenigstens eine kleine Auswahl anführen möchte. Er teilt die gesamte Musik ein in „*Musik a priori*“ und „*Musik a posteriori*“. Diese Unterscheidung geht bekanntlich auf die in der mittelalterlichen Philosophie aufgeworfene Frage zurück, ob die „*universalia*“ „*ante rem*“ oder ob sie „*post rem*“ seien. In Degens Terminologie bedeutet die „*Musik a priori*“ eine „*Ideengestaltung aus der (sic!) göttlichen ordo*“, während die „*Musik a posteriori* aus der *ins Tonmaterial übertragenen eigenen Vorstellung heraus gebildet ist*“. Bachs Musik ist *a priori*, die von Beethoven a posteriori. „*Gleichordnung von Subjekt und Objekt oder Übergeordnetsein des Subjekts*“. Auf Musik des 16. Jahrhunderts wendet Degen diese

Antithese folgendermaßen an: „Josquin, Willaert, Clemens non Papa, Gombert und schließlich die beiden Heroen der Zeit, Andrea und Giovanni Gabrieli — um nur einige Namen zu nennen — prägen eine lineare Formung auf Grund melodisch-improvisatorischen Fortspinnungstypus, wie er auch im Archaisieren einer Moderne des 20. Jahrhunderts nicht mehr neugeformt werden kann! Er wird Repräsentation (gemeint ist Repräsentant) einer gegenreformatorischen Geisteshaltung, die noch einmal ganz zur apriorischen Ideengestaltung zurückgreift, wenn auch der Empirismus (gemeint ist: die empirisch gehandhabte Kompositionstechnik) einer, ‚objektiven Wortbehandlung‘ schon die a posteriorische Formung einbezieht.“ Ich halte es für möglich, einem gründlichen Kenner der Musikgeschichte in längeren Ausführungen auseinanderzusetzen, was Degen meint; einem Studierenden, der es erst lernen soll, für den aber dieses Handbuch geschrieben ist, müssen diese beiden Sätze völlig unverstänlich bleiben. Über Schuberts *Heidenröslein*, in dem der erste Teil in G-dur steht, während der zweite Teil nach D-dur moduliert, sagt Rohwer: „Mittelstarke perspektivische Immanenzkräfte (jawohl, so steht es da: mittelstarke perspektivische Immanenzkräfte) lassen sich schnell aufzeigen in Schuberts *Heidenröslein*. Die Ausweitung des Mittelteils in den einradig-oberquintigen Raum Mh7 bedingt zweimal eine dur-best-klangliche d-Kadenz“. Oder (Degen): „Die Dynamik als übergeordnete formende Kraft geht von der Unkontrollierbarkeit menschlichen Fühlens aus“. Über ein geistliches Konzert von Schütz sagt Degen: „Das ist Frühbarock: das ist empirisch-aposteriorische, klassizistische Gestaltung in Verbindung mit einem rationalistischen Idealismus, der sich in der Wortdeklamation primär auswirkt“. Mehrstimmigkeit heißt bei W. Keller „Phonalintegration“. Er definiert: „Unter Phonalintegration verstehen wir ein Ineinanderspiel simultaner und sukzessiver Verhältnisse, also Tonzeitraum — oder Tonraumzeitbezüge, die zu Satzformen führen, die wir im allgemeinen als ‚mehrstimmig‘ bezeichnen werden.“ Er unterscheidet dann weiterhin: Melische und harmonische Monophonie (M ph), Heterophonie, Paraphonie, Diaphonie, punktuelle Streuung (z. B. Hoquetus), flächige M ph. Bei der Homophonie (H ph) unterscheidet er: elementare H ph, 2-, 3-, 4stimmige H ph, zeitmelische H ph, räumelische H ph, monodische H ph, kontrapunktische H ph, harmonische H ph usw. Degen unterscheidet: 1) Linear-melodische Satzstruktur ohne tonzentrale vertikale Bindung: a) figürlich-konstruktiv, b) motorisch, c) improvisierend, d) motivisch expansiv, dasselbe dann in 2): Beginnende vertikale Bindung in der linearen Satzstruktur, 3) Lineare Satzstruktur fortspinnender und entwickelnder Art führt zu einer klanglichen Höhepunktsverdichtung der Gesamtstruktur (für all dies werden Beispiele aus der neuesten Musik und zwei aus der alten Musik gegeben). Ich habe diese Systematisierung von Keller und Degen nicht angeführt, um sie inhaltlich zu kritisieren (also etwa zu fragen, ob die angeführten Beispiele den Kategorien entsprechen), sondern um zu zeigen, daß sowohl bei Keller als auch bei Degen so viele aufgestellte Unterscheidungen sich gegenseitig aufheben, d. h. nicht mehr beweiskräftig sind. Die Einführung auch nur eines neuen Begriffs in die Musiktheorie ist eine verantwortungsvolle Angelegenheit, denn der Autor beansprucht damit, wenn auch ohne es auszusprechen, für diesen neuen Begriff, den er zur Erhellung eines Vorgangs in der Musik für notwendig hält, Allgemeingültigkeit. Wie sparsam sind früher die Theoretiker damit verfahren! Oder, um ein Beispiel aus der Kunstgeschichte zu nehmen: mit wie wenigen (nicht einmal neuen) Begriffen kommt Wölfflin in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* aus, und wieviel sagt er damit! Auch von Riemanns Sigeln und neuen Bezeichnungen ist ja nur ein kleinerer Teil Allgemeinbesitz geworden (T, D, S, Tp, Dp, Sp, ♯ , aber schon nicht mehr $\text{♯} = \text{Tonika-Wechselklang}$). Wie werden wir aber in diesen drei Büchern überschüttet mit einer Menge neuer Begriffe, Definitionen, Sigeln, die zum weitaus größten Teil keine neuen Erkenntnisse bringen, sondern Allbekanntes in anderer Form darbieten! Alle drei Bücher wollen Lehrbücher sein; sie sind von Dozenten an Hochschulinstituten verfaßt und für die Studierenden der Musik in Deutschland be-

stimmt. Erfüllen sie diese Aufgabe? Erfüllen sie die weitere: der Musikwissenschaft auf dem Gebiet der Musiktheorie neue Erkenntnisse zuzuführen? Die letztere Frage möchte ich nicht von vornherein (fast hätte ich geschrieben: a priori) verneinen. Aber wie viele Hüllen müssen, eine nach der andern, entfernt werden, bis nach vollzogener Entwicklung der „Kern melodischer Wissenschaft“ zu Tage kommt! Weiter: Sind derartige Werke geeignet, dem Ansehen der deutschen Musikwissenschaft und Musik in der Welt zu dienen? Diese Frage ist sehr ernst gemeint, und aus diesem Grund habe ich mich auch hier eines satirischen oder polemischen Tons enthalten, den ich so leicht hätte anschlagen können, denn es war mir oft *difficile, satiram non scribere*. Das Fachgebiet der Musiktheorie galt früher als langweilig, trocken, aber es war ehrlich. Muß nicht im Namen unserer Wissenschaft schon gegen den Stil dieser Werke Einspruch erhoben werden?

Die Entwürfe zu Mendelssohns Violinkonzert e-moll

VON HANS CHRISTOPH WORBS, BERLIN

Unter den Mendelssohn-Autographen der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin findet sich auch ein Band bisher unausgewerteter Skizzen und Entwürfe. Zwei Entwürfe zum ersten Satz des e-moll-Violinkonzerts, von denen der erste allerdings nicht so weit gediehen ist wie der fast den gesamten Satz umfassende zweite, erwecken dabei besonderes Interesse. Beide Entwürfe sind in einem geringstimmigen Klaviersatz notiert. Nur an vereinzelt Stellen finden sich Instrumentationshinweise.

Es ist bekannt, daß Mendelssohn oft Jahre hindurch an einer Komposition feilte, bis er sie der Öffentlichkeit übergab. Sein langjähriger Freund Ferdinand Hiller berichtet, daß so manche Platte gänzlich umgestochen werden mußte, wenn der kritisch Gesinnte noch während des Druckes eine Verbesserung wünschte, daß einmal bei der Komposition eines Chorliedes nicht eine einzige von zwanzig vorliegenden Versionen den Meister befriedigen konnte¹. Erst vier Jahre nach seinem Tode wurde aus diesem Grunde die *Italienische Sinfonie*, deren Saltarello-Finale Mendelssohn nie ganz zufrieden stellte, als Partitur veröffentlicht, und erst nach tiefgreifender Umarbeitung fanden Kompositionen wie der *Elias* oder *Die erste Walpurgisnacht* ihre endgültige Gestalt.

Auch das e-moll-Violinkonzert, das Mendelssohns Freund Ferdinand David am 13. März 1845 im Leipziger Gewandhaus zur ersten Aufführung brachte, ist nicht die Frucht spontaner Einfälle. „*Ich möchte Dir wohl auch ein Violinkonzert machen für nächsten Winter; eins in e-moll steckt mir im Kopfe, dessen Anfang mir keine Ruhe läßt*“, schrieb Mendelssohn schon am 30. Juli 1838 an Ferdinand David².

Liebevoll drängte der Freund: „*Ich verspreche Dir es so einzuüben, daß sich die Engel im Himmel freuen sollen*“³. Doch Mendelssohn zögerte: „*Brillant willst Du's haben, und wie fängt unsereins das an?*“⁴ Für Jahre trat die Realisierung des Vorhabens zurück. Erst im Sommer des Jahres 1844 reifte in Bad Soden das Werk seiner Vollendung entgegen. Doch selbst noch im Winter 1844/45 feilte Mendelssohn an seinem neuen opus. Von Frankfurt am Main aus wandte er sich in dem Brief vom 17. Dezember 1844 an Ferdinand David: „*Auch in der Prinzipalstelle sind manche Änderungen, und, wie ich hoffe, Verbesserungen. Über all das hätte ich nun gar zu gern Deine Meinung, ehe ich es der unwiderruflichen Öffentlichkeit übergebe*“⁵. Mendelssohn hatte unter anderem eine neue Kadenz geschrieben. „*Mir gefällt sie sehr viel besser. Ist sie aber auch spielgerecht und recht geschrieben?*“⁵

¹ Ferdinand Hiller: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*; Köln 1878, S. 132/33, 141.

² Julius Eckardt: *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy*; Leipzig 1888, S. 94.

³ Eckardt, Brief vom 3. 8. 1838, S. 97.

⁴ Eckardt, Brief vom 24. 7. 1839, S. 118.

⁵ Eckardt, S. 224/25.

Allen von David unterbreiteten Änderungsvorschlägen hat Mendelssohn zugestimmt. Wie Joseph Joachim seinen Freund Johannes Brahms bei der Komposition von dessen Violinkonzert eingehend in geigentechnischen Fragen beriet, hat auch David im Gedankenaustausch mit Mendelssohn in technischen Fragen Einfluß auf die Gestaltung des Geigenparts gewonnen. Bei der endgültigen Formung der thematischen Einfälle dürfte jedoch Mendelssohn selbst das entscheidende Wort gesprochen haben. Sowohl das Hauptthema als auch der Seitengedanke und das zweite Thema des ersten Satzes haben, wie die Entwürfe zeigen, erst in der letzten Fassung die uns vertraute Form gewonnen.

Durch das mit einem größeren Notenwert hervorgehobene g''' wird in der ersten Fassung des hier auf dem vierten Viertel des zweiten Taktes einsetzenden Hauptthemas eine Stauung hervorgerufen, die einen melodischen Fluß von vornherein unterbindet.



Schon die zweite Fassung ist der endgültigen Gestalt des Themas nähergekommen. Nur die rhythmische Schärfe der punktierten Werte ist einer noch gesanglicheren Führung der Melodiestimme gewichen.



Blaß, floskelhaft in der Kadenz, etwas unbeholfen in der tongetreuen Wiederholung der ersten zwei Takte mutet der Seitengedanke im ersten Entwurf an.



Die in sich gerundete und erfüllte gesangvolle Melodieführung, die in der endgültigen Form des Konzerts trotz der Reduzierung auf vier Takte weiter ausschwingt als im ersten Entwurf, ist hier noch nicht gefunden.



Wie in der letzten Fassung erhebt sich auch im zweiten Entwurf (der erste war noch nicht bis zu dieser Stelle gediehen) das zweite Thema über einem Orgelpunkt auf g.



Doch wie weich und gesangvoll fließt gegenüber dieser etwas spröden, scharf durchschnittenen Melodieführung das Thema in der endgültigen Fassung!



Selbstverständlich beschränkt sich der Unterschied der beiden Entwürfe zur endgültigen Fassung des Konzerts nicht nur auf die Thematik. So ist zum Beispiel die Fortspinnung des zweiten Themas in der letzten Fassung — um mehr als zehn Takte gekürzt — geformter, fester als die frei schweifende, improvisatorischere Fortspinnung des zweiten Entwurfs. So hat Mendelssohn, wahrscheinlich um einer rhythmischen Gleichförmigkeit aus dem Wege zu gehen, vor dem Einsatz des zweiten Themas die bereits am Anfang des Satzes hervortretenden Triolen des Geigenparts durch eine Achtelbewegung ersetzt. Besonders aufschlußreich aber ist die im einzelnen belegte Arbeit an der Thematik. Anders als Beethoven oder Brahms, die sich bei der letzten Formung ihrer musikalischen Gedanken um Kürze und Prägnanz bemühten, ähnlich wie Schubert, der, in Tönen schwelgend, erste thematische Einfälle auszuweiten liebte, gestaltete Mendelssohn in der letzten Fassung des Violinkonzerts seine Themen kantabler, weiter ausschwingend als in den oft etwas spröde anmutenden Entwürfen.

Rätsel um einen Beethoven-Brief

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Dieser Artikel hätte eigentlich einen anderen Titel und einen anderen Inhalt haben sollen. Er war bestimmt, den Text eines lücken- und fehlerhaft veröffentlichten Beethoven-Briefes klarzustellen. Statt dessen bleibt hauptsächlich zu berichten, welche seltsamen Umstände — außer einigen unbewältigten Schwierigkeiten der Entzifferung — das ursprüngliche Vorhaben vereitelten. Was davon im folgenden in kurzer Zusammenfassung erzählt wird, handelt von einer Korrespondenz, die sich über anderthalb Jahre erstreckte.

Der betreffende Brief, der an den Verlag Schott gerichtet ist, wurde — zum ersten Mal, soweit feststellbar — in dem von der GEMA herausgegebenen Buch *Musik und Dichtung, 50 Jahre Deutsche Urheberrechtsgesellschaft*, München 1953, veröffentlicht, und zwar die erste und letzte Seite in Faksimile, der ganze Brief in Umschrift, mit dem Vermerk „Nach Vorlagen aus dem Archiv des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz“.

Da die Umschrift eine Reihe von Lücken (nicht entzifferte Worte), nur versuchsweise entzifferten Worten und offensichtlichen Lesefehlern enthält, bat ich den Verlag Schott um eine Photokopie des Briefes. Die Antwort lautete, daß „die sämtlichen Briefe (Beethovens an den Schottverlag) durch den letzten Schott im Jahre 1874 durch letztwillige Verfügung der Mainzer Stadtbibliothek übereignet“ worden seien. Gleichzeitig wurde mir freundlicherweise eine Abschrift „bzw. eine Übersetzung“ des fraglichen Briefes aus dem Schottischen Archiv übersandt. Das half nicht weiter, da auch diese Abschrift Lücken und fragliche oder falsche Lesarten aufweist und überdies in Einzelheiten von der gedruckten Umschrift abweicht.

Eine wiederholte, durch Karl H. Wörner liebenswürdigerweise unterstützte Anfrage über das Autograph bei der Mainzer Stadtbibliothek ergab schließlich, daß der gesuchte Brief dort nicht vorhanden ist.

Die daraufhin vorgenommene Erkundigung bei der Pressestelle der GEMA, woher die Vorlage für ihre Veröffentlichung stamme, wurde zunächst aufschiebend beantwortet: ein Bescheid bedürfe noch mehrerer Rückfragen; und eine Erinnerung an den in Aussicht gestellten Bescheid wurde — an den Schott-Verlag weitergeleitet.

Daraufhin teilte mir der Verlag Schott mit, es habe sich inzwischen herausgestellt, daß Herr Friedrich, der Redakteur des GEMA-Buchs, die Druckvorlage tatsächlich vom Verlag Schott erhalten habe, es lasse sich jedoch nicht mehr feststellen, woher sie beschafft worden sei. Danach mußte das Autograph, wie ich nun an Ludwig Strecker schrieb, entweder entwendet worden oder noch im Schottischen Archiv aufzufinden sein. Eine Antwort von Strecker persönlich brachte eine überraschende Aufklärung: nicht das Original des Briefs, sondern eine Photokopie stammte aus dem Verlagsarchiv. Das Autograph war lange vor dem zweiten Weltkrieg dem Verlag Schott aus Sachsen angeboten worden, ohne daß eine Einigung über den Erwerb erfolgt war. Der Name des damaligen Eigentümers war Strecker nicht mehr erinnerlich. Die Photokopie sei ohne sein Vorwissen, in der Annahme, daß das Autograph sich in der Mainzer Stadtbibliothek befinde, der GEMA zur Verfügung gestellt worden. Erstes Rätsel (dessen Lösung allerdings nur noch akademische Bedeutung hat): Wie ist ein einzelnes Stück der Beethoven-Briefe an Schott in fremde Hände gelangt? Es muß schon frühzeitig durch eine Versteigerung oder in eine größere Sammlung gegangen sein, denn es trägt am Kopf in dicker lateinischer Handschrift die Registrierung „Nr. 3958. Ludwig Beethoven. Berühmter Musicus u. Tonsetzer in Wien... [?]Künstler=Lex.“ Zweites Rätsel: Wo befindet sich das Autograph jetzt?

Da nicht abzusehen ist, ob oder wann diese Frage beantwortet wird, mußte wenigstens die von der GEMA benutzte Photokopie bzw. eine Reproduktion davon beschafft werden; denn die Faksimiles der beiden Briefseiten in *Musik und Dichtung* sind sehr unendlich, und vor allem ist ja, wie schon erwähnt, das Mittelstück des Briefes überhaupt nicht reproduziert.

Obwohl Herr Maahn von der GEMA mich schon auf den schlechten Zustand der benutzten Vorlage vorbereitet hatte, wurden doch meine schlimmsten Befürchtungen übertroffen, als ich vom Verlag Schott auf meine Bitte die Photokopie der „Originalkopie“ erhielt. Vermutlich hat die Originalkopie (an deren von Anfang an schlechten Zustand Maahn sich erinnerte) durch die Reproduktion noch gelitten, denn die Photokopie — „das Alleräußerste, was wir herausbekommen haben“, wie Strecker schrieb — ist noch viel weniger brauchbar als das Faksimile; ganze Zeilen sind fast ausgewischt. Die unangenehmste Überraschung aber: das Mittelstück fehlt; der Verlag Schott besitzt nur die Photokopie der beiden Seiten, die in *Musik und Dichtung* faksimiliert sind! Damit entfällt die Möglichkeit, die Umschrift der mittleren Briefseite nachzuprüfen bzw. Lücken der Übertragung auszufüllen.

Immerhin ergab sich noch ein neues Rätsel: Die gedruckte Umschrift in *Musik und Dichtung* und die aus dem Archiv des Schott-Verlags stimmen, wie erwähnt, an mehreren

Stellen nicht überein. Das erklärt sich ohne weiteres für die erste und letzte Seite; aber woher kommen Abweichungen in der Umschrift der mittleren Seite? Hans Eberhard Friedrich antwortete mir auf meine Anfrage, er habe die Vorlage von Schott erhalten, eine andere Quelle kenne er nicht. Sollten Versehen in der mir übersandten Abschrift unterlaufen sein?

Die weiteren Rätsel geben teils Beethovens Handschrift, teils die Beschaffenheit des Faksimiles auf. Möglicherweise beeinträchtigen die Ausbleichung von Schriftzügen und der Verderb des Papiers die Lesbarkeit im Autograph weniger als in der Reproduktion. In mehreren Fällen, in denen das Faksimile uns im Stich läßt, wäre denkbar, daß das Autograph, wenn es zutage treten sollte, helfen könnte. Der eine Fall betrifft das Datum des Briefs. Vor dem eindeutig lesbaren „8ten März 1820“ steht in blasserer Schrift ein Charakter, der wie ein lateinisches E aussieht. Er bedeutet bestimmt keine „2“ (28ten), wie die Umschrift ihn wiedergibt. Auf der letzten Seite ist die erste von zwei „Palimpsest“-Zeilen, d. h. solchen, in denen Beethoven den ursprünglichen Text mit anderen Worten überschrieben hat, im Faksimile unleserlich, während das Autograph vielleicht erlauben würde, die Stelle besser zu entwirren, als dies in der fragwürdigen gedruckten und in der eher einleuchtenden Schottischen Umschrift geschehen ist.

Der Brief beginnt mit der Mitteilung, daß der König von Preußen die Widmung der „Sinfonie in D moll mit Chören“ genehmigt habe. Daß Beethoven wußte, wie man „Moll“ schreibt, dürfte wohl niemand bezweifeln. Trotzdem gibt die Umschrift „D mol“ — weil das zweite l — wie auch das „m“ des folgenden Wortes „mit“ — nahezu unlesbar verlöscht ist.

Sonst enthält die Umschrift der ersten Seite außer zwei weiteren harmlosen Lesefehlern nur einen sinnentstellenden: Beethoven schreibt nicht „Sie können also schon auf's Titelblatt drucken u. die übrigen embleme [folgende Seite:] der königlich preußischen . . .“, sondern: „Sie können also schon auf's Titelblatt die kön. (= königlichen) u. die übrigen embleme“.

In der gedruckten Umschrift der letzten Seite ist — im Gegensatz zu den korrekten Versionen der Schottischen — zweimal das Zeichen # für „Dukaten“ fortgelassen und statt „ein quartett“ fälschlich „mein“ gelesen. Die Versuche, den Gegenstand einer Sendung zu deuten, für die Beethoven mit anscheinend abgekürzten Bezeichnungen dankt, sind in beiden Umschriften unbefriedigend. Meine Hoffnung, einen Anhaltspunkt, um was es sich handeln könne, in einem vorhergehenden Brief von Schott an Beethoven zu gewinnen, zerschlug sich durch die Mitteilung von Strecker, daß die Briefentwürfe, die damals als Kopien dienten, nicht mehr vorhanden seien.

Eine geradezu groteske Fehldeutung aber läßt sich berichtigen. In der Schottischen Umschrift (deren zweite zur Wahl gestellte Lesart noch verstümmelt in die gedruckte Umschrift übernommen ist) lautet ein Satz: „Apollos Söhne sind etwas schwer zu verstehen, wie schon Horne in dem Liede darstellt [heißt vielleicht auch: wie schon Horner in den Händen darstellt].“ Statt „verstehen“ dürfte „versöhnen“ zu lesen sein — wie denn der folgende Satz beginnt „Zur Sühne sind 3 Fuder Johannesberger zu schicken“ — nach „versöhnen“ aber schrieb Beethoven: „wie schon Homer in der Iliade darstellt“. (Auf welche Stelle des Epos sich das bezieht, mag ein guter Homer-Kenner ausfindig machen.)

Offene Fragen bleiben dann noch der Schluß des Briefs, wo dem Sinne nach ein Infinitiv fehlt, und natürlich die nicht oder nur versuchsweise entzifferten Stellen im mittleren Teil des Briefes.

Um den Leser für die mit dem Verfasser mitgefühlte Enttäuschung wenigstens etwas zu entschädigen, sei der Wortlaut des Briefs, soweit er bis jetzt feststeht oder — was die mittlere Seite angeht — richtig zu sein scheint, hier wiedergegeben. (Die Querstriche im Text bezeichnen den Anfang einer neuen Seite.)

[?] Wien

[?] 8ten März

1820

Euer Wohlgebohren!

Heute erhalte ich durch den preussischen Gesandten allhier, daß S. Königliche Majestät genehmigen, ihnen allerhöchst die Sinfonie in D moll mit hören zu widmen. Sie können also schon auf's Titelblatt die kön. u. die übrigen embleme / der königlich preussischen . . . [?] u. ausführen lassen, damit kein Verstoß sondern ein wohlgebildetes Titelblatt erscheine. — Die Metronomisierung sowohl der Messe als Sinfonie u. quartett nächstens. . . [?] würde ich vielleicht ein neues quartett geben können [;] so wenig ich gewiss / um des Honorars wegen schreibe, so erfordern doch meine Umstände hierauf rücksicht zu nehmen, was aber nun, wenn ich auf meinen Brief wo ich 60 # für ein quartett verlangte, noch die Antwort zu erhalten habe!! Da wirklich die so grosse Konkurrenz das Honorar noch höher bestimmt hat!! — ich will . . . [?] daß ich jetzt für ein solches quartett mindestens 80 # in Gold erhalte. Für die überschieden . . . [?] meinen verbindlichen Dank — Apollon's Söhne sind etwas schwer zu versöhnen, wie schon Homer in der Iliade darstellt. Zur Sühnung sind 3 Fuder Johannesberger zu schicken u. auf jedem Fass muss sich ein Bachant

ihr

Ergebenster

Beethoven

Bemerkungen zum Mittelsatz von Chopins Klavierkonzert op. 2 1

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

Fast alle Biographen Chopins sind der Ansicht, daß der Meister zur Komposition des Mittelsatzes des f-moll-Konzerts op. 21 durch die Liebe zu der Sängerin Konstantia Gladkowska inspiriert worden sei. So schreibt Adolf Weissmann in seinem *Chopin* (S. 30): „Über dem f-moll-Konzert schwebt als guter Geist sein Ideal. Ihm dient er bereits seit einem halben Jahr treu, ohne mit ihm zu sprechen, von ihm träumt er, seinem Andenken gilt das Adagio.“ Hugo Leichtentritt sagt (S. 40): „Der zweite Satz, *Larghetto*, ist eins der Stücke von ‚surprenante grandeur‘, von denen Liszt spricht. Constantia Gladkowska inspirierte das Stück: ‚In Gedanken bei diesem holden Wesen komponierte ich das Adagio in meinem neuen Konzerte...‘.“ Paul Egert Friedrich Chopin schreibt (S. 72): „So entsteht zum Gedenken an seine schwärmerisch geliebte Konstanze Gladkowska das wundervolle Adagio im f-moll-Konzert . . .“.

James Huneker *Chopin der Mensch / der Künstler* (Ausgabe 1921, S. 254), neigt wohl auch dazu, indem er schreibt: „ . . . das f-moll-Konzert trägt eine Widmung an die Gräfin Delphine Potocka. Die letztere Zueignung zeigt, daß er in Gegenwart der entzückenden Potocka auch sein einziges Ideal vergessen konnte.“ (Gemeint ist mit diesem Ideal Konstantia Gladkowska). In der Besprechung des f-moll-Konzerts heißt es bei Herbert Weinstock (S. 256): „Der zweite, *Larghetto* überschriebene Satz gehörte nach Chopins eigenen Worten (Brief an Titus Wojciechowski vom 3. Oktober 1829) seinen Gedanken an Konstantia Gladkowska.“ Selbst Alfred Cortot schreibt in dem 1954 erschienenen Buch *Chopin Wesen und Gestalt* (S. 55): „Es könnte sein, daß ich — zu meinem Unglück — ein Ideal hätte, dem ich seit sechs Monaten treu diene, an das ich nicht das Wort zu richten wage, von dem ich unablässig träume und dessen Andenken das Adagio meines Konzertes gewidmet ist.“

Der Zweck dieses Beitrages ist, den Quellen und Spuren nachzugehen, ob wirklich die Konservatoriumsschülerin Gladkowska gleichsam die Initialzündung zum *Larghetto* in op. 21 war oder gewesen sein könnte. Ich möchte zunächst noch einmal den Auszug aus dem Briefe

vom 3. Oktober 1829 (Scharlitt: *Chopins gesammelte Briefe*, S. 59) wiedergeben: „Du wirst gewiß selbst die Notwendigkeit meiner Rückkehr nach Wien einsehen. Doch wahrlich nicht um Fräulein Blahetkas willen, von der ich Dir, wie ich glaube, geschrieben habe. Sie ist eine junge, hübsch spielende Person. Besitze ich doch — vielleicht zu meinem Unglück — schon mein Ideal, dem ich, ohne mit ihm zu sprechen, bereits ein halbes Jahr treu diene, von dem ich träume, zu dessen Andenken ich das Adagio zu meinem neuen Konzerte komponiert habe . . .“. (Ich halte mich möglichst an Chopins Briefe als die beste Quelle während der Entstehungszeit seiner Klavierkonzerte.)

Am Warschauer Konservatorium war der kollegiale Verkehr der männlichen und weiblichen Schüler sicherlich ganz anders, als man es sich heute vorstellt. Daß ein junger Mann von 20 Jahren, wie es Chopin 1829 war, als sein op. 21 entstand, seine Blicke auf junge Damen richtete, ist selbstverständlich, aber daß er sich seiner Angebeteten nicht selbst näherte, sondern erst nach seinen Erfolgen in Wien im Herbst 1829 über seine Freunde, vornehmlich über Titus Wojciechowski, ist uns heute unverständlich. Chopin hat die Gladkowska nach seinem Brief vom 3. 10. 1829 (Scharlitt, S. 29) nur schwärmerisch verherrlicht, aber nach den damaligen Anstandsregeln nie versucht, mit ihr zu sprechen. Ganz anders war seine Einstellung jungen Damen gegenüber, wenn sie ihm vorgestellt worden waren, wie die 20jährige Pianistin Blahetka in Wien. Seine Liebe fing damals schnell Feuer, mit Mut und Freude suchte er der Damenwelt in Wien zu gefallen, wie der Brief vom 12. September 1829 (Scharlitt, S. 56) zeigt. Sogar nach seiner Rückkehr aus Wien dachte er noch an Fräulein Blahetka, aber die Gladkowska stand einen Monat später in der Heimat dem liebehungrigen jungen Mann viel mehr vor Augen als ein halbes Jahr vorher. Als Chopin von seiner erfolgreichen Konzertreise aus Wien zurückkehrte, trachtete er danach, durch Konzerte in der Heimat der breiten Öffentlichkeit, und damit auch seiner angebeteten Geliebten, Beweise seiner Kunst zu zeigen. Er ließ den Plan, noch einmal nach Wien zu reisen (Scharlitt, S. 59), fallen und strebte danach, in der Heimat mit einem Klavierkonzert zu debütieren. Da op. 21 im wesentlichen während der letzten Studienzeit im Frühjahr 1829 fertiggestellt war, mußte er sein Augenmerk darauf richten, seinem Konzert den letzten virtuosen Schliff zu geben. Aus seinem Brief vom 20. Oktober 1829 sieht man aber, daß er seine Zeit nicht völlig darauf verwandte, op. 21 zu vollenden: „*Mein Konzert-Adagio wurde von Elsner gelobt. Er sagte, es sei etwas Neues darin, über das Rondo aber will ich noch von niemandem ein Urteil hören, denn ich selbst bin damit noch nicht ganz zufrieden.*“ Wenn Chopin das Adagio in einem Atemzuge mit dem Rondo nennt, so ist unzweifelhaft op. 21 gemeint. M. E. kann in dem Schreiben vom 3. Oktober nur das Adagio zum e-moll-Konzert gemeint sein, wie auch Scharlitt (S. 29, Fußnote) schon bemerkt hat. Karasowski stimmt dieser Auffassung bei, nur Leichtentritt bestreitet sie (S. 135, Fußnote 23). Es kann nach dem Schreiben vom 3. Okt. 1829 (Scharlitt, S. 59) gar nicht zweifelhaft sein, daß Chopin das Adagio zu seinem Konzert op. 11 gemeint hat, denn es heißt an dieser Stelle „*Zu meinem neuen Konzert*“. Dieser Wendung wird von den oben zitierten Biographen keinerlei Bedeutung beigelegt und Cortot läßt das Wort „*neuen*“ überhaupt in der von ihm angeführten Briefstelle fort. Gerade dieses Wort ist die wichtigste Quelle und gibt am besten darüber Aufschluß, in welcher Komposition Chopin sein Ideal verherrlicht hat. Auch an anderen Stellen gebraucht er, wenn er das e-moll-Konzert erwähnt, das Wort „*neu*“ (Scharlitt, S. 72, S. 74).

Das Adagio op. 21 ist m. E. ein wunderbares Nocturne, dessen Neuartigkeit von Elsner wohl in dem Rezitativ zwischen Klavier und Orchester bemerkt worden ist. Chopin selbst äußert sich nirgends darüber. Dagegen spricht er sich später (Scharlitt, S. 78) zum Adagio op. 11 ausführlich darüber aus, durch welche Eindrücke er beeinflusst worden ist, dieses Adagio zu schreiben. Dabei verrät er, daß ihm beim Entwurf der ganzen Komposition durch die Augen etwas ins Herz geraten sei, das dort drückt „*vielleicht in ganz verkehrter*

Weise — obwohl ich es gern habe und lieblose“. Denn im Mai 1830 bemerkte er wohl, daß sich seine Angebetete mit ihrer Freundin, der Sängerin Wolkow, von russischen Offizieren den Hof machen ließ. Aber Chopin konnte sich innerlich noch nicht von ihr losreißen, sondern strebte mit allen Kräften darnach, daß das Konzert op. 11 bei seinem Abschied aus Warschau unter Mitwirkung der beiden Sängerinnen gegeben wurde. Besser vorbereitet mit kleinen Orchesterproben, als die Konzertabende mit op. 21 am 17. und 22. März 1830, wurde op. 11 am 11. 10. 1830 zum ersten Male öffentlich aufgeführt, und alles verlief zur größten Zufriedenheit.

Marcello: A. oder B.?

VON ERNEST T. FERAND, NEW YORK

Die von Albert Van der Linden¹ behandelte Frage, welcher der beiden Marcelli, A (Alessandro) oder B (enedetto), der Komponist des von J. S. Bach als Klavierkonzert (BWV 974) bearbeiteten Oboenkonzerts gewesen sei, hat auch bei mir einen wunden Punkt berührt. In meiner Sammlung *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*² hatte ich den langsamen Mittelsatz dieses Konzerts in der verzierten Fassung Bachs mit der darübergestellten schlichten Oboenstimme des Originals wiedergegeben³ und als dessen Komponisten Benedetto Marcello genannt.

Damals war mir die wenig beachtete und offenbar auch Van der Linden nicht bekannte Mitteilung *A Little Bach Discovery* von Frank Walker⁴ noch nicht zu Gesicht gekommen, in der dieser auf Grund des gleichen, auch von Van der Linden herangezogenen Beweismaterials schon damals festgestellt hat, daß der Komponist des fraglichen Oboenkonzerts nicht Benedetto Marcello, sondern dessen Bruder Alessandro gewesen sein muß. Dieser Sachverhalt kann heute wohl kaum mehr angezweifelt werden⁵.

Übrigens soll sich laut Mitteilung von Putnam Aldrich⁶ eine Handschrift des Oboenkonzerts von Marcello in Bologna, Biblioteca Musicale „G. B. Martini“ befinden (oder befunden haben); ich selbst konnte trotz eifrigster Mithilfe von Napoleone Fanti und Luigi Fernando Tagliavini, den Leitern der Bibliothek, anlässlich eines Besuchs in Bologna im Jahre 1955 eine solche nicht finden.

Herstellung leicht ansprechender Streichinstrumente

VON ERNST ROHLOFF, LÜBECK

Drei Eigenschaften stehen im Vordergrund bei der Beurteilung eines Streichinstruments: Klangcharakter, Tragfähigkeit und Ansprache. Während über den Klangcharakter der Geschmack weitgehend entscheidet, die Tragfähigkeit nur vom Hörer beurteilt werden kann, vermag der Spieler über die Ansprache eines Instruments sehr sicher sein Urteil zu fällen. Er empfindet sofort, ob ein Instrument leicht anspricht, denn nur das sofortige, schlackenfreie Hervorquellen der Töne unter dem Bogen ermöglicht ein sauberes Spiel eines schwierigen Musikstückes.

Um ein leicht ansprechendes Instrument herzustellen, wurde folgender Weg eingeschlagen: Ein neu gebautes Instrument wurde zunächst mit zu starken Platten zusammengeleimt und

¹ Jahrgang XI, 82 f. dieser Zeitschrift.

² „Das Musikwerk“, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Köln 1956.

³ Nr. 32, S. 128 f. mit Bemerkungen und Quellennachweisen auf S. 17/b und 162/b.

⁴ In *Music & Letters* XXXI (1950), S. 184.

⁵ Laut Feststellung von Bernhard Paumgartner (*Nochmals „Zur Frage J. S. Bach—Marcello“*, Die Musikforschung, Jg. XI, S. 342) ist das Oboenkonzert Alessandro Marcellos bei Jeanne Roger 1716 erschienen.

⁶ In *The Musical Quarterly* XXXV (1949), S. 33 f.

spielfertig gemacht. Der Klang war schlecht, zu hell, nâselnd, die Ansprache war meist schwierig, nur mit Mûhe konnte man schnellere Tonfolgen zum Klingen bringen. Nun wurde von dem Instrument die Decke wieder vorsichtig abgelöst und von der Innenseite der Decke (damit die äußere Wölbung die gleiche blieb) eine dünne Holzschicht mit der Ziehklinge entfernt. Um im weiteren Verlauf der Versuche ein sich vielemals wiederholendes Aufleimen und Ablösen zu vermeiden (der Boden blieb immer an den Zargen festgeleimt), wurde die Decke wieder auf die Zargen gelegt und mit etwa neun (beim Cello mehr) leichten Stahlklammern festgeklammert. In der Gegend, in der beim Spielen die linke Hand bei höheren Lagen den Instrumentenkörper berührt, ferner dort, wo das Kinn beim Spielen liegt, sowie in den Einbuchtungen zwischen den Ecken wurden keine Klammern angesetzt, um das Spielen nicht zu erschweren. Die Klammern wurden an den Stellen, wo sie auf Decke und Boden auflagen, mit einem Lederschutz versehen. So konnte man in kurzer Zeit das Instrument wieder spielfertig machen. Eine Verschiebung der Decke trat im allgemeinen nicht ein, da die kleinen Unebenheiten, die sich beim Ablösen der Decke auf Zargen und Decke gebildet hatten, dies verhinderten. Der Klang des Instruments wurde durch die Klammern im allgemeinen nicht beeinflusst, man mußte aber darauf achten, daß Decke und Zargen überall zwanglos gut aufeinander paßten und daß die Klammern nur dort Decke und Boden berührten, wo von innen die Zargen und Reifchen dagegedrückt, also entsprechend der Befestigung eines Kinnhalters. Stellte sich nun beim Spiel dieses so zusammengeklammerten Instruments heraus, daß die Ansprache besser geworden war, so wurde von der Innenseite der Decke wieder eine dünne Holzschicht entfernt, und so fort, bis die Ansprache schlechter wurde. Darauf wurde vom Boden eine dünne Holzschicht entfernt, und die Ansprache besserte sich sofort wieder. Man mußte also jeweils zur anderen Instrumentenplatte übergehen, wenn die Fortnahme von Holz von der einen Platte zu einer Verschlechterung der Ansprache geführt hatte. So wurde allmählich eine normale Plattenstärke erreicht und damit bei bester Ansprache auch ein guter Klangcharakter¹. Das Erstaunliche war, daß sich bereits bei viel zu stark gehaltenen Decken und Böden eine gute Ansprache erzielen ließ. Die Ansprache eines Instruments ist demnach nicht oder nur wenig von den absoluten Stärken der Platten abhängig, wohl aber von dem Verhältnis, in dem die Stärken der Platten zueinander stehen.

Da die Platten von innen her in der Stärke verändert wurden, konnten auch lackierte Instrumente in der Ansprache geändert werden. Sehr eindrucksvoll war z. B. der Erfolg an einer schwer ansprechenden Geige, die sich seit Jahrzehnten im Besitz des Verfassers befand. Nur zweimal wurde vom Boden eine sehr dünne Holzschicht entfernt, und die Ansprache wurde sehr gut. Der Klangcharakter und die Tragfähigkeit änderten sich dabei nicht.

Gelegentlich wurde mit Erfolg auch von außen her Holz fortgenommen, wie bereits Hansen² vorgeschlagen hat und wie es z. B. Meinel³ mit anderem Ziel getan hat. Auch gelang es, mit feinen Feilen an verstellbaren langen Griffen durch die F-Löcher hindurch Stärkeänderungen der Platten und damit Anspracheänderungen zu erzielen.

Die Wirkung örtlicher Stärkeänderungen auf Klang und Ansprache wurden ebenfalls geprüft. Als sehr günstig erwies es sich z. B., den Boden zwischen Stimme und Unterklotz

¹ E. Rohloff: *Der Klangcharakter altitalienischer Meistergeigen* in Zeitschrift für angewandte Physik, Springer-Verlag Berlin-Göttingen-Heidelberg und J. F. Bergmann München 1950, Bd. 2, S. 145—150.

— *Der Klangcharakter altitalienischer Meistergeigen* in Zeitschrift für Naturforschung, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung Wiesbaden 1948, Bd. 3 a, S. 184—185.

² Ch. J. Hansen: *Aufgaben und Ergebnisse physikalischer Forschungen im Klavier- und Geigenbau* in ZfMw, Verlag Breitkopf und Härtel Leipzig 1922/23, Bd. 5, S. 430—432.

³ H. Meinel: *Über die Beziehungen zwischen Holzdicke, Schwingungsform, Körperamplitude und Klang eines Geigenkörpers* in Elektrische Nachrichtentechnik, Verlag J. Springer, Berlin 1937, Bd. 14, S. 119—134.

etwas dünner zu halten als zwischen Stimme und Oberklotz, was Stradivari offenbar des öfteren getan hat, wie aus den Zahlenangaben von Möckel-Winkel⁴ hervorgeht.

Bei Instrumenten, die aus Holz hergestellt waren, das entsprechend Erfahrungen der Geigenbauer als schlecht zu beurteilen war, wurde die erzielte Ansprache auf den beiden tiefen Saiten nicht so gut wie bei gutem Holz, was im Hinblick auf Ungleichmäßigkeiten der Elastizität, inneren Reibung, Dichte usw.⁵ verständlich zu sein scheint. In diesen Fällen wirkten sich Stärkeänderungen der Zargen, ja sogar des Halses, günstig auf die Ansprache und den Klangcharakter aus. Ganz entscheidend konnten Ansprache und Klangcharakter solcher fehlerhaften Geigen dadurch geändert werden, daß an geeigneten Stellen der Innenseiten von Decke und Boden dünne Rippen angeleimt wurden, deren günstigste Stellen durch Befestigung mit Klebwachs ausprobiert wurden.

Schließlich fiel auf, daß trotz der erheblichen Stärkeänderungen, die die Instrumente im Laufe der Behandlung erfuhren, ein Teil des Klangcharakters unverändert offenbar durch die Holzstruktur gegeben ist, daß also z. B. eine Geige, die mit zu starken Platten bereits weichen und dunklen Klangcharakter hat, nicht hell und strahlend klingen kann, wenn man die Platten in ihren Stärken abschwächt.

Der Einfluß des Lacks (6 Gramm Mastix, 12 Gramm Sandarak, 70 Gramm Spiritus), mit dem die neu gebauten Instrumente nach der Fertigstellung lackiert wurden, war kaum merklich. Die Untersuchungen wurden an sechs Geigen und einem Cello durchgeführt.

Zusammenfassung:

Die leichte Ansprache von Streichinstrumenten hängt weitgehend von dem Verhältnis ab, in dem die Stärken von Decke und Boden zueinander stehen. Dies ergab sich aus Versuchen an sechs Geigen und einem Cello, bei denen nach einem bestimmten Schema die Stärken der Platten abwechselnd geändert wurden, wobei die Überprüfung der Ansprache des Instruments nach jeder Stärkeänderung durch Spiel des Instruments erfolgte.

7. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Köln (23. bis 28. Juni 1958)

VON LUDWIG FINSCHER, GÖTTINGEN

Der 7. Kongreß der IGMW — der erste auf deutschem Boden — war die umfangreichste Veranstaltung dieser Art seit der Gründung der Gesellschaft. Von über 600 ursprünglich angemeldeten Personen waren schließlich noch immer mehr als 560 aus rund 25 Ländern erschienen¹; das wissenschaftliche Programm umfaßte neben den drei traditionellen öffentlichen Vorträgen drei Generalthemen und drei allgemeine Sektionen mit insgesamt 131 angemeldeten Referaten, dazu — als wesentliche Neuerung in der Organisation musikwissenschaftlicher Tagungen — zehn Arbeitsgemeinschaften, die der vorbereiteten Diskussion eingeladener Spezialistengruppen vorbehalten waren. Umfassende Internationalität und die wachsende, thematisch weitverzweigte Lebhaftigkeit musikwissenschaftlicher Arbeit konnten kaum eindrucksvoller demonstriert werden als in solchen Zahlen, die freilich ebenso nachdrücklich zeigen, daß die Musikwissenschaft hier an der äußersten Grenze dessen ange-

⁴ O. Möckel und F. Winkel: *Die Kunst des Geigenbaues*, Verlag B. Fr. Voigt, Berlin-Steglitz 1954, S. 169—174.

⁵ E. Rohloff: *Über die innere Reibung von Geigenholz* in *Zeitschrift für Physik*, Verlag J. Springer, Berlin 1940, Bd. 117, S. 64—66.

— *Über die innere Reibung und die Strahlungsdämpfung von Geigen* in *Annalen der Physik*, Verlag J. A. Barth, Leipzig 1940, 5. Folge, Bd. 38, S. 177—198.

¹ Die stärkste Delegation stellte mit mehr als 360 Teilnehmern die west- und mitteleuropäische Musikwissenschaft, was bei der Wahl des Tagungsortes nur natürlich war; die nächststärksten Gruppen kamen aus den USA, aus Frankreich, England, der Schweiz, den Niederlanden, Italien und Österreich.

langt war, was ein Kongreß traditioneller Organisationsform zu leisten vermag. Die ursprünglichen Ziele einer jeden wissenschaftlichen Tagung — umfassende Leistungsschau, Mitteilung möglichst vieler und thematisch verschiedenartiger neuer Ergebnisse, Aufzeigen der bewegenden Probleme des Faches, intensives fachliches und persönliches Gespräch — lassen sich bei solchem Teilnehmergebot weder durch eine freie Ansammlung von Referaten noch durch einen Kompromiß zwischen freier und durch Themenkonzentration gelenkter Kongreßform, wie er hier nach dem Vorbild der letzten Kongresse der Gesellschaft für Musikforschung gesucht worden war, ganz befriedigend verwirklichen. Ein Überblick über den Stand des Faches war, selbst wenn man sich auf die Generalthemen und Arbeitsgemeinschaften beschränkte, bei der zeitlichen Parallelität von jeweils fünf Arbeitsgemeinschaften nicht zu gewinnen; die wünschenswerten umfassende Resonanz der Generalthemen wurde durch die gleichzeitig laufenden allgemeinen Sektionen gefährdet; Diskussionen konnten sich fast in allen Sitzungen aus Zeitmangel nicht entfalten, und selbst zum persönlichen Gespräch fand man unter 560 Teilnehmern nicht immer die gewünschte Muße. Für den wissenschaftlichen Ertrag wird man sich also an den Kongreßbericht zu halten haben, der hoffentlich bald erscheinen wird. Für die Organisation künftiger, wahrscheinlich noch weit umfangreicher Kongresse wird man neue Lösungen finden müssen, wobei die Konzentration des ganzen Programms auf wenige, wesentliche Themen aus inneren und äußeren Gründen in den Vordergrund treten dürfte. Die Arbeitsgemeinschaften, die für einen ersten Versuch auf diesem Gebiet teilweise bemerkenswert glückliche Ergebnisse zeitigten, scheinen hier einen gangbaren Weg zu weisen. Der Mitarbeit an der Darstellung und Durcharbeitung solcher wesentlichen Themen- und Problemkreise wird sich auf die Dauer niemand entziehen können, dem an einer sinnvollen Entwicklung des Faches über die unverbundene Einzelarbeit hinaus liegt. Das gilt um so mehr, als schon bei diesem Kongreß die drei Generalthemen und die Themen der Arbeitsgemeinschaften sehr deutlich zeigten, daß die Musikwissenschaft im Begriff ist, ihre historischen Begrenzungen zu sprengen und methodisch wie thematisch zu neuen Ufern zu streben — ein Prozeß, der in der allgemeinen Krise und notwendig werdenden Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften steht und nicht aufzuhalten ist, auch wenn man manche seiner Auswirkungen bedauern mag. Man muß den Veranstaltern dankbar sein, daß sie dieser Lage Rechnung getragen und eine Anzahl fest umgrenzter Themen, die im Mosaik der Einzelarbeit als wesentliche Aspekte immer deutlicher hervortreten, in den Mittelpunkt des Programms gestellt hatten. In dieser Abkehr vom bisherigen Kongreßschema der IGMW, das noch in Utrecht und Oxford herrschte, lag zu einem guten Teil die Bedeutung der Tagung, auch wenn der angestrebte und erreichte Kompromiß nicht ganz befriedigte.

In der Darstellung und Einkreisung wesentlicher Fragen der heutigen Musikwissenschaft ergänzten sich öffentliche Vorträge, Generalthemen und Arbeitsgemeinschaften durchweg sehr instruktiv. Programmatisch am Beginn stand der öffentliche Vortrag von Constantin Brailoiu über *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, der sinnfällig machte, daß die Musikwissenschaft längst aufgehört hat, ein rein historisches Fach zu sein. David D. Boyden berichtete über *The Violin and its Technique. New Horizons in Research* und gab eine wohl definitive Bewertung (oder besser Abwertung) des „Bach-Bogens“, wobei grundsätzliche Grenzen „historisch getreuer“ Aufführungspraxis ebenso wie die in diesem Punkt besonders enge und gravierende Verbindung von musikwissenschaftlicher Forschung und musikalischer Praxis deutlich wurden. Im letzten der öffentlichen Vorträge brachte Hans Engel teils neue, teils zusammenfassende und ordnende Gedanken über *Werden und Wesen des Madrigals* zur Sprache. Hielt sich in diesen Vorträgen Historisches und Systematisches noch etwa die Waage, so zeigten die Generalthemen und Arbeitsgemeinschaften das Vordringen systematischer, methodischer und philologischer Gesichtspunkte, die wachsende Bedeutung bisher vernachlässigter Randgebiete und schließlich das Zurücktreten rein histo-

risher Aspekte und demonstrierten damit die seit längerer Zeit zu beobachtende Ausweitung und grundsätzliche Wandlung des Faches, die hier zum ersten Male ihr internationales Forum fand. (Um so bedauerlicher war die im allgemeinen Zeitmangel begründete Unmöglichkeit, zu den Generalthemen eine intensive Diskussion zu eröffnen.) Das erste Generalthema demonstrierte an den *Kategorien des musikalischen Rhythmus in europäischer und außereuropäischer Musik* die Notwendigkeit und Fruchtbarkeit musikethnologischer Methoden und Ergebnisse für die Untersuchung systematischer Grundfragen und bot neben zwei grundsätzlichen Hauptreferaten (Walter Gerstenberg, *Grundfragen der Rhythmus-Forschung*, und Marius Schneider, *Vorschläge zu einer Theorie des Rhythmus*) in Kurzreferaten eine Fülle neuer historischer und systematischer Aufschlüsse und Thesen. Das zweite Generalthema untersuchte *Die Improvisation in der Aufführungspraxis des 16. und 17. Jahrhunderts* in Hauptreferaten von Denis Stevens (*Ornamentation in Monteverdis Shorter Dramatic Works*) und Hellmuth Christian Wolff (*Orientalische Einflüsse in der Improvisationspraxis des 16. und 17. Jahrhunderts*) und zehn Kurzreferaten; das dritte suchte *Grundlagen und Wandlungen des Harmoniebewußtseins* in ihrer ganzen historischen und systematischen Breite und Tiefe von der Antike bis zur Gegenwart aufzurollen. Die Hauptreferate hielten hier Heinrich Hüschen (*Der Harmoniebegriff im Musiksdrifttum der Antike und des Mittelalters*) und Jens Rohwer (*Der Sonanzfaktor — Tonigkeit, Tonverwandtschaft, Harmonik — im Aufbau von Tonsystemen*).

Auch bei den Arbeitsgemeinschaften hatten systematische, soziologische und praktische Fragen den Vorrang vor primär historischen Problemen; eher als um konkrete Antworten ging es dabei um die Fixierung und Abgrenzung wesentlicher und aktueller Themen. Terminologische und methodische Fragen standen bei den Stichworten *Der Terminus Variation* (Leitung: Marius Schneider) und *Klassifikation der Operngeschichte* (Donald J. Grou) zur Diskussion, soziologische in den Themen *Der Musiker in der mittelalterlichen Gesellschaft* (Walter Salmen) und *Komponist und Verleger 1500—1850* (Alexander Hyatt King), musikethnologische und -geographische bei einer Diskussion über die *Musikalische Stratigraphie Afrikas* (Paul Collaer). Ein Gespräch über *Lauten- und Gitarrentabulaturen* (Wolfgang Boetticher) setzte die Arbeit der vorjährigen Pariser Tagung zum Studium der älteren Lautenpraxis² fort. *Die Revision des traditionellen Tonalitätsbegriffes im Licht der ethnologischen und historischen Musikforschung* (Jacques Chailley) ergänzte und vertiefte die grundlegenden Gesichtspunkte des ersten und dritten Generalthemas. (Leider brachten sich hier, wie in einigen anderen Arbeitsgemeinschaften, die Teilnehmer durch vorzeitigen Abbruch der Diskussion aus Zeitnot um die besten Früchte ihrer Bemühungen.) Die wachsende Bedeutung editionstechnischer Probleme in einer Zeit enzyklopädischer Bestandsaufnahme, Sicherung und praktischer Auswertung des Überlieferten spiegelte eine sehr lebhaft, leider etwas eng auf die Probleme der Mozart- und Haydn-Ausgabe zugeschnittene Diskussion über *Editionsprobleme des späten 18. Jahrhunderts* (Jens Peter Larsen). Die Notwendigkeit solcher Gespräche konnte nicht eindrucksvoller demonstriert werden als durch die gegensätzlichen Auffassungen, die teilweise schon in grundsätzlichen philologischen Fragen bestanden. Angesichts der steigenden Flut der Denkmäler-Publikationen und der Notwendigkeit und Möglichkeit, wenigstens über die Grundlagen editionstechnischer Arbeit zu einer Einigung zu kommen, wäre eine internationale Arbeitstagung über Editionsprobleme nicht nur des 18. Jahrhunderts dringend zu wünschen. Von gleich großer unmittelbarer Bedeutung für Wissenschaft und Praxis war die Arbeitsgemeinschaft über *Dynamik und Agogik in der Musik des Barock* (Walter Kolneder), in der die traditionellen Vorstellungen von objektivem Musizierstil, Motorik, Terrassendynamik usw., die das Musikideal einer ganzen, offensichtlich zu Ende gehenden Epoche bestimmt haben, sehr weitgehend revidiert wurden. Die praktischen Auswirkungen dieses neuen Ansatzes, der dem

² Vgl. Jg. XI, 1958, S. 214, dieser Zeitschrift.

Neo-Barock das Fundament zu zerstören droht, sind kaum abzusehen; die Verflechtung und wechselseitige Bedingtheit von Praxis und Forschung in einem weitgehend historistischen Kunstbetrieb zeigt sich hier mit exemplarischer Deutlichkeit. Mit der zentralen Frage der gegenwärtigen Choralforschung, dem hypothetischen fränkischen Ursprung der „gregorianischen“ im Gegensatz zu einer älteren römischen Choral-Überlieferung beschäftigte sich die Arbeitsgemeinschaft über *Die Tradition des altrömischen und des gregorianischen Chorals* (Joseph Smits van Waesberghe), wobei gewichtige Argumente gegen die genannte Hypothese vorgebracht wurden.

Die Vielfalt der Referate in den drei allgemeinen Sektionen war in parallelen Teilsektionen nach Sachgruppen geordnet worden, soweit es die Einzelthemen zuließen. So hörte man am ersten Tage neue Forschungsergebnisse zur Klassik und Romantik, Akustik und Ästhetik und zur katholischen Kirchenmusik; am folgenden Tage Untersuchungen zum Frühbarock und wichtige quellenkundliche Mitteilungen; in der dritten Sektion schließlich Beiträge vorwiegend biographischer Art zur abendländischen Musikgeschichte von Stoltzer bis Haydn und neue Ergebnisse der Musikethnologie und Instrumentenkunde (Einzelheiten können in diesem Rahmen naturgemäß nicht erörtert werden).

Der offizielle, der gesellschaftliche und der künstlerische Teil des Kongresses waren so glanzvoll, wie es einem internationalen Ereignis dieser Art zukommt; veranstaltende und gastgebende Organisationen, das Land Nordrhein-Westfalen, die Stadt Köln und der Westdeutsche Rundfunk, hatten keine Mühe zur würdigen Repräsentation gescheut. Zur Eröffnungsfeier im glanzvollen Gürzenich-Saal sprachen der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Friedrich Blume, der Ministerpräsident von Nordrhein-Westfalen, Fritz Steinhoff, Ministerialdirektor Paul Egon Hübinger vom Bundesministerium des Innern, der Oberbürgermeister der Stadt Köln, Theo Burauen, und der Präsident der IGMW, Paul Henry Lang, Worte der Begrüßung und des Dankes; Empfänge im Gürzenich und in Schloß Brühl schlossen sich in den folgenden Tagen an. Die Generalversammlung der IGMW wählte das neue Direktorium, das seinerseits einstimmig Friedrich Blume zum Präsidenten der Gesellschaft bestellte. Die überaus reichen künstlerischen Eindrücke, die den Ruf der Musikstadt Köln in glänzender Weise bewährten, gipfelten in zwei vom Westdeutschen Rundfunk veranstalteten Konzerten von bedeutendem Format. In einem (trotz „historischer“ Instrumente ungemein lebendigen) Abend der *Cappella Coloniensis* unter der Leitung August Wenzingers mit Vokal- und Instrumentalmusik von Layolle bis Lully konnte das unvergleichliche *Deller Consort* mit Werken von Layolle, de Rore, Monteverdi, Cesti und Wilbye einen triumphalen Erfolg feiern. Den äußersten Gegensatz hierzu bildete ein nicht weniger eindrucksvolles Konzert mit Standardwerken der „ars nova“ unseres Jahrhunderts — Anton Weberns *Passacaglia* op. 1, Arnold Schönbergs a-cappella-Chor „*Friede auf Erden*“ und Luigi Nonos ergreifendem „*Canto sospeso*“, vor dessen tiefem Ernst die Frage nach der Berechtigung extremer musikalischer Mittel fast unerheblich wurde. Die Aufführung der Werke unter Hermann Scherchens souveräner Leitung war der Vollkommenheit nahe. Weniger überzeugend wirkten zwei Auftragskompositionen für die Eröffnungsfeier des Kongresses, ein Impromptu von Bernd Alois Zimmermann und ein Prélude von Wolfgang Fortner, die vom Gürzenich-Orchester unter der Leitung der Komponisten aus der Taufe gehoben wurden. Die Kölner Oper steuerte statt Fortners *Bluthochzeit*, die leider ausfallen mußte, eine eher szenisch als musikalisch überdurchschnittliche Aufführung von Puccinis *Turandot* bei; die Hochschule für Musik bot mit Haydns *Apotheker* ein reizendes, wenngleich noch durchaus anspruchsloses Intermezzo. Unfreiwillige Heiterkeit weckte eine Vorführung elektronischer Musik aus den Laboratorien der Funkhäuser Mailand und Köln; das Bewußtsein dessen, was Musik bisher war, ist offenbar bei Musikhistorikern noch so weitgehend verbreitet, daß die Akzeption dieser merkwürdigen Experimente als Musik auf einige Schwierigkeiten stößt.

Wer bei der Überfülle der Termine Zeit und Kraft fand, der vielfältigen akustischen Illustration die optische zu gesellen, konnte in bedeutenden Sonder-Ausstellungen der Kölner Museen (Exotische Musikinstrumente im Rautenstrauch-Joest-Museum, Musik im Bild im Wallraf-Richartz-Museum, Musikalische Dokumente im Historischen Archiv der Stadt Köln) reiches Anschauungsmaterial finden. Den elastischen Rahmen für das gesellige Kongreßleben bot ein Restaurant am Dom, wo sich zum zwanglosen persönlichen Gespräch allabendlich Gelegenheit bot; eine Rheinfahrt nach Bonn und Bad Godesberg, wissenschaftlich legitimiert durch die Besichtigung des Beethovenhauses, bildete den traditionellen Abschluß des Kongresses. Die mustergültige technische Organisation, die hier wie stets in dieser strapaziösen Woche geräuschlos, unaufdringlich und perfekt funktionierte, sei am Ende nicht vergessen: ihr vor allem hat der Dank der Kongreßgäste zu gelten. Man darf sagen, daß sich die gastgebende Gesellschaft für Musikforschung in dieser wie in jeder Hinsicht der nicht geringen Ehre, zum ersten Male einen Kongreß der IGMW auf deutschem Boden betreuen zu dürfen, würdig erwiesen hat.

„Rhythmische Verwechslung?“

VON RUDOLF STEGLICH, ERLANGEN

Die Ausführungen Karl Hlawiczkas über *Die rhythmische Verwechslung* (S. 33 ff. des Jahrgangs XI der „Musikforschung“) sind gewiß ein bemerkenswerter Versuch, ein besonderes Rhythmusproblem zu ergründen. Ist nicht aber schon der Begriff „Verwechslung“ in diesem Zusammenhang bedenklich? Dieses Wort bezeichnet ja nicht einen absichtlich vorgenommenen Wechsel z. B. der Taktgliederung, sondern einen unabsichtlichen, irrtümlichen, dasselbe wie englisch *mistake*, französisch *confusion*, was hier doch nicht gemeint ist. Z. B. meint doch „den Platz wechseln“ nicht dasselbe wie „den Platz verwechseln“. Und daß sich der sprachlich wie sachlich ebenfalls zwielichtige Terminus „enharmonische Verwechslung“ eingebürgert hat, kann weitere solche Wortbildungen wohl kaum rechtfertigen. Wäre somit statt Verwechslung nicht besser Wechsel zu sagen, und dann statt „rhythmischer Wechsel“, was als periodisch wiederkehrender Wechsel verstanden werden müßte, besser etwa Taktgliederungswechsel?

Aber auch Hlawiczkas Definition des Rhythmus ist anfechtbar, weil zu eng. Rhythmus sei, so sagt er, „die aus der Tätigkeit der Gliederung und der Synthese hervorgegangene Ordnung der zeitlichen Verhältnisse in der Musik“. Noch aufschlußreicher formuliert er im Chopin-Jahrbuch 1956 (S. 123) den Rhythmus als „die Anordnung der zeitlichen Verhältnisse, welche durch verschiedene Mittel ausgedrückt werden und welche den Eindruck einer ‚Bewegung‘ hervorrufen“. Das Wesentlich-Eigentliche des Rhythmus ist ihm also nur die „Anordnung der Zeitmaße“, die zwar den Anschein einer „Bewegung“ hervorruft, somit aber nicht Bewegung ist, die denn als sozusagen motorische Täuschung nur in Gänsefüßchen genannt werden darf. Hören wir über diese allerdings nicht seltene wirkliche Verwechslung François Couperin in seiner *L'Art de toucher le Clavecin*: „Je trouve que nous confondons la Mesure avec ce qu'on nomme Cadence ou Mouvement. Mesure définit la quantité et l'égalité des temps; et Cadence est proprement l'esprit et l'âme qu'il y faut joindre.“ So urteilt auch Stößels *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexikon* 1737: das Mouvement gebe „erst das rechte Leben, ohn welches alles gleichsam todt und sehr höltzern klinget; und ist dieses eine Affaire der Erfahrung, des Judicii und des gusto“. Beiden ist die Bewegung also das eigentliche Lebenselement des Rhythmus, ohne das die Zeitmaßordnung starr und tot bleibt. Schon Augustin charakterisiert ja die musikalische „modulatio“ als „quaedam peritia movendi“.

Der Gegensatz dieser Rhythmus-peritia und Hlawiczkas Theorie sei am Beispiel der „sogenannten Walzersynkopen“ dargelegt. Hlawiczka meint, sie alle seien nichts anderes als Hemiolen: Verwechslung der Taktzeitgruppierung 2 mal 3 in 3 mal 2, zum Beispiel im A-dur-Walzer aus Schuberts Op. 50a und Gounods Faust-Walzer (Beispiele S. 44); auch das 2. Thema des letzten Satzes von Schumanns Klavierkonzert gehört hierher (Beispiel S. 38). Die durchaus in Ganztaktten schwingende Walzerbewegung wird aber dabei keineswegs aufgegeben, sonst müßten ja die Tänzer in solchen Walzern jämmerlich aus dem Takt kommen! Handelt sich's doch beim Walzer um die typisch romantische Taktbewegung, die schon Hegel im 3. Teil seiner *Vorlesungen über Ästhetik* als die „Hauptsache“ beim instrumentalen Musizieren beschrieb, nämlich das „rein musikalische Hin und Her, Auf und Ab der harmonischen und melodischen Bewegung“, jene Bewegung, die Brahms im Gespräch mit Billroth „Hin- und Widerbewegung“ nannte und als „Naturschönes“ charakterisierte, das heißt als naturgegebene, nicht willkürlich konstruierte Bewegungsordnung: „wie beim Tanz der mächtigste Faktor für die Schönheit!“ (Billroth und Brahms im Briefwechsel. Berlin und Wien 1935, 476 f.) Versuchen wir, diese Bewegung mitbewegend zu erfassen: immer setzt der Takthauptakzent mit leicht schrägabwärts-seitwärts geführtem Schwung ein, immer beginnt im 2. Taktviertel der Wiederaufschwung, immer schwingt das 3. Viertel vollends empor, immer wendet sich der folgende Takthauptakzent zum Gegenschwung zurück, wiederum leicht schrägabwärts-seitwärts. Auch hier kommt es in der Musik eben nicht auf den bloßen Augenschein des Notenbildes und mit ihm etwa anzustellende Rechnungen an, sondern auf die wesentliche, tragende Bewegung. Jene nur fürs Auge hemiologischen Melodiebildungen bedingen somit keineswegs eine wirklich hemiologische Taktbewegung, also auch keine Änderung der Tripeltakt-Bewegung. Im Gegenteil: sie „betonen“ melodisch das Charakteristische der jeweiligen Bewegungsphase dieses $\frac{3}{4}$ -Takts: nach dem Schwungansatz des ersten Viertels das Aufschweben zur Höhe im dritten, wonach durch die Bindung in den Umschwung zum nächsten Takt hinüber der Beginn des zweiten Taktschwunges um so mehr in der Schwebe gehalten wird, danach im zweiten Viertel des 2. Takts die Wendung zum Wiederaufschwung empor. All das macht die Leichtigkeit und Weite der rhythmischen Taktschwingungen und damit ihre entschwerend-beschwingende und — es sei erlaubt zu sagen: beglückende — Kraft nur besonders sinnfällig. Deshalb sind gerade auch solche Walzer besonders beliebt geworden.

Was aber wirkliche Hemiolen sind, das möge man nachprüfen etwa an J. S. Bachs im $\frac{3}{4}$ -Takt notierter Melodie „Dir, dir, Jehova, will ich singen“. Der Rhythmus ihres zweiten Achtaktters sei hier angedeutet:

\cup | — \cup | — + — | — \cup | — \cup | — + — | — ||
 daß ich es tu im Namen Jesu Christ, so wie es dir durch ihn gefällig ist.

Zu Silbermanns „Prinzipien der Musiksoziologie“

VON HELMUT REINOLD, KÖLN

Es sei gestattet, der umfangreichen Besprechung, die A. Silbermanns *Prinzipien der Musiksoziologie* in der „Musikforschung“¹ gefunden haben, einige kurze Hinweise anzufügen. Die Leser der „Musikforschung“ könnten sonst an einem zweifellos wichtigen Buch vorübergehen.

Wer trotz der erwähnten Rezension Silbermanns Musiksoziologie zur Hand nimmt, wird zunächst erstaunt sein, nicht eine konfuse „Broschüre“, die in gebrochenem Deutsch abge-

1 Jg. XI (1958), S. 349 ff.

faßt ist, sondern ein logisch und systematisch aufgebautes Buch vor sich zu haben. Es verdient, festgehalten zu werden, daß es sich hier um die erste systematische Gesamtdarstellung der Musiksoziologie, nicht nur in deutscher Sprache, sondern, soweit zu sehen, überhaupt handelt. Manches für den Geisteswissenschaftler Problematische in dieser Darstellung erklärt sich aus der Problematik der Soziologie; denn, was S. unternimmt, ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als die Anwendung der Begriffe und Methoden der heutigen Soziologie auf die Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft. Manche der Vorwürfe des Rezensenten sind daher, vielleicht unbewußt, an die falsche Adresse, nämlich nicht gegen S. sondern gegen die Denkweise der Soziologie im allgemeinen, gerichtet. Selbst wer glaubt, es hätte in diesem Buche dieses oder jenes knapper gefaßt werden können, worauf der Verfasser entgegen kann, daß es auch für ein allgemeiner interessiertes Publikum gedacht ist, kann aber doch S. kaum ernstlich einen Vorwurf daraus machen, daß er sich die (übrigens sehr präzise und sehr reale) Frage: „Wovon lebt die Musik?“ und nicht die „Was ist Musik?“² vorlegt, wozu man bemerken könnte, daß diese zweite, fundamentale Frage „Was ist Musik?“ bis heute auch von der Musikwissenschaft nicht beantwortet worden ist.

Für jeden, der auch nur etwas Einblick in die Denkweisen und Möglichkeiten der modernen Soziologie hat, ist diese Rezension völlig unverständlich. Kann man mit einem Teilaspekt an der Gesamproblematik „die Gruppe“, wie sie S. aufrollt, Kritik üben?³ Soll man R. König als Familiensoziologen bezeichnen, weil er unter vielem anderen auch über die Familie geschrieben hat? Warum wird an S.s Definition der Musiksoziologie an Hand zweier Zitate Kritik geübt⁴, zwischen denen buchstäblich, nämlich auf S. 67 des Buches, die genaueste Definition der Musiksoziologie steht, die bisher gegeben worden ist? Warum findet der Rezensent auf fast zehn Spalten (!) keinen Raum, zu der grundsätzlichen (und zutreffenden) Kritik S.s an seinen eigenen gelegentlichen musiksoziologischen Veröffentlichungen Stellung zu nehmen? Er hätte S.s Argumente auf S. 59 des Buches gefunden.

Über diese seltsamen Dinge hinaus zeigt die Rezension deutlich, wie weit Musikwissenschaft und Soziologie noch auseinanderliegen. Nur so kann das Mißverständnis um S.s (soziologisch richtigen) Begriff „Musikerlebnis“ zustande kommen⁵, nur daraus erklärt sich wohl, daß die Punkte, an denen man Fragezeichen setzen könnte, übergangen werden. Die Einordnung der Interpreten in die Kategorie der Konsumenten, die Mißfallen erregt⁶, indes ist allerdings sehr soziologisch gedacht, und der entscheidende Schritt, daß die „Interdependenz der Strukturkomponenten“ (S. 102 ff. des Buches) in die Diskussion eingeführt wird, wäre der Erwähnung wert gewesen.

Ob (oder: daß) in dieser Rezension gewisse ideologische Reminiszenzen ihr Wesen treiben, ist in einer wissenschaftlichen Zeitschrift nicht zu erörtern. Aber man sollte, wenn eine Rezension schon zum guten Teil aus bunt zusammengewürfelten Zitaten besteht, es wenigstens durch Angabe der jeweiligen Seitenzahlen zu erkennen geben.

Über die Grenzen und Möglichkeiten der Kunstsoziologie wie aller Kunstwissenschaften kann man vielerlei Ansichten hegen, doch wird niemand, der sich mit musiksoziologischen Fragen befassen will — und es sind brennende Fragen — an S.s Buch vorbeigehen können. Es spiegelt genau wider, was der Musiksoziologie heute möglich ist und was nicht. Man wird gut daran tun, es zu lesen.

² ebenda, S. 349, linke Spalte.

³ S. 352, linke Spalte.

⁴ S. 350, linke Spalte.

⁵ S. 351, linke Spalte.

⁶ S. 352, linke Spalte.