

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur Numerierung im Buxheimer Orgelbuch

VON WINFRIED SCHRAMMEK, JENA

In der zweiten Reihe der „*Documenta musicologica*“ hat der Bärenreiter-Verlag das Buxheimer Orgelbuch, eine der wichtigsten Quellen zur Musik des 15. Jahrhunderts, der Öffentlichkeit in einer Faksimile-Ausgabe zugänglich gemacht¹. Dadurch werden dem Musikwissenschaftler mancherlei gewinnbringende Anregungen gegeben. Das Buxheimer Orgelbuch wirft jetzt erst recht die Frage nach den Anfängen der abendländischen selbständigen mehrstimmigen Instrumentalmusik, nach dem Stand der deutschen Musik im 15. Jahrhundert, nach der Kompositions- und Bearbeitungstechnik, nach der Aufführungspraxis und nach der Stellung der Musik in der Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters auf.

Hier soll jedoch vorerst ein Problem erörtert werden, das den genannten Fragen vorausgeht und mit ihnen nur mittelbar zusammenhängt, das auch die jetzt so leicht möglichen quellenkritischen Arbeiten nur einleiten kann. Es betrifft Zahl und Numerierung der im Buxheimer Orgelbuch enthaltenen Stücke. Der Münchener Bibliothekar J. J. Maier (1821 bis 1889), der die Handschrift 1883 bei der Versteigerung der Buxheimer Klosterbibliothek für die Königlich Bayerische Hof- und Staatsbibliothek in München erworben hatte, versah die einzelnen Stücke mit arabischen Ziffern in starker Bleistiftschrift (N^o 1) N^o 2) ... N^o 256)². Daß ihm dabei Fehler und Ungenauigkeiten unterlaufen sind, hat vor allem H. Besseler nachgewiesen³. In den folgenden Ausführungen wird eine Überprüfung und Berichtigung dieser Numerierung versucht.

Einer genauen Zählung der Buxheimer Orgelstücke stellen sich mehrere Schwierigkeiten in den Weg. Die erste ergibt sich bei der Einordnung der Fundamenta. Einerseits kann man nämlich jedes Fundamentum als ein in sich geschlossenes Werk betrachten, das sich zwar aus vielen Einzelteilen und Beispielen zusammensetzt, aber eben doch ein einheitliches Ganzes bildet. In diesem Falle müßte jedes der vier Fundamenta nur eine Nummer bekommen. Andererseits kann man aber auch jedes Einzelstück oder jede Gruppe gleich oder ähnlich gearteter Beispiele (*Ascensus*; *Descensus*; *Clausulae*; *Redeuntes*; *Praeambula* usw.) mit einer eigenen Nummer versehen, wie es z. B. beim Lochamer Fundamentum geschehen ist⁴. Beim Buxheimer Orgelbuch würde diese Zählung jedoch ein sehr beträchtliches und unübersichtliches Anwachsen der Musiknummern zur Folge haben. Außerdem scheint es fraglich, ob über die Begrenzung der einzelnen Fundamentum-Teile in den wissenschaftlichen Meinungen völlige Klarheit und völlige Einigkeit zu erzielen wäre. Was bei dem kleinen, unkomplizierten Lochamer Fundamentum noch möglich war, scheint bei den viel umfangreicheren und diffizileren Buxheimer Fundamenten kaum mehr durchführbar. So richtete sich auch Maier nach der erstgenannten Zählweise, leider nicht ganz konsequent: Den drei Fundamenten fol. 97—106, 106'—108' und 142'—157' gab er je eine eigene Nummer; auch das Fundamentum fol. 124'—142' bekam eine eigene Nummer, merkwürdigerweise wurden dann aber die darin enthaltenen vier Präambeln auch noch als selbständige Stücke gerechnet und mit je einer weiteren Nummer versehen, obwohl offensichtlich ist, daß

¹ *Das Buxheimer Orgelbuch*, hrsg. von Bertha Antonia Wallner in *Documenta musicologica*, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, Heft 1, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1955. — Vgl. die Besprechung von Wilfried Brennecke in *Musica* 1955, S. 441 ff.

² Da Maier die beiden letzten Stücke nicht numeriert hat, ergibt sich als Gesamtzahl 258.

³ H. Besseler: *Buxheimer Orgelbuch* in MGG II, Sp. 544. — Herrn Prof. Dr. Besseler sei auch an dieser Stelle für die Anregung zu dieser Untersuchung, für wertvolle Hinweise und für die mir gewährte Einsichtnahme in das Manuskript der Übertragung des Schedel-Liederbuches herzlich gedankt.

⁴ W. Salmen: *Das Lochamer Liederbuch, eine musikgeschichtliche Studie*, Leipzig 1951, S. 30.

sich die Präambeln in den Ablauf des Fundamentum sinnvoll einordnen. So gehören zu dem letztgenannten Fundamentum nach der Maierschen Zählung insgesamt fünf Nummern (231—235). Es ist jedoch zweifellos am zweckmäßigsten, jedem Fundamentum nur eine Nummer zu geben, ohne den inneren Aufbau zu berücksichtigen.

Eine ähnliche Schwierigkeit ergibt sich bei der Einordnung der Orgelmessen-Sätze, die sich ja in der Regel ebenfalls aus kleineren Abschnitten zusammensetzen. Auch hier sind Maier einige Ungenauigkeiten unterlaufen. Zwar rechnet er richtig das *Kyrie* fol. 81—81', das *Gloria* fol. 81'—83', das *Kyrie* fol. 84, das *Sanctus* fol. 84'—85 und das *Kyrie* fol. 85—85' als je eine Nummer, obwohl die meisten dieser Stücke aus Versetten bestehen. Er beziffert auch die beiden isoliert stehenden Messen-Sätze richtig: das *Credo* fol. 120' und das *Kyrie* fol. 162'—163 tragen je nur eine eigene Nummer. Anders verhält es sich aber mit dem *Kyrie angelicum* fol. 84—84'. Maier sah die drei Teile dieser Komposition (*Kyrie — Christe — Kyrie*) irrümlicherweise als selbständige Stücke an und gab ihnen eigene Nummern. Die betreffende Stelle gliedert sich dagegen wie folgt:

Je eine Musiknummer bilden:

- Kyrieleyson de s. maria v.* (dreiteilig) fol. 81—81'
- Et in terra pax hominibus de s. maria* (neunteilig) fol. 81'—83'
- Kyriel pascale* (einteilig) fol. 84
- Kyriel angelicum* (dreiteilig) fol. 84—84'
- Sanctus angelicum* (ein- oder zweiteilig) fol. 84'—85
- Seq. Kyriel de aplis* (vierteilig) fol. 85—85'.

Noch eine dritte Schwierigkeit stellt sich einer genauen Zahlenangabe in den Weg: Zwei Orgelstücke, die nach der gleichen Vorlage gearbeitet sind (fol. 45'—48, Überschrift „*Modocomo . . .*“ bzw. „*Modocomor*“), weisen je einen mit „*Repetico*“ bezeichneten zweiten Teil auf. Maier hat diese *Repetitio*-Teile irrümlicherweise mit eigenen Nummern versehen und so aus zwei zweiteiligen Stücken vier selbständige gemacht⁵. (Andere mehrteilige Orgelsätze, deren *Repetitio* nicht so augenfällig angezeigt ist, hat Maier dagegen richtig numeriert, z. B. „*Was ich begynn*“, fol. 113—114 oder „*Mit gantzem willen*“, fol. 118—118'.)

Es ist möglich, zwei Beweise für die Richtigkeit unserer Verbesserungen vorzulegen: Jedes selbständige Stück der Buxheimer Tabulatur (eine Ausnahme macht nur der wohl später von mehreren Schreibern angefertigte Schlußteil der Handschrift ab fol. 121 — nach Schnoor⁶ Faszikel IX-) trägt unter oder hinter der Schlußnote den Vermerk „*finis*“ (bzw. „*finis huius*“ o. ä.). Dieser Vermerk zeigt klar und unmißverständlich die Begrenzung der Musikstücke an. Im letztbesprochenen Fall steht „*finis*“ nur hinter den *Repetitio*-Teilen, nicht schon nach den *Modocomo*-Abschnitten. Auch die beiden Fundamenta, die nicht in Faszikel IX stehen, tragen erst nach dem letzten Beispiel den deutlichen Schlußvermerk „*Finis huius fundamenti*“ (fol. 106) bzw. „*Explicit fundamentum*“ (fol. 108'), zum Zeichen, daß jedes Fundamentum als eine Einheit aufzufassen ist. Die Abgrenzung der Orgelmessen-Sätze wird ebenfalls durch *Finis*-Vermerke angezeigt. Hier ist jedoch zu erkennen, daß diese Hinweise in vereinzelt Fällen auch irreführen können. Dann gilt der zweite Anhaltspunkt für die richtige Begren-

⁵ Ein ähnliches Versehen ist W. Salmen bei der Berichtigung der Arnoldschen Numerierung des Lochamer Liederbuches in der genannten Studie, S. 31, unterlaufen: Nr. 71 u. 72 gehören zusammen. Es handelt sich hier um nur ein Stück mit der Überschrift „*Tenor Mein hercz In hohen freuden ist per me Georg de putenheim*“ (Lochamer Liederbuch S. 84/85). Der Hinweis „*Repetitio tenoris*“ (ebenda S. 85, 3. System) steht an der Stelle, an der in der Vokalvorlage (ebenda S. 4) die Textmarke „*Wann dw mir doch*“ ihren Platz hat, und bezeichnet lediglich einen Einschnitt, den Beginn eines neuen Teils, der jedoch auch Motive des Anfangsteils verwendet. Keinesfalls wird durch die — wohl aus der deutschen Liedtradition (Wolkenstein) stammende — Bezeichnung „*Repetitio*“ ein neues Stück angekündigt. — Ein Vergleich mit den Konkordanzen im Schedelschen Liederbuch und Buxheimer Orgelbuch führt zu demselben Ergebnis: Schedel-Liederbuch 24 trägt an der fraglichen Stelle die Textmarke „*Sint du mir doch*“, die beiden Bearbeitungen im Buxheimer Orgelbuch (Nr. 67 und 181) haben überhaupt keinen *Repetitio*-Vermerk, das Ende des ersten Teils wird nur durch eine größer angelegte Kadenz angedeutet. Nirgends läßt sich also die Berechtigung ableiten, das Stück in zwei Nummern zu zerlegen.

⁶ H. Schnoor: *Das Buxheimer Orgelbuch*, in *ZfMw* IV, 1921, S. 3.

zung der Stücke als letzte Instanz: das originale Inhaltsverzeichnis. Es führt nämlich nicht Einzelteile oder Unterabschnitte, sondern nur selbständige Kompositionen auf, die (auch wenn sie aus mehreren Teilen bestehen) eine geschlossene Einheit bilden. Die beiden eben erwähnten Fundamenta zählen also im Index als je eine Nummer, auch die *Modocomo*-Sätze sind nur als zwei Stücke angegeben, jeder Orgelmessen-Satz (gleich aus wieviel Versetten er besteht) wird nur als eine Komposition gerechnet. Bei zwei Orgelmessen-Sätzen korrigiert — wie schon angedeutet wurde — das Inhaltsverzeichnis sogar die *Finis*-Vermerke: Es enthält das *Kyrie de s. maria v.* (fol. 81—81') sowie das von Maier als drei Nummern gezählte *Kyrie angelicum* (fol. 84—84') nur unter je einem Titel, obwohl das Wörtchen „*finis*“ diese beiden Kyriesätze in je drei Teile aufzugliedern scheint. Durch den Index werden also der Irrtum des Schreibers und die (sich hier wohl nach den *Finis*-Zeichen richtende) fehlerhafte Zählung Maiers klargestellt.

Ähnlich ist es bei einer durch *Finis*-Zeichen abgegrenzten *Amen*-Bearbeitung (fol. 39'). Dem *Finis*-Vermerk und der Maierschen Zählung nach müßte es sich um eine selbständige Komposition handeln. Das Inhaltsverzeichnis erwähnt jedoch den *Amen*-Satz nicht. Es entsteht die Vermutung, daß diese kleine Komposition zum davor stehenden „*Benedicite*“ gehört, zumal durch die Überschrift „*Seq. Amen*“ auf einen engeren Zusammenhang hingewiesen sein könnte und außerdem vier der sieben Textstrophen der Liedvorlage mit „*Amen*“ enden⁷. Da die vier anderen „*Benedicite*“-Bearbeitungen aber keinen *Amen*-Anhang besitzen und außerdem alle „*Benedicite*“-Sätze in *d*, das *Amen* jedoch in *g* steht, läßt sich die Frage nach der Zuordnung und Numerierung des *Amen* nicht klar beantworten.

Auf ähnliche schwer zu lösende Schwierigkeiten stößt eine Zählung der im Faszikel IX enthaltenen Stücke. Nur vier dieser Sätze sind im originalen Inhaltsverzeichnis angeführt, und nur siebenmal erscheint der *Finis*-Vermerk. Die oft fehlenden Überschriften und die flüchtige, skizzenhafte Schreibweise (häufig ohne Notenhäse, ohne Takt- und Schlußstriche) erschweren die Abgrenzung noch mehr. In folgenden Fällen muß die Numerierung Maiers überprüft werden:

1. Das oben bereits besprochene Fundamentum fol. 124'—142' gilt am besten als eine Nummer.
2. Die Liedbearbeitung „*Eß ist vor als gewesen scherz*“ (ab fol. 158, 2. System) reicht nicht bis fol. 158', 2. System, sondern nur bis fol. 158, 4. System. Auf fol. 158, 5. System beginnt bereits ein neues (unbetitelt) Stück, dessen Niederschrift nicht beendet worden ist. Zu beiden Sätzen haben sich keine Konkordanzen finden lassen⁸. Daß es sich aber ganz zweifellos um zwei Stücke handelt, geht schon aus dem Notenbild hervor: „*Eß ist vor als gewesen scherz*“ zeigt, wenn es mit dem 4. System endigt, die für das deutsche Lied häufig charakteristische Barform *a a b*; dieser Satz erscheint als eine in der Oberstimme kolorierte Orgelübertragung eines dreistimmigen deutschen Liedes und entspricht damit genau einer großen Reihe von Orgelübertragungen, deren dreistimmige Vokalvorlagen (mit Barform) nachweisbar sind (z. B. der davor stehende Satz „*Wunschlichn schon*“ = Schedel-Liederbuch 115). — Außerdem setzt sich das folgende unbetitelt Stück (ab fol. 158, 5. System), wohl auch eine Liedübertragung, klar gegen „*Eß ist vor als gewesen scherz*“ ab. Am auffälligsten ist der Unterschied in der Tonart; statt *C*-jonisch herrscht jetzt der *F*-Modus. Ferner ist hier die Kolorierung der Oberstimme viel virtuoser gestaltet, durchlaufende Sechzehntel und Triolen stehen im Gegensatz zu der rhythmisch vielseitiger angelegten Oberstimme des ersten Satzes. Auffällig sind auch die Kolorierungen im Tenor des zweiten Satzes, für die im ersten Satz kein Gegenstück zu finden ist.

⁷ Vgl. Lochamer Liederbuch, Faks. S. 32.

⁸ Das Zitat des Tenorbeginns „*Es ist vor aldt gewesen Scherz*“ im Quodlibet des Codex Breslau Mf 2016 (fol. 33') beweist zwar die Richtigkeit des Buxheimer Textinweises, kann aber natürlich nicht zur Abgrenzung des Buxheimer Satzes beitragen.

3. Nicht ganz eindeutig läßt sich die Frage nach der Abgrenzung der Präambeln auf fol. 159' beantworten. Deutlich abgesetzt ist nur das „*Praeambulum super sol*“, Systeme 1—2. Enthalten die Systeme 2—6 ein oder zwei weitere Präambeln? Maier entschied sich für zwei. Er deutete die tokkatenähnliche Kadenz zu Beginn des 4. Systems als Schlußwendung des „*Praeambulum super re*“ und den nach einem Schlüsselwechsel beginnenden dreistimmigen Satz als den Anfang eines neuen Stücks. Obwohl keine Überschrift, kein Absatz, Finis-Vermerk oder Doppelstrich diese Einteilung rechtfertigt, ist es doch am besten, an der Maierischen Zählung festzuhalten, auch zumal sich diese Stücke durch ihre (schon aus dem Notenbild ersichtliche) musikalische Struktur, besonders in rhythmischer Hinsicht, voneinander unterscheiden.

4. Mit absoluter Sicherheit läßt sich dagegen die irrtümliche Numerierung der Stücke fol. 161'—162 richtigstellen. Aus einem Konkordanzvergleich (mit Schedel-Liederbuch 117) geht hervor, daß die Orgelübertragung „*Seyd ich dich hertzlieb*“ nur bis zum Ende des 3. Systems reicht. Auch für das folgende unbetiteltete Stück (bis zum Finis-Vermerk fol. 162, 2. System) ist es gelungen, Konkordanzen zu finden. Der Satz kann als eine in der Oberstimme kolorierte, sonst aber kaum veränderte Orgelübertragung des dreistimmigen deutschen Liedes „*Zu aller zeit*“ (Schedel-Liederbuch 111, Glogauer Liederbuch 224) identifiziert werden. Die von unbekannter Hand stammende und im Faksimile mit wiedergegebene Eintragung „249a“ ist also richtig.

5. Entgegen der Numerierung Maiers enthält fol. 164 nur ein Stück. Maier sah den A-dur-Akkord am Ende des 3. Systems als Schlußtakt und die beiden folgenden Systeme als ein neues Stück an. Es handelt sich jedoch nur um einen Halbschluß innerhalb des die ganze Seite füllenden Orgelsatzes in *d*.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Zahl von 258 Stücken (nach Maier) zu hoch ist. Als selbständige Nummern fallen mit voller Sicherheit fort:

vier im Fundamentum fol. 124'—142' enthaltene Präambeln,
zwei mit *Christe* und *Kyrie* überschriebene Teile des *Kyrie angelicum* (fol. 84—84'),
je zwei mit *Repetico* überschriebene Teile der beiden *Modocomo*-Bearbeitungen (fol. 45'—48),
ein Teil des unbetitelten Stücks fol. 164.

Als selbständige Nummern müssen dagegen gerechnet werden:

der auf die Bearbeitung „*Eß ist vor als gewesen scherz*“ folgende, unbetiteltete und unvollendete Satz fol. 158, 5. System bis fol. 158', 2. System,
die überschriftlose Liedbearbeitung „*Zu aller zeit*“ fol. 161', 4. System bis fol. 162, 2. System.
Da über die Zugehörigkeit des *Amen*-Satzes fol. 39' sowie über die Abgrenzung der Präambeln fol. 159' noch keine volle Klarheit besteht, läßt sich weder die absolut richtige Numerierung anfertigen, noch die genaue Zahl der Stücke angeben. Eine Revision der Maierischen Numerierung dürfte aber noch aus einem anderen Grunde jetzt kaum mehr durchführbar sein: In der Faksimile-Ausgabe der Handschrift sind die starken und deutlichen (doch spätestens ab Nr. 80 irrtümlichen) Bleistiftzahlen Maiers mit wiedergegeben. Sie werden dadurch einem breiten Benutzer- und Interessentenkreis eindringlich vor Augen geführt. Die Herausgeberin hat sich nicht um eine Revision bemüht, sondern den Standpunkt vertreten, daß die Numerierung Maiers „in die Musikwissenschaft eingegangen ist, so daß wir ihr hier folgen müssen“⁹. Ob das die günstigste Lösung ist, kann verschieden beurteilt werden. Einerseits wäre es eine letzte Chance gewesen, die Numerierung zu verbessern, andererseits muß festgestellt werden, daß eine Numerierung ja vor allem dem Zweck dient, die einzelnen Stücke eines Werkes exakt zu bezeichnen¹⁰. Diese Aufgabe aber können auch die Maierischen Zahlen

⁹ *Das Buxheimer Orgelbuch*, hrsg. von B. A. Wallner, Nachwort, S. II.

¹⁰ Anderen Aufgaben vermag die Numerierung in Musikhandschriften des 15. Jahrhunderts — besonders in den „gemischten Quarthandschriften“ — kaum gerecht zu werden: Da jedes selbständige Stück ohne Berücksichtigung seiner Länge eine eigene Nummer erhält, kann das Verhältnis der Zahlen nicht die wirklichen Größenverhältnisse in der Handschrift widerspiegeln. Außerdem erhalten auch gleichlautende oder sich nur unwesentlich voneinander unterscheidende Sätze — sofern sie nur selbständig sind — eigene Nummern. Im

erfüllen, sie könnten es nur dann nicht, wenn sie zu wenig Stücke erfaßt hätten. — Die Musikwissenschaft wird also weiterhin an der Numerierung Maiers festhalten müssen. Für einige Stücke sind am besten Doppelnummern zu benutzen, bei zwei Sätzen empfiehlt es sich, ihren Nummern den Index ^a beizufügen; die Gesamtzahl der im Buxheimer Orgelbuch enthaltenen Stücke liegt bei 250.

Drei Fragen zum Glogauer Liederbuch

VON RUDOLF STEPHAN, GÖTTINGEN

1. In der neueren Literatur über das Glogauer Liederbuch wird die Bezeichnung vieler Instrumentalstücke als „swancz“ (= Schwanz) im Sinne von „cauda“ gedeutet¹ und so die Etymologie F. M. Böhmes, der Schwanz als Gebärdentanz deutet, verworfen. Dennoch hat Böhme fraglos recht. Es ist bisher nicht gelungen, eine Cauda, d. i. ein Schlußmelisma, als Grundlage einer der in Rede stehenden Kompositionen nachzuweisen, während das Wort „swancz“ als Tanzgebärde in den großen Wörterbüchern A. Schmellers, der Brüder Grimm u. a. gut bezeugt ist. In diesen Wörterbüchern kann man auch lesen, daß Schwanz in der Bedeutung von Penis und Cauda jüngeren Datums ist. Was soll schließlich „*der newe pawer swancz*“ anderes heißen als „der neue Bauerntanz“? Etwa die neue Bauern coda (worunter ich mir nichts vorstellen kann) oder gar der neue Bauernschwanz? Ich glaube nicht, daß man so obszöne Bezeichnungen in einem seriösen Musikrepertoire für den Schulgebrauch auch noch ausdrücklich genannt hätte. (Dies war ganz privaten Sammlungen, wie der der Nonne Clara Hätzlerin vorbehalten.) Dazu ist noch festzustellen, daß „*der pawir swantcz*“ und „*der newe pawer swancz*“ (RD 4, 86, 87) richtige Tänze sind.

Es ist freilich sehr wahrscheinlich, daß zu der Zeit und in der Gegend, in der das Glogauer Liederbuch zusammengestellt wurde, das Wort „Schwanz“ in seiner Bedeutung als Tanz nicht mehr ganz richtig verstanden wurde, man es also im heutigen Sinne als Tierschwanz auffaßte; (die alte Bedeutung als Tanz muß demgegenüber noch keineswegs ganz vergessen gewesen sein). Man hat dann in Analogie einige Stücke mit Bezeichnungen wie „Katzenpfote“ oder „Kranichschnabel“ versehen, die freilich keine Beziehung mehr zum Tanz, aber erst recht keine zur „Cauda“ aufweisen. So hat man den „Pfauenschwanz“ — so bezeichnete man mit einer nicht unpoetischen Metapher zwei Stücke — als Schwanz eines Pfaus aufgefaßt. Vielleicht kann sich aus der Analyse der Bezeichnungen der Stücke ein Kriterium für Lokalisation und Chronologie ergeben. (Leider ist das schlesische Mundartwörterbuch von Jungandreas noch ganz in den Anfängen, so daß nichts Genaueres ausgemacht werden kann.) Fassen wir zusammen: Schwanz bedeutet ursprünglich so viel wie Tanzgebärde, Gebärdentanz und wird erst später mit Penis und Cauda gleichgesetzt.

2. In der verdienstvollen Auswahlgabe des Glogauer Liederbuches durch H. Ringmann ist leider dem Aufbau des Repertoires des Liederbuches nicht Rechnung getragen, was man schon aus Gründen der Übersichtlichkeit bedauern muß. Allerdings scheint das Liederbuch ziemlich wahllos zusammengeschrieben zu sein; dabei ist als sicher anzunehmen, daß

15. Jahrhundert ist häufig ein und dasselbe Stück in der gleichen Quelle mehrfach vertreten. Auch das Buxheimer Orgelbuch überliefert eine Reihe von Stücken doppelt bis sechsfach. Deren musikalische Struktur wird dabei gar nicht oder nur unwesentlich verändert, die sich auf den Tenor oder die mehrstimmige Liedvorlage beziehende Überschrift wird wörtlich wiederholt und bisweilen noch mit Zusätzen wie „*Seq. adhuc semel*“ oder „*Seq. tercium . . .*“ versehen. Die mehrfache Niederschrift gleicher Sätze oder gleichgearteter Bearbeitungen desselben Tenors zeugt gewiß von der großen Beliebtheit solcher Musikstücke, bereichert aber das Repertoire nicht in dem Maße, wie es bei einer bloßen Betrachtung der Nummern den Anschein hat. Die Zahl der verschiedenen Stücke (mit verschiedenen Tenores) liegt im Buxheimer Orgelbuch um etwa 70 unter der Gesamtzahl der Stücke.

¹ Zuletzt W. Salmen in MGG 5, 101 und Taf. 13. Salmen scheint die Edition der Nummern 59 und 84 nach Ringmanns Verzeichnis RD 4, 102 ff. im Chorwerk, Heft 32, ed. R. Gerber zu übersehen.

nicht nur eine Vorlage vorhanden war, sondern mehrere². Viele Stücke, die unmittelbar zusammengehören, sind weit versprengt. Von besonderer Bedeutung scheint mir jedoch ein Fall zu sein, wo dies nicht zutrifft, nämlich bei den Nummern 60–64 nach Ringmanns Anfangsverzeichnis. Sie seien hier nebst Angabe ihres liturgischen Ortes in der mittelalterlichen Liturgie der Weltkirchen angeführt:

- | | |
|-----------------------------|---|
| 60. <i>Ecce tu pulchra</i> | 1. Antiphon der 1. Nocturn von Mariä Geburt |
| 61. <i>Sicut lilium</i> | 2. Antiphon der 1. Nocturn von Mariä Geburt |
| 62. <i>Favus distillans</i> | 3. Antiphon der 1. Nocturn von Mariä Geburt |
| 63. <i>Emissiones tuae</i> | 1. Antiphon der 2. Nocturn von Mariä Geburt |
| 64. <i>Fons hortorum</i> | 2. Antiphon der 2. Nocturn von Mariä Geburt |

Unmittelbar darnach folgen keine zu diesem Fest gehörigen Gesänge mehr³. Verstreut findet sich noch das eine oder andere Stück zum Formular von Mariä Geburt, z. B. das *Descendi in hortum*, einst die 3. Antiphon der 1. Vesper⁴.

Es erscheint mir wenig wahrscheinlich, daß die Aufeinanderfolge der Stücke Nr. 60–64 reiner Zufall ist, vielmehr möchte ich an Trümmer eines mehrstimmig gesetzten ganzen Offiziums denken, mindestens aber an einen vollständigen Zyklus der Matutin-Antiphonen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch das Vorhandensein von mehreren Stücken aus anderen Marienoffizien. So finden sich z. B. aus dem Formular zu Mariä Himmelfahrt mehrere Stücke, die Nummern 59, 65, 68, 152 u. a.

Leider ist die mehrstimmige Komposition von ganzen Offizien im 15. Jahrhundert bisher noch nicht bezeugt. Es sei jedoch daran erinnert, daß R. Gerber (Mf. 2, 110 f.) Bruchstücke eines mehrstimmigen Sebaldusoffiziums in der (jüngeren) Berliner Handschrift Mus. 40 021 nachgewiesen hat, so daß das Glogauer Offiziumsbruchstück doch nicht ganz vereinzelt dasteht.

3. In RD 4, XIII sieht man auf dem zweiten Faksimile eine Liednotierung „*Dy sonne spilt in lichtem scheyn / nü singet libyn vogeley / . . .*“ Warum findet man dieses Lied in keinem der Register und Verzeichnisse Ringmanns?⁵

Musikalische Völkerkunde in Amerika

VON BRUNO NETTL, DETROIT (MICHIGAN)

Die Vergleichende Musikwissenschaft in den Vereinigten Staaten ist seit ihrem Beginn eng mit der deutschen Forschung verbunden. Trotz dieser Abhängigkeit haben die amerikanischen Wissenschaftler durchaus Selbständiges geleistet. Sie widmen sich vornehmlich der Erforschung der nordamerikanischen Indianermusik, wobei sie vor allem eine enge Verbindung der musikwissenschaftlichen Begriffe mit denen der amerikanischen anthropologischen Schule, die Einbeziehung der Volksmusik in das Arbeitsgebiet der musikalischen Völkerkunde und die Entwicklung der Sammel- und Aufnahmemethoden in Anlehnung an die der amerikanischen Anthropologie anstreben.

Schon im 19. Jahrhundert erwachte in Amerika das Interesse an der Indianermusik. Reisende, Naturforscher und Missionare zeichneten Lieder auf und berichteten über den

² Daß dabei ein guter Teil der Musik aus dem bayerisch-österreichischen Raum stammt, scheint mir schon aus der Orthographie vieler Texte hervorzugehen. (Auf die Verbindungslinie Bayern–Böhmen–Schlesien verwies mit Recht F. Feldmann, *Musik . . . im mittelalterlichen Schlesien*, 1938.)

³ In der heutigen römischen Liturgie sind diese Stücke offenbar nicht mehr vorhanden; nur noch in der benediktinischen findet man Nr. 62 (vgl. *Liber responsoralis*, 1895, 247; *Antiph. monast. sec. trad. Helveticae Congregationis Benedictinae*, 1943, 2, 640) und Nr. 64 (vgl. *Lib. Resp.* 250; *Processionale monasticum*, 1893, 275 und *Ant. mon . . . helv . . .* 2, 644). Alle Gesänge findet man *Paléographie musicale* I/12, 354.

⁴ Heute nur noch im monastischen Offizium verwandt, und zwar als 6. Antiphon der 2. Nocturn des Communiformulars für Marienfeste, besonders für Mariä Himmelfahrt (vgl. *Lib. Resp.* 252; *Ant. mon . . . helv . . .* 2, 645 und *Pal. mus.* I/12, 357).

⁵ Vgl. meinen Beitrag „*Zu Lied, Tropus und Tanz im Mittelalter*“, *Zeitschr. f. dt. Altertum* 87 (1956/57).

Charakter und das Wesen des Indianergesangs. Die erste wissenschaftliche Arbeit auf diesem Gebiet ist Theodor Bakers Leipziger Dissertation (1881) *Über die Musik der Nordamerikanischen Lieder* über die Indianermusik im allgemeinen. Gleichzeitig erschienen einige Studien über die Musik einzelner Stämme, u. a. von J. C. Fillmore und B. I. Gilman, mit Versuchen, die Lieder zu harmonisieren.

Der Anfang des 20. Jahrhunderts stand im Zeichen intensiven Sammelns. Die Erfindung des Phonographen gab der Ethnologie einen gewaltigen Auftrieb, der durch den Wunsch, die Zeugnisse der aussterbenden Indianerkulturen festzuhalten, noch verstärkt wurde. So machten auch die meisten Kultur- und Sprachforscher Musikaufnahmen in großer Anzahl, obgleich sie selbst oft kein direktes Interesse an der Musik hatten. Zu dieser Zeit litt aber die Vergleichende Musikwissenschaft in Amerika noch unter dem Mangel an qualifizierten Fachkräften. Die erste Studie, die sich auf phonographische Aufnahmen stützte, war die über die Zuni-Indianer von Gilman (1891)¹. Die nun rasch entstehenden großen Sammlungen wurden in Archiven zusammengefaßt, die sich an verschiedenen Institutionen herausbildeten, besonders an der Columbia-Universität in New York, an der Universität des Staates Kalifornien, an der Kongreß-Bibliothek in Washington und an den Naturhistorischen Museen von New York und Chicago. Transkription und Analyse hielten jedoch mit dem Sammeln nicht Schritt, und noch bis heute sind viele der frühen Aufnahmen unbearbeitet geblieben. Schon in der Zeit von 1900 bis 1920 fehlte es jedoch nicht an Versuchen, die Rolle der Musik innerhalb der ganzen Kultur zu erforschen, während sich die deutsche Musikforschung mehr mit den formalen und tonalen Gesetzen der Musik selbst beschäftigte. Die Beschreibung der Hako-Zeremonie der Pawnee-Indianer² von Alice C. Fletcher z. B. enthält die ganze Zeremonie mit den Liedern und Texten in der originalen Reihenfolge.

Franz Boas, der Begründer der amerikanischen Anthropologie, förderte die Vergleichende Musikwissenschaft durch seine eigenen Studien, die oft auch die Musik einbeziehen, und durch die Aufnahme der Musikforschung in die anthropologische Wissenschaft. 1925 wanderte Georg Herzog, ein Schüler E. M. v. Hornbostels, nach Amerika ein, um bei Boas zu studieren, und führte die deutschen Forschungsmethoden in Amerika ein. Er wurde zu einem der führenden Indianerspezialisten, arbeitete aber auch auf den Gebieten der Volksmusik und der Musik Afrikas und Melanesiens. Seine vergleichenden Studien gehören zu den wichtigsten ihrer Gattung.

Obwohl sich unter den Arbeiten über einzelne nordamerikanische Indianerstile einige wichtige deutsche befinden, ist die Erforschung der Musik dieses Kontinents vorwiegend das Verdienst der amerikanischen Wissenschaft. Ihrem Eifer ist es zu verdanken, daß die nordamerikanischen Indianer vom musikalischen Standpunkt aus heute besser bekannt und ihre Lieder in größerem Umfange veröffentlicht sind, als es bei allen anderen Primitiv-Kulturen der Fall ist. Über 4000 Lieder sind bisher im Druck erschienen, und noch viele warten auf Phonographenwalzen auf die Übertragung. Dabei wird die Einwohnerzahl des nordamerikanischen Kontinents (Mexiko ausgenommen) zur Zeit der Entdeckung sogar auf kaum 3 Millionen geschätzt. Hunderte von Einzelstämmen sind musikalisch nicht mehr erfaßt worden, aber dennoch sind rund 80 Nationen und Stämme aus allen Teilen des Kontinents bereits erforscht. Wahrscheinlich ist die Indianermusik im ganzen besser bekannt als die Volksmusik mancher europäischen Gebiete! So war es auch möglich, die geographische Verbreitung der verschiedenen musikalischen Stile in Nordamerika im Detail kartographisch darzustellen und ihre historischen Grundlagen zu erforschen.

Die fleißigste Sammlerin — sie wirkte über fünfzig Jahre lang im Dienste des *Bureau of American Ethnology* — war Frances Densmore, die allein die Lieder von etwa 30 Stämmen auf Edisonwalzen aufgenommen hat. Eine Reihe ihrer Studien ist in Buchform er-

¹ *Zuni Melodies* (Journal of American Ethnology and Archeology 5, 1891, S. 63—91.)

² *The Hako*, 22nd Annual Report of the Bureau of American Ethnology, part 2, Washington, 1904.

schiene. Sie enthalten Hunderte von Transkriptionen, die zwar sorgfältig und vollständig ausgeführt sind, aber nicht dem wissenschaftlichen Niveau der Arbeiten Stumpfs und v. Hornbostels entsprechen. Fr. Densmore hat die Indianermusik mit den Ohren des abendländischen Musikers gehört und durch Vergleich mit europäischer Musik, nicht als selbständiges Phänomen, beschrieben.

Helen H. Roberts machte den ersten Versuch, die nordamerikanische Indianermusik nach ihrer geographischen Lage einzuteilen und Musikregionen, die gewissermaßen mit den Kulturkreisen übereinstimmen, aufzustellen. Diese Arbeit wurde später von Bruno Nettl weitergeführt und an Hand neuen Materials zu neuen aufschlußreichen Ergebnissen gebracht. H. H. Roberts verfaßte auch zahlreiche Einzelstudien über verschiedene Stile der Indianer-, Neger- und Südseemusik, die meistens auf ihren eigenen Sammlungen aufgebaut sind. Die wichtigsten Vergleichsstudien auf dem Gebiet der Indianermusik sind jedoch die Arbeiten G. Herzogs über die Nordwestküste, über die Pueblo-Indianer des Südwestens und die Präriestämme, die die spätere Zusammenfassung der Indianermusik des ganzen Kontinents ermöglichten.

Das Interesse an der musikalischen Völkerkunde ist in Amerika nach dem letzten Kriege weiter gewachsen. Die amerikanischen Wissenschaftler beschränken sich jetzt nicht mehr so ausschließlich auf den eigenen Kontinent, sondern nehmen Arbeiten über alle Erdteile in Angriff. Vorlesungen über Musikethnologie stehen im Lehrplan mehrerer Hochschulen, von denen die wichtigsten die Indiana-Universität in Bloomington, die Northwestern-Universität in Evanston (Illinois), die Universität des Staates Kalifornien in Los Angeles, die Wayne-Universität in Detroit, die Columbia-Universität in New York und die Universität des Staates North Carolina in Chapel Hill sind. Eine kleine Zeitschrift, *Ethnomusicology Newsletter*, enthält Nachrichten über laufende und geplante Forschungsarbeiten, Publikationen und Vorlesungen. Eine ihrer wichtigsten Aufgaben ist es, die amerikanischen und europäischen Wissenschaftler einander näherzubringen.

Die jüngsten Arbeiten amerikanischer Musikwissenschaftler sind hauptsächlich der Akkulturation der primitiven Musikkulturen unter abendländischem Einfluß gewidmet. Hier folgt die Musikwissenschaft dem Vorbild der Ethnologie, die sich schon seit ca. 1930 auf die Probleme der Kulturänderung durch Zivilisationseinflüsse konzentriert hat. Ich erwähne hier nur die Studien Watermans, Merriams und B. Nettls über Negermusik in Afrika und Amerika und die Indianerstudien Merriams und Rhodes. Weitere neue Forschungsgebiete hat die Verbindung der Musikwissenschaft mit anderen Fächern erschlossen. Die Vergleiche der musikalischen Stilgebiete mit den Kulturkreisen Amerikas und Afrikas, die vergleichende Tanz- und Musikforschung von Gertrude Kurath, das Verhältnis von Sprache und Musik in Arbeiten von Herzog, Burrows und B. Nettl sowie neue Untersuchungen des Wertes der Musik für allgemeine Kulturstudien von Mc Allester kennzeichnen die heutige Situation der musikalischen Völkerkunde in den Vereinigten Staaten.

Die Instrumentation von Mozarts „*Misericordias Domini*“, KV 222 (205a)

VON FELIX SCHRÖDER, BERNKASTEL

Mozarts Offertorium de tempore „*Misericordias Domini*“ ist jenes 1775 in München geschriebene Werk — *Contrapunkt in D minor* nennt er es selbst —, über das ein Urteil von Padre Martini, der damaligen höchsten Autorität in musikalischen Fragen, vorliegt; der gelehrte Franziskaner stellt der Motette das Zeugnis aus, daß er alles in ihr finde, „*was die moderne Musik verlangt, gute Harmonie, reiche Modulation, mäßige Bewegung der Violinen, natürliche und gute Stimmführung*“.

Die Partitur der Gesamtausgabe mit der Begleitung von vierstimmigem Streichorchester, zwei Oboen und zwei Hörnern ist nicht authentisch, da sie nicht auf das unbekannte Auto-

graph oder eine andere sichere Quelle zurückgeht; dieser Veröffentlichung liegt eine Abschrift in Partitur und Stimmen aus dem Istituto musicale in Florenz zugrunde, das noch eine Reihe kirchenmusikalischer Werke Mozarts mit erweiterter Instrumentation aufbewahrt; ich nenne nur das *Te deum* KV 141 (66b), das mehrere Instrumentierungen von fremder Hand erfahren hat¹, von dem aber glücklicherweise die ursprüngliche Instrumentation bekannt ist. Einstein gibt nun einen wertvollen Hinweis in den Anmerkungen zu KV 205a der 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses: „Eine aus Mozarts Besitz stammende Abschrift in Stimmen existierte einst bei André, hds. Verz. No. IX, wo jedoch nur von der Begleitung zweier Violinen und Orgel die Rede ist.“ Es kann kaum zweifelhaft sein, daß diese Stimmen die originale Besetzung wiedergeben, wie es denn in der Folge nicht an Ausgaben gefehlt hat, die auf die Blasinstrumente verzichteten².

Die Viola und die beiden Oboen und Hörner der Gesamtausgabe sind m. E. späterer, fremder Zusatz; auffallend ist auch, daß die Bezifferung, die Mozart in seinen kirchenmusikalischen Werken sonst sehr ausführlich behandelt, fehlt. Die häufig wiederkehrenden Intonationsworte sind schwerlich von Bläsern begleitet worden, die Bläserbegleitung mutet vielmehr wie eine auf Instrumente übertragene Aussetzung des Orgelbasses an; dadurch hat die Orgel ihre ursprüngliche Funktion als Generalbaßinstrument eingeübt. Mozart würde auch eine Arbeit im „stile osservato“ kaum in die Salzburger Serenadenbesetzung mit Oboen und Hörnern gekleidet haben. Der Part der Viola in der Gesamtausgabe ist in den fugierten Teilen, analog den übrigen Streichinstrumenten, eine colla-parte-Stimme meist des Tenors, im übrigen beschränkt sie sich auf eine antiquierte Verstärkung des Basses in der oberen Oktave. Wenn die Besetzung der Bratsche ursprünglich vorgesehen gewesen wäre, müßte es befremden, daß sich zuweilen die zweite Violine mit dem Tenor vereinigt; ich greife eine Stelle heraus, die Takte 18/19:

The image shows a musical score for measures 18 and 19. The staves are arranged vertically from top to bottom: Violin I, Violin II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Basso. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, Basso) have lyrics written below their staves. The lyrics are: (canta) - - - - - bo, can - - - - - bo, canta - - - - - can - - - - - can - ta - - - - - can - ta - - - - -.

¹ Paul Mies, Eine unbekannt Instrumentation von Mozarts *Te deum* KV 141 (66 b), Neues Mozart-Jahrbuch 1943, S. 244.

² Paris, P. Porro.

Bei originaler Streicherbesetzung mit Viola hätte es der Übernahme dieses Tenoreinsatzes durch die zweite Violine gar nicht bedurft; der Tenor hätte an der Bratsche eine ausreichende Stütze gehabt. Hier oktaviert die Bratsche mit dem ohnehin durch Violoncello und Kontrabaß besetzten Instrumentalpaar, während der Alt der instrumentalen Stütze entbehrt. Dieses durch die Hinzufügung der Viola entstandene Mißverhältnis der instrumentalen colla-parte-Verstärkung läßt jedoch den Schluß zu, daß bei der Neuinstrumentation die Stimmen der ersten und zweiten Violine unangetastet geblieben sind. Durch Wegfall der Viola und der Bläser entstehen keine leeren Stellen; sie sind durchaus unobligat, was ihre Echtheit, für die es keine Bürgschaft gibt, ebenfalls bedenklich scheinen läßt; aber diese Bläserinstrumentierung mutet stellenweise, namentlich in der wenig dezenten Ausfüllung der Dezimen der beiden Violinen durch die Oboen in den Takten 23—26 und an den Parallelstellen, geradezu unmozartisch an. Schließlich sei noch bemerkt, daß die in München aufgeführten Missae breves KV 192 und 194 sowie die dort geschriebene Messe KV 220 die instrumentale Besetzung von zwei Violinen und Baß aufweisen, die letztere lediglich mit den verstärkenden Trompeten und Pauken; es kann mit Sicherheit angenommen werden, daß für die Motette „*Misericordias Domini*“, die nach Mozarts eigener Mitteilung am Sonntag, dem 5. März 1775, innerhalb einer dieser Messen erstmals aufgeführt wurde, dieselbe Streicherbesetzung vorgesehen war. Es spricht also nichts gegen, vielmehr alles für die Annahme, daß die Besetzung mit zwei Violinen und Baß in der obengenannten Stimmenabschrift aus Mozarts Nachlaß die originale Instrumentation darstellt.

Nachträglich werde ich auf eine in Augsburg (Stadtarchiv Hl. Kreuz) liegende Hs. aufmerksam gemacht, die Mozart selbst dorthin mitgebracht hat; sie zeigt ebenfalls die Orchesterbesetzung von zwei Violinen und bezifferten Orgelbaß, was ein nahezu zwingender Beweis für meine Annahme ist. Die Kenntnis verdanke ich einem freundlichen Hinweis von E. F. Schmid.

Die Mozart-Skizzen der Universitätsbibliothek Uppsala

(Ein ergänzender Hinweis)

VON RICHARD ENGLÄNDER, UPPSALA

In meinem Aufsatz *Die Mozart-Skizzen der Universitätsbibliothek Uppsala*¹, habe ich mich² auch mit einem siebentaktigen Entwurf im 3/8-Takt, F-dur, beschäftigt, der zwischen anderen *Titus*-Skizzen im Band *Silverstolpe* der Universitätsbibliothek Uppsala auftauchte und ebenfalls zum Bereich der Oper *La clemenza di Tito* gehört. Ich wies darauf hin, daß dieses Skizzenfragment von Haus aus mit dem F-dur-Rondo der *Vitellia* (Nr. 23) in Mozarts genannter Oper im Zusammenhang stehen dürfte. Man braucht dazu nur einen ausführlichen, unabgeschlossenen Entwurf zur selben Arie zum Vergleich heranzuziehen, der bei Abert³ abgedruckt ist. Im Hinblick auf diesen Entwurf liegt es nahe, die ursprüngliche Rolle der betreffenden Takte im Band *Silverstolpe* (Uppsala) näher zu bestimmen. Der Entwurf (Abert) bricht nach Abschluß des Mittelteils des Largettos mit dem ☹ Zeichen ab. An dieser Stelle müßte die Wiederholung des ersten Teils des Largettos folgen. Die betreffenden Takte des Bandes *Silverstolpe*⁴ waren — so fasse ich es auf — als Bekräftigung dieser im Entwurf (Abert) fehlenden Reprise gedacht und zwar in folgender Weise⁵.

¹ Svensk Tidsskrift för Musikforskning 1955, Jahrg. 37.

² S. 110—111.

³ Mozart II, Notenanhang IX, 3.

⁴ Beispiel 12c meines Aufsatzes.

⁵ Der eingeklammerte 5. Takt ist von mir hinzugefügt.

In jedem Fall hat man den bestimmten Eindruck, daß es sich bei der Oberstimme um die solistische Phrase einer Arie handelt. Das zweite Notensystem der Skizze Uppsala bezieht sich dagegen deutlich auf eine Instrumentalstimme. Man könnte an eine Klarinette denken:

Damit nähert sich das Bild der Skizze noch entschiedener der genannten Arie Vitellias (Nr. 23), deren endgültige Fassung ein Bassethorn obligat und virtuos einführt (Klarinettist Stadler!). Mozart hat sowohl diese Takte aus dem Band Silverstolpe wie einen großen Teil des Materials, das im Anhang Abert geboten wird, in der endgültigen Fassung der Vitellia-Arie selbst unausgenutzt gelassen. Dennoch hat er die beiden Entwürfe nicht gänzlich über Bord geworfen. Aus dem Entwurf (Anhang Abert) stammen, soweit Nr. 23 selbst in Frage kommt, die letzten sieben Takte der endgültigen Fassung des Larghetto mit Varianten innerhalb der drei Abschlußakte sowie die mehrfach erscheinende Wendung:

Im übrigen liefern sowohl die kurze Skizze des Uppsala-Bandes als der ausführliche Entwurf (Abert) einiges Material für eine andere Nummer, ebenfalls F-dur 3/8, von ähnlichem Charakter, das Chor-Andante (Nr. 15) mit Solo des Titus. Aus dem Entwurf (Abert) stammt dort die Wendung:

Hieran schließen sich nach einem selbständigen Zwischentakt fünf weitere Takte⁶, die im wesentlichen auf die hier zur Diskussion stehende Skizze Uppsala zurückgehen. Bezeichnenderweise begnügte sich Mozart bei der Sopranführung der Chorfassung mit dem einmaligen Sprung ins hohe f⁷. Dennoch wirkt die entlehnte Phrase auch in diesem Zusammenhang mehr solistisch als chorisch und läßt sich nur darum zwanglos in das Klangbild einordnen, weil es sich um eine kammermusikalische Chorwirkung handelt, um den „sotto voce“-Rahmen für das Solo des Titus. Die ausgesprochen instrumentale Gegenstimme, die Mozart bei einer eventuellen Benutzung in der endgültigen Fassung von Nr. 23 wohl dem Figurenwerk des Bassethorns angepaßt haben würde, wird in Nr. 15 von Flöten und Violinen in Oktaven gespielt und wörtlich verwendet⁷. Bemerkenswert ist noch die Tatsache, daß sich die Schlußwendung im Band Silverstolpe (NB in Beispiel 1) durchaus der Phraseologie des Entwurfs zu Nr. 23 anschließt, während die Stelle dann in der Chorfassung (Nr. 15) folgendermaßen lautet:

⁶ Vgl. S. 111 meines Aufsatzes Beispiel 12c.

⁷ S. dazu die Partitur der Oper, Gesamtausgabe Breitkopf & Härtel, S. 107.

Aus dem Schrifttum zum Mozart-Jahr 1956

VON WILLI KAHL, KÖLN

In einem Sammelbericht* über die Mozart-Literatur dieses Gedenkjahres, die sich natürlich schon 1955 auszubreiten begann, gebührt unstreitig der neuen Mozart-Biographie von Erich Schenk¹ der erste Platz, geht es doch hier — vom engeren Thema abgesehen — um Grundsätzliches, wie er es schon im Titel betont: *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie*. Die Werkbetrachtung wird also bewußt ausgeschaltet, und es mag für die heutige Lage der Forschung bezeichnend sein, daß der Verf. sein eigenes Verfahren in einem programmatischen Aufsatz rechtfertigen mußte (*Ist unser Wissen um Mozarts Leben abgeschlossen?* „Neue Zeitschrift für Musik“, 117, 1956, S. 16 ff.), in dem er feststellt, daß — abgesehen von der Münchener Sandberger-Schule, der er ja selbst angehört — die „Biographistik“ von den letzten zwei Generationen über Gebühr vernachlässigt worden sei. Er führt das auf einen gewissen „Ausschließlichkeits-Standpunkt“ jener Stilforschung zurück, die nunmehr, da die Grundlagen ihrer Untersuchungsmöglichkeiten durch Riemann und Adler längst gesichert seien, auch der biographischen Forschung wieder mehr Raum lassen müsse.

Zu welchen Ergebnissen das für unsere Kenntnis von Mozarts Leben führen kann und wieviel Fragen dennoch offen bleiben (etwa bei der Lokalforschung für Mozarts Reiseaufenthalte), läßt das Buch auf über 800 Seiten fortlaufend erkennen. Es verarbeitet eine Fülle eigener und fremder Forschungsergebnisse aus letzter Zeit in einem Umfang, wie es nur einem der besten Mozartkenner möglich war, dem, als geborenem Salzburger, zudem noch ein besonderes Einfühlungsvermögen in seinen Stoff zur Verfügung stand. Eine unbestechliche Achtung vor den Tatsachen, die natürlich manches Legendäre abzuwehren weiß, gibt der Darstellung ihr Gepräge, die von einer Lebensfülle getragen ist, wie man sie nur jeder Musikerbiographie wünschen möchte. Wie spannend etwa lesen sich die Reiseberichte oder die Entwicklung der Dinge vor der Wiener Katastrophe von 1781! Daß von den Quellen natürlich die Briefe als belebendes und erläuterndes Element ausgiebig benutzt werden, versteht sich von selbst. Die Wiedergabe erfolgt nach modernen Editionsgrundsätzen, fremdsprachige Texte sind auf die Korrektheit früherer Übersetzungen hin überprüft.

Aus der großen Zahl neuer, die bisherige Forschung berichtiger Ergebnisse kann nur einiges angedeutet werden, so der betonte Anteil des mütterlichen Erbes an Mozarts Persönlichkeitsbild (S. 19) oder die Erklärung einer seltsamen Mischung gegensätzlicher Verhaltensweisen in Leopold Mozarts Charakter aus seinem Schwabentum (S. 23 f.). Dankenswert ist auch der Hinweis auf die „weitgehend religiös gebundenen Gemütskräfte“ im Charakterbild des Vaters (S. 28), den man oft allzu einseitig als Aufklärer gekennzeichnet hat. Übersehen wurde bisher auch, welche Rolle bei Mozarts Fürsorge für die Familie Weber das soziale Moment gespielt haben muß, wenn sich ihm Erinnerungen an seine eigenen Erfahrungen mit Colloredo aufdrängten (S. 390 f.).

* Anmerkung der Schriftleitung: Die Leser unserer Zeitschrift werden um Nachsicht dafür gebeten, daß einige nicht unwichtige Schriften über Mozart in diesem Sammelbericht nicht behandelt werden. Die Schuld an diesem Mangel trägt der Schriftleiter, dem der Gedanke, Willi Kahl mit einer zusammenfassenden Rezension über die Publikationen zum Mozart-Jahr zu beauftragen, leider erst kam, als ein Teil der in Betracht kommenden Schriften — besonders natürlich die sehr zeitig erschienenen — bereits an andere Mitarbeiter vergeben und deren Referate z. T. sogar schon abgeliefert waren. Niemand kann über die dadurch verursachte Beschränkung des Sammelberichts nur auf einen Teil der einschlägigen Literatur betrübter sein als der Schriftleiter, der dem von ihm selbst angerichteten Schaden nun gegenübersteht, ohne etwas daran ändern zu können. Er bittet, die in der Rubrik „Besprechungen“ veröffentlichten Rezensionen über Schriften zum Mozart-Jahr als Ergänzung zu Kahls Bericht zu betrachten. Da sie fast alle von Hans Engel stammen, ist, abgesehen von der damit gegebenen Gewähr für ihren wissenschaftlichen Wert, auch bei ihnen eine gewisse Einheitlichkeit gewahrt. — Im übrigen rechnet die Schriftleitung damit, daß noch zu erwartende Publikationen eine Nachlese zu diesem Bericht notwendig machen werden. Albrecht

¹ Erich Schenk: *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie*. (5—10. Taus.) M. 7 Vierfarbendrucktaf., 206 Abb., Faksimiles usw. u. 78 Textill. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verl. (1955). 830 S.

Mit vorbildlichem Fleiß hat der Verf. den Persönlichkeiten aus Mozarts Umwelt in der Heimat wie in der Fremde nachgespürt. Man steht angesichts eines sie alle zusammenfassenden Namenregisters von über 17 Seiten in zweiseitigem Kleindruck vor einer geradezu verwirrenden Fülle, deren Würdigung nicht nur für Mozarts Leben, sondern für die ganze Kultur- und Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts über das bisher Bekannte hinaus reiche Aufschlüsse vermittelt. Rühmend ist endlich die höchst eindrucksvolle Bebilderung des Werks.

Nur zwei kleine Versehen seien angemerkt. S. 121 muß es natürlich „Schubart“ statt „Schubert“ heißen. Dann zu S. 359: Anton Raaff, über den es übrigens eine Bonner Dissertation von H. Freiberger (1929) gibt, wurde nicht bei den Bonner, sondern bei den Kölner Jesuiten erzogen. Dort entdeckte Clemens August 1736 bei einem Gottesdienst seine schöne Sopranstimme.

Sozusagen als Anschlußbiographie an die eigentliche Mozartliteratur erscheint Walter Hummels Werk über die Söhne². Der Verf. hat sich bereits 1951 mit einem Buch über Mozarts Schwester Nannerl als guter Kenner der Mozartschen Familiengeschichte bekannt gemacht. Hier liegt nun die erste zusammenfassende und (mit einem gewissen Vorbehalt) wohl auch gleich abschließende Monographie über Karl und Wolfgang Mozart vor, die von sechs Kindern als einzige den Vater überlebt haben. Ich sagte: „mit einem Vorbehalt“, denn leider verbreitet sich der Verf. — außer der Mitteilung einiger weniger zeitgenössischer Rezensionen — in keiner Weise über die Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart (Sohn), aber dafür wird man durch ein sauber gearbeitetes Werkverzeichnis und durch vieles andere, was das Buch zu bieten hat, in etwa entschädigt. Über das Leben des älteren Bruders Karl gab es bisher überhaupt noch keine geschlossene Darstellung. Er kam mit 14 Jahren als Handelsangestellter nach Livorno. Sechs Jahre danach versuchte er es mit einem Musikstudium bei Asioli, das er aber 1810 in Erkenntnis seiner nicht ausreichenden Begabung wieder aufgab, um eine Beamtenstelle beim Vizekönig von Neapel in Mailand zu übernehmen; damit wurde Italien seine Wahlheimat. Seines jüngeren Bruders Wolfgang Leben war dagegen eine echte Musikerlaufbahn, nicht ohne manche äußere Erfolge, die er als Musiklehrer, Pianist und Komponist erntete, aber zuletzt auch nicht ohne jene bittere Enttäuschung, über die sich der Bruder Karl, der den 1844 Verstorbenen zwölf Jahre überlebte, einmal brieflich äußert, es habe sich „bei Wolfgang bei reiferem Alter die Überzeugung eingewurzelt, daß Söhne eines Vaters, der sich ausgezeichnet hat, nicht dieselbe Bahn betreten sollen“; Wolfgang sei darüber „mißvergnügt, — mißtrauend gegen sein eigenes, wahrlich nicht gewöhnliches Talent gemacht, sein Leben verbittert und vielleicht auch verkürzt“ worden (Hummel S. 199). Wolfgang begann als Hauslehrer in Lemberg, unternahm 1819—1821 eine große Kunstreise und übersiedelte 1838 für immer nach Wien.

Diese beiden Lebensläufe werden nun an Hand eines zum großen Teil bisher unerschlossenen Quellenmaterials mit dokumentarischer Treue dargestellt, wobei man freilich des Verf. Bedenken (Vorwort, S. VII) teilen muß, die Lesbarkeit des Buches könne durch die Wiedergabe des ganzen Inhalts so vieler Briefe beeinträchtigt werden. Was er (S. 218 f.) über Karl Mozarts Unterstützung seiner Verwandten sagt (in diesem Falle der Pepi Lange in Salzburg, der Tochter von W. A. Mozarts Schwager Josef Lange), wird übrigens auch noch durch einen Brief vom 10. 11. 1849 an den Salzburger Bibliothekscustos Dotter in der Autographensammlung Louis Koch (Katalog von G. Kinsky, 1953, S. 45) beleuchtet. Die Anmerkungen sind vielfach unnötig weitschweifig, sie brauchten z. B. wohl kaum über die Lebensdaten Spohrs (148) oder König Friedrich Wilhelms III. von Preußen (158) zu orientieren. Andererseits läßt die Bemerkung über Ernst Pauer, den Lieblingsschüler Wolfgang Mozarts, etwas Wichtiges vermissen: Ernst Pauer, der Vater Max Pauers, hat sich nicht nur

² Walter Hummel: W. A. Mozarts Söhne. Hrsg. v. d. Internat. Stiftung Mozarteum, Salzburg. M. zahlr. Kunstdrucktaf. u. Faksimiles. Kassel & Basel: Bärenreiter-Verlag, 1956. X, 383 S.

als Pianist und Komponist, sondern auch als Musikschriftsteller und guter Kenner älterer Klaviermusik einen Namen gemacht. Eine Reihe von Anhängen (u. a. über die Wohnungen der Familie Mozart in Wien, die Mitteilung von Karl Mozarts Testament und der Verlassenschaft des Bruders) sowie ein ausführliches Schrifttumsverzeichnis runden das auch für das Bild der Mutter Konstanze in vielem aufschlußreiche Buch ab, dessen Illustrationen noch besonders zu loben sind. Es bleibt eben nur noch der Wunsch offen, daß man von Wolfgang Mozart (Sohn) als Komponist eine Vorstellung gewinnen möchte.

Das englische und amerikanische Musikschrifttum der letzten Jahre macht immer mehr Gebrauch von jener Art Sammelwerke mehrerer Verf. über Leben und Persönlichkeit einzelner Komponisten, die sich gerne „*Symposium*“ nennen und damit den Gedanken einer fruchtbaren Zusammenarbeit besonders ansprechend zum Ausdruck bringen. Durchaus sinnverwandt, erscheint nun auch in der Mozartliteratur des Gedenkjahres *The Mozart Companion*³, mit gewichtigen Beiträgen von elf Forschern. D. Mitchell, einer der beiden Hrsg., weiß im Vorwort zutreffend zu begründen, warum gerade eine solche Gemeinschaftsarbeit mehrerer Verf. die für ein Mozartbuch besonders geeignete Publikationsform sein muß, angesichts der ungewöhnlichen Vielseitigkeit von Gesichtspunkten und oft genug auch von Gegensätzlichkeiten, mitunter im engsten Bereich eines einzelnen Werkes, wie sie jedem Betrachter von Mozarts Schaffen entgegentreten. Das macht es, meint er, „*almost impossible for one commentator satisfyingly to treat of his work as a whole*“, und selbst Alfred Einstein, dessen Andenken der vorliegende Sammelband gewidmet ist, habe ein solches Ideal nur annäherungsweise erreichen können.

Der reiche Inhalt dieses „*Symposiums*“ macht es unmöglich, an dieser Stelle auf alle Ergebnisse der verschiedenen Beiträge im einzelnen einzugehen. Zu fast jedem wäre nicht nur zu vermerken, was er als übersichtliche, zusammenfassende Orientierung zu seinem jeweiligen Spezialthema dem Musikfreund bietet, sondern auch, womit er die Forschung weiterzuführen vermag. So gleich O. E. D e u t s c h s auf gewohnter Kennerschaft aufbauende einleitende Studie *Mozart Portraits* mit einer knappen und überzeugenden Registrierung der echten, zweifelhaften und unechten Bilder. F. B l u m e (*Mozart's Style and Influence*) sucht sich den Fragen nach Mozarts Personalstil von den langsamen Sätzen seiner Instrumentalwerke aus zu nähern. In A. H u t c h i n g s Beitrag zur Klaviermusik hätte man sich vielleicht, wo er die Instrumentenfrage berührt, eine nähere Bezugnahme auf H. Brunners Arbeit *Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit* (1932) gewünscht. D. M i t c h e l l beleuchtet die Entwicklung von Mozarts Serenadenmusik an den drei ausgewählten Beispielen der Bläserwerke KV 361, 375 und 388. H. K e l l e r vertritt in seinem Beitrag zur Kammermusik den Standpunkt, daß Mozart diese Werke nicht für den Hörer, sondern für den Spieler geschrieben habe. Diesem gibt er auch gelegentlich Spielanweisungen. Die eindringlichen Analysen stellen an den Musikliebhaber freilich oft nicht geringe Ansprüche, es fehlt sogar nicht an Anspielungen auf Schönberg und die serielle Technik. H. E n g e l betont in seiner Besprechung der kleineren Orchesterwerke mit Recht bei der *Maurerischen Trauermusik* ihre liturgischen Bindungen. Eine vorbildlich klare Darstellung von Mozarts Entwicklung als Sinfoniker gibt J. P. L a r s e n, wie bei ihm zu erwarten, mit manchen aufschlußreichen Seitenblicken auf Haydns Sinfonien, was dann auch die frühere g-moll-Sinfonie (KV 183) von 1773/74 in ein neues Licht rückt. Sie steht unter dem Einfluß von Haydns Moll-Sinfonien aus dieser Zeit, insbesondere der in derselben Tonart (Nr. 39). Einer Würdigung der Konzerte und ihrer stilgeschichtlichen Voraussetzungen von H. C. Robbins L a n d o n stellt F. B l u m e im zweiten seiner Beiträge einen alle Konzertgattungen umfassenden kritischen Quellenbericht voran, der wegen der Berücksichtigung auch von Fragmenten und verschollenen Werken sowie von Echtheitsfragen — immer nach dem

³ *The Mozart Companion*. By Gerald Abraham u. a. Ed. by H. C. Robbins Landon & Donald Mitchell. London: Rockliff (1956). XV, 397 S.

neuesten Stand der Forschung — wohl alle Ansprüche erfüllen dürfte, die man in solchem Falle zu erheben berechtigt ist. Auf weitere Schaffensgebiete führen die Beiträge von G. Abraham (*The Operas*), P. Hamburger (*The Concert Arias*) und K. Geiringer (*The Church Music*), auch sie in hohem Grade geeignet, den Gedanken des „Symposiums“ über Mozarts Werk in gültiger Weise zu verwirklichen. Allen Beiträgen sind bibliographische Anhänge beigegeben, allerdings von etwas ungleichmäßigem Umfang, so daß einige Lücken bleiben, so R. Gerbers *Harmonische Probleme in Mozarts Streichquartetten* im 2. Jahrgang des Mozart-Jahrbuches (1924) und aus dessen 3. Jahrgang (1929) der Beitrag von H. Hoffmann *Über die Mozartschen Serenaden und Divertimenti*.

Nicht die gleichen Ansprüche an den Leser wie der englische Sammelband stellt Paul Nettls Buch⁴, jenem in der äußeren Anlage nicht unverwandt, da es auch noch drei Beiträge anderer Verf. einschließt (A. Orel, *Mozart und Wien*; R. Tenschert, *Mozart und die Kirche*; H. Engel, *Die Orchesterwerke*). Die Zugehörigkeit zu der bekannten und beliebten Fischer-Bücherei bestimmt im wesentlichen, was dieses handliche Bändchen zu bieten hat; es wendet sich vornehmlich an den Musikliebhaber, der sich nicht zuletzt durch ein nach Gattungen geordnetes Verzeichnis der bis zum 1. April 1955 erschienenen und in Deutschland erhältlichen Langspielplatten mit Mozartschen Werken beraten sieht, übrigens eine stattliche Reihe, von der auch der Musikunterricht jeder Art reichen Nutzen ziehen kann. Zur Ergänzung kann Peter J. Pirie, *A Bibliography of Mozart Records* (*The Musical Review*, XVII, 1956, 71 ff.) dienen. Allenthalben findet auch der Kenner in diesem Mozartbuch manche Belehrung, vor allem da, wo er sie gerade im Bereich von Nettls besonderen Forschungsgebieten erwarten darf, etwa zum Thema *Freimaurerei und Freimaurermusik*, in den Ausführungen über die Tanzmusik und den Tanz, über Mozart und die tschechische Volksmusik, vor allem über die Prager gesellschaftlichen Verhältnisse zu Mozarts Zeit. Manche unbekanntes Dokumente werden erstmals ans Licht gezogen. Indessen verliert sich die Darstellung, wo sie auf dem beschränkten zur Verfügung stehenden Raum nach besonderer Straffung verlangen müßte, mitunter doch wohl etwas zu sehr in Einzelheiten und ab und zu leider auch in eine dem Gegenstand wenig angemessene, allzu saloppe Gestaltung. So gewinnt man vom Ganzen zuweilen einen zwiespältigen Eindruck, wenn man Konstanze Nissen als eine „geradezu musterhafte Hausfrau“ kennen lernt, „die es glänzend verstand, das gigantische Erbe ihres ersten Gatten finanziell auszunützen“ (S. 167), und gar, wenn man in einer dramatisierten Analyse des *Veilchen* lesen muß, wie es sich wünscht, „in seinem verliebten Masochismus (!), die schönste Blume der Natur zu sein“ (S. 131). Es gibt auch gelegentliche Unrichtigkeiten: Der Londoner C. Fr. Abel (S. 41) kann heute nicht mehr als persönlicher Schüler J. S. Bachs bezeichnet werden (H. F. Redlich, MGG I, 22). O. Jahn ist (übrigens ein Irrtum H. J. Mosers noch in der letzten Auflage seines Musiklexikons) niemals „Leiter des philologischen Seminars in Berlin“ gewesen (S. 169). Er erhielt zwar 1867 in Bonn einen Ruf nach Berlin, mußte ihn aber bald wegen zunehmender Krankheit rückgängig machen. Sein Mozartwerk hat H. Deiters nicht erst 1905—1907, sondern schon zur 3. Auflage 1889—1891 und noch einmal zur 4. Auflage 1905—1907 bearbeitet.

Ausgesprochen für den Musiker und Musikliebhaber hat Horst Seeger⁵ ein kleines Mozartbuch geschrieben, das mit bescheidenen Ansprüchen auftritt und sich doch von manchen ähnlichen Erscheinungen der Populärliteratur wohltuend abhebt. Es hat vor allem den Vorzug, in der Darstellung des Tatsächlichen zuverlässig zu sein. Wo der Laie Verständnis musikalischer Fachausdrücke oder Einsicht in bestimmte musikgeschichtliche Zusammenhänge sucht, kann er sich keinen besseren Führer wünschen, etwa für die Oper und ihre Entwicklung. Wenn der Verf. freilich im Kontrastdualismus des klassischen Sonatensatzes

⁴ Paul Nettl: W. A. Mozart 1756—1956. M. Beiträgen v. Alfred Orel, Roland Tenschert u. Hans Engel. (51.—75. Taus.) Frankfurt, Hamburg: Fischer 1956. 201 S. (Fischer-Bücherei).

⁵ Horst Seeger: W. A. Mozart (1756—1761). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1956. 228 S.

eine „künstlerische Widerspiegelung der jetzt außerordentlich rasch voranschreitenden Entwicklung der kämpferischen Ideologie des Bürgertums“ erblicken will, so wird ihm hier nicht jeder folgen wollen. Das sind die Erkenntnisse, von denen der Verlag meint, sie seien in der bisherigen Mozartliteratur weniger betont worden, sie treten aber sonst in Seegers Darstellung weniger aufdringlich hervor.

Was man diesem Buch lobend nachsagen muß, das liebevolle Eindringen in Mozarts Musik, ab und zu auch mit erklärenden Notenbeispielen, das fehlt der knappen Skizze von Fritz Högl⁶ leider so gut wie ganz, umso bedauerlicher, als sie der österreichischen Jugend gewidmet ist. Was auf das Geleitwort des Bundesministers für Unterricht, das den apollinischen Mozart noch einmal heraufbeschwört, folgt, ist im Grunde nur ein — allerdings mit vielen Briefstellen durchsetzter — Lebensbericht.

Wer vom Titel des Buches von Otto Schneider^{6a} eine Abrechnung mit den zahlreichen Mozartlegenden erwarten sollte, wird kaum auf seine Kosten kommen. Es verzichtet auf jede Polemik und beschränkt sich, wie H. J. Moser in der beigegebenen Einführung ankündigt, darauf, „in zuverlässiger Nüchternheit alle Tatbestände jenes nur fünfunddreißigjährigen Erdenweges erst chronologisch aufzureihen und dann kalendarisch auf den Jahresablauf zu verteilen“. Der Typus dieser Kalendarien ist im literarischen und künstlerischen Schrifttum nicht neu, aber man wird kaum einmal einem Gegenstück zu diesem Mozartkalender begegnen, was die Vielseitigkeit des Gebotenen und die Zuverlässigkeit der Darstellung angeht. Als Beispiel der Inhalt der Seiten 152 und 259: 20. Mai 1785 mit den beiden ersten Takten der c-moll-Fantasie KV 475, dann eine Notiz zu diesem Werk. Für 1770 eine Notiz über den zweiten Aufenthalt in Portici auf der ersten italienischen Reise, für 1787 eine Notiz über das am 20. Mai dieses Jahres entstandene Lied *Die Verschwörung*. Sodann 30. September: Unter 1791 Faksimile des Theaterzettels von der Uraufführung der *Zauberflöte*, dazu der briefliche Bericht Mozarts an seine Frau vom 7./8. 10. 1791, für 1763 und 1765 je eine Notiz über die Reisen nach Paris und London, für 1784 eine Notiz über das am 30. September dieses Jahres beendete Klavierkonzert B-dur, KV 456. So bringt jede Seite unter dem jeweiligen Tagesdatum ein Hauptereignis aus einem bestimmten Jahr an der Spitze, danach einige Nebeneignisse aus anderen Jahren. Voran geht diesem Kalendarium eine „Chronik“ als längsschnittartige Aufschlüsselung der einzelnen Ereignisse nach Jahren von der Geburt des Vaters bis zu Mozarts Begräbnis. Verdienstvoll sind die Anhänge. Da werden die einzelnen Stücke, die das Kalendarium unter den verschiedenen Tagen verzeichnet, Notenbeispiele, Briefstellen und andere Dokumente, auch die illustrierenden Bilder und Stiche in einem Quellennachweis sorgfältig belegt, es gibt ein systematisches Werkverzeichnis und ein nach KV-Nummern geordnetes, ein reichhaltiges Namens- und ein Ortsverzeichnis und ein Kapitel „Mozart-Literatur“, das sich bescheiden „Versuch einer Bibliographie“ nennt, statt einer trockenen Titelsammlung aber den Weg der sogenannten „Bibliographie raisonnée“ mit Erläuterung der Titel beschreibt und somit auch dem Kenner manchen Nutzen zu bringen vermag.

Mit Mozarts sieben großen Opern im Lichte ihrer Libretti und des jeweiligen Verhältnisses von Text und Musik beschäftigen sich einige z. T. recht lesenswerte Abhandlungen von Aloys Greither⁷, die der Verf. bescheiden „Versuche“ nennt. Es geht ihm um die Opern, deren Texte Mozart nicht übernahm, wie sie ihm vorlagen, an deren Libretti er vielmehr bis zur Endgestalt mehr oder weniger mitwirkte und deren Ausführung er ein größeres Gewicht beimaß als allen anderen. Allenfalls könnte die in weniger als drei Wochen vollendete *Clemenza di Tito* nicht in diesen Rahmen passen, aber gerade sie verteidigt der

⁶ Fritz Högl: Wolfgang Amadeus Mozart. Wien: Österreichischer Bundesverlag (1956). 79 S.

^{6a} Otto Schneider: Mozart in Wirklichkeit. Mit einer Einführung v. H. J. Moser. Wien: Kaltschmid 1955. 400 S.

⁷ Aloys Greither: Die sieben großen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik. Heidelberg: Schneider 1956. 240 S.

Verf. gegen den laudäufigen Vorwurf oberflächlicher, interesselloser Arbeit. Mit besonders feinem Verständnis wägt er ab, welche Grenzen Mozarts musikdramatischen Möglichkeiten hier aus seinem Bekenntnis zur Opera seria gesetzt waren. Die Personen des Titus konnten, von der Gattung aus gesehen, nicht die Lebensfülle eines Figaro oder Don Giovanni gewinnen. „*Sie sind heroische Idealgestalten, auch wo sie irren und sich verfehlen, oder auch: die Behälter eines heroischen Ideals, oder, als Kontrast, eines niedrigen Gefühls. Die Musik vollzieht sich an ihnen, nicht sind sie selber Musik, dramatische Musik, wie Almaguerra oder Don Giovanni*“ (S. 176). Ähnlichen feinsinnigen Bemerkungen über das Verhältnis des Textes zur Musik begegnet man noch öfter. Es gibt auch Anregungen für die Interpretation, z. B. für die Besetzung der Rolle der Donna Anna (S. 133) oder der Vorschlag, den Don Octavio, gemäß Da Pontes Buch, wieder Duca Ottavio wie schon bei Tirso de Molina zu nennen; „*er nimmt als Herzog einen höheren Rang ein als Donna Anna, die Tochter eines Commendatore*“ (S. 121). Die dankenswerte Bibliographie, in der man nur L. Schiedermaiers gerade für die Kenntnis der Opern so wichtige Mozartbiographie vermißt, könnte mit der Akribie ihrer Titelaufnahmen einem zünftigen Bibliothekar Ehre machen. Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* ist aber nicht der erste seiner Art (S. 18). (Man vergleiche Karl Gerhartz, *Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart*, ZfMw. VII, 1925, 553 ff.).

Auf andere Weise beschäftigt sich Konrad Pfeiffer⁸ mit Mozarts Hauptopern. Als sein Buch erstmals zum Mozart-Gedenkjahr 1941 erschien, glaubte er, damit „*die einzige wirkliche Lücke in der Mozart-Literatur*“ schließen zu können. „*Eine Rechenschaft wollen wir uns geben über das, was wir im Ergriffensein durch diese Lichtgestalt und diesen Kün-der der Liebe künstlerisch erleben, eine ‚philosophische‘ Rechenschaft, indem wir dieses Erlebnis in den Bereich der Reflexion ziehen und erklären*“ (Vorwort S. 2). Aber da der Genius „*zutiefst nur vom Genius begriffen und erklärt werden kann*“, vertraut Pfeiffer sich und seine Leser auf dem Wege zu dieser „*philosophischen Rechenschaft*“ über Mozart und sein Schaffen, für das stellvertretend hier einige Opern eintreten, im „*Bereich der Reflexion*“ der „*Abstraktion Schopenhauers, als des Lehrers der Menschheit*“ an und betrachtet sich selbst dabei als „*Dolmetsch zwischen Mozart und Schopenhauer*“ (S. 4). Das sind anspruchsvolle und vielversprechende Worte, und man möchte, wenn man das Buch aus der Hand legt, nur wünschen, es habe sich nun endlich „*die einzige wirkliche Lücke*“ im Mozart-Schrifttum geschlossen. Gewiß, mit schmückenden, der Weltliteratur entnommenen Motti als Kapitelüberschriften und mit Analogien von Beispielen aus Gemäldegalerien lassen sich die aus Schopenhauerschem Gedankengut abgeleiteten Erkenntnisse über Mozarts „*göttlichen Genius*“ mannigfach und wechselseitig erhellen, und wenn man insbesondere von Schopenhauers Grundfrage nach der Liebe als dem „*Brennpunkt des Willens zum Leben*“ ausgeht, so kann man die verschiedenen Stufen der Liebe kaum besser als an einigen Mozartschen Opernstoffen veranschaulichen: In der *Entführung* das „*vorbereitende Stadium*“, „*das Erwachen der Liebe selbst*“, „*der beinahe noch kindliche Frohsinn*“ . . . „*das alles trägt noch den Stempel der Unschuld*“ (S. 61, 62). Im *Figaro* dann ein „*Spiel, jedoch nicht ohne einen ernsten, ja sogar sehr ernsten Hintergrund, nämlich eben die sinnliche Leidenschaft des Grafen*“ (S. 67 f.), dann der Liebesweg, der Don Juan abwärts führt, und der Weg der Liebe nach oben als das Thema der *Zauberflöte* (S. 80). Aber es fehlt den Analogievorstellungen dieses „*Dolmetsch zwischen Mozart und Schopenhauer*“ doch oft genug das Zwingende. Warum soll den stilistischen Leitsatz des Philosophen: mit „*gewöhnlichen Worten ungewöhnliche Dinge sagen*“ in der Musik keiner so restlos verwirklicht haben wie nur Mozart? (S. 35). Konnten das Haydn und auch Beethoven nicht ebenso gut? Wenn die „*musikalische Intuition*“ Mozart bei den Eingriffen in seine Libretti zu-

⁸ Konrad Pfeiffer: Von Mozarts göttlichem Genius. Eine Kunstbetrachtung auf der Grundlage der Schopenhauerschen Philosophie. (3. Aufl.) Berlin: de Gruyter 1956. VII, 120 S.

nächst auf die „Willens-Bewegungen“, d. h. „die Gefühle und Leidenschaften der handelnden Personen“ führte, so ergibt das eine willkommene Brücke zu Aussprüchen Schopenhauers, aber man sollte dann nicht apodiktisch behaupten, „die Verse selbst waren ihm dabei in ihrem Wortlaut nebensächlich“ (S. 12). Man vergleiche damit, was Greither in seinem eben besprochenen Buch (S. 67 f.) in diesem Zusammenhang über Mozarts untrüglisches Sprachgefühl, das sich trotz der Einwände vom Fall Schikaneder aus nicht grundsätzlich leugnen läßt, zu sagen weiß. Über das Mißverständnis, das der Verf. mit dem abschließenden Kapitel Mozarts „göttliche“ Heiterkeit heraufbeschwören könnte, ist er sich selbst schon hinreichend klar. Nicht das sattem bekannte Bild des „ewig heiteren Sonnenjünglings“ ist damit gemeint. „Mozarts ‚göttliche‘ Heiterkeit ist eben nicht bloß die Heiterkeit der ‚leicht lebenden Götter Homers‘, sondern muß doch einen anderen Sinn haben“ (S. 91). Es ist die Heiterkeit dessen, der das Leben überwunden hat; „deshalb also verwandelte sie alles Leid in mild elegische Empfindung und stille Wehmut“ (S. 100). Das ist natürlich nicht der „dionysische“ gegenüber dem „apollinischen“ Mozart, aber das war von einer Betrachtung des Mozartschen Genius von der Konzeption der Schopenhauerschen Philosophie aus auch kaum zu erwarten.

Die in einer Neuausgabe von Ernst Reichert^{8a} mit Klavierbegleitung geschickt ausgesetzte und, in fragmentarischer Gestalt überliefert, geschmackvoll ergänzte Sopranarie „*In te spero, o sposo amato*“ auf einen Text aus Metastasio's *Demofonte* aus dem Frühjahr 1782 gehört zu einer Reihe kleinerer und größerer Kompositionen, die Mozart in der Zeit der Verlobung für Konstanze schrieb, was diese für die Arie ausdrücklich in einem Brief an Härtel vom 25. Februar 1789 bestätigt. Die Widmung an die Braut mag uns deswegen besonders unmittelbar ansprechen, weil die Arie ihren, wie die Beschaffenheit der Gesangsstimme zeigt, nicht geringen gesanglichen Fähigkeiten angemessen gewesen sein muß. Wenn Konstanze besonders gut vom Blatt sang (H. Abert, *W. A. Mozart*, 5. Aufl., I, 1919, S. 993), so konnte Mozart wohl auch bei den, wie das seit 1941 in der Library of Congress, Washington ruhende Autograph zeigt, nicht auskomponierten Stellen bei ihr auf ein gewisses Improvisationsgeschick rechnen.

Zuletzt seien noch zwei Faksimileausgaben angezeigt, die Kenner und Liebhaber in gleicher Weise ansprechen dürften. Zunächst die Kantate für eine Singstimme und Klavier „*Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt*“, von Richard Engländer mit vorbildlicher Sorgfalt herausgegeben⁹, eine vom Textdichter Karl Heinrich Ziegenhagen, Tuchfabrikant und Mitglied der Regensburger Loge „Zu den drei Schlüsseln“, bestellte Arbeit. Es lag also nahe, an eine unmittelbar für Logenzwecke bestimmte Komposition zu denken, deren es ja mehrere von Mozarts Hand gibt. Aber von ihnen will sie P. Nettel im Kapitel *Die königliche Kunst* seines oben besprochenen Buches (S. 150) scharf abgegrenzt wissen. Nichts zwingt uns, gewisse Anspielungen des Textes („*Körperkraft, Schönheit, Verstandeshelle*“) auf maurerische Riten zu beziehen, der Gehalt der Kantate will weitere Kreise in einem allgemein humanitären Sinn ansprechen, wozu man wissen muß, daß der Text — aber erst ein Jahr nach Mozarts Tod — als Beilage zu Ziegenhagens *Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken* gedruckt worden ist; also eine pseudofreimaurerische Komposition. Der Herausgeber bringt auch einige Daten über den Textdichter, der uns als ein Sonderling erscheinen mag und schließlich durch Selbstmord endete: Schriftsteller pazifistischer Färbung, Weltverbesserer nach Rousseaus Art und Verkünder einer neuen Moral. Daß das im Juli 1791 geschriebene Stück geistig in den weiteren Umkreis der *Zauberflöte* gehört, läßt sich

^{8a} W. A. Mozart: „*In te spero, o sposo amato*“. Arie für eine Singstimme mit begl. Baß. Für Sopran mit Klavier ausgesetzt und ergänzt v. Ernst Reichert. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1954). 12 S.

⁹ W. A. Mozart: *Die ihr des menschlichen Weltalls Schöpfer ehrt* . . . Text: K. H. Ziegenhagen. Kantate f. eine Singstimme u. Klavier. Juli 1791. Im Auftrage des Schwedischen Mozart-Komitees als Autograph (Universitätsbibliothek Uppsala) erstmals hrsg. und mit einer Einleitung versehen v. Richard Engländer. Stockholm: Gehrman 1955.

natürlich weder übersehen noch überhören und ist auch schon früher bemerkt worden. Die biographischen Voraussetzungen führen zu Mozarts Dresdener Aufenthalt 1789, wo er im Kreise um J. L. Neumann, den Übersetzer von J. G. Naumanns berühmter *Cora* aus dem Schwedischen, wohl an Erörterungen um das damals aktuelle Problem der Solokantate teilgenommen haben könnte, wo ihm also auch, wie Engländer vermutet, der Gedanke gekommen sein mag, „*Ideen des Freimaurertums und der Humanität im Rahmen der Opernform oder der deutschen Solokantate zu gestalten*“ (Vorwort). Was das Autograph mit einzelnen durchstrichenen Takten und anschließenden Entwürfen für unsere Kenntnis von Mozarts Schaffensweise bedeutet, hat der Hrsg. an anderer Stelle ausgeführt (*Die Mozartskizzen der Universitätsbibliothek Uppsala*, Svensk Tidskrift för Musikforskning, 1955; vgl. auch den „ergänzenden Hinweis“ dazu in diesem Heft der „Musikforschung“ S. 305). Der Weg des Autographs ist bemerkenswert: Fredrik Samuel Silverstolpe, ein musikbegeisterter schwedischer Diplomat am Wiener Hof zwischen 1796 und 1802, erhielt es eines Tages mit anderen Notenblättern, darunter bedeutsamen Skizzen zur *Zauberflöte*, von Konstanze Mozart und vermachte es später testamentarisch der Universitätsbibliothek Uppsala. Von dort aus nimmt das wenig bekannt gewordene Stück (KV 619) nun in einer schönen Faksimileausgabe zum ersten Mal den Weg in die Musikwelt.

Weniger braucht zur *Kleinen Nachtmusik* gesagt zu werden, deren Originalhandschrift Manfred G o r k e in einem reizvollen äußeren Gewand faksimiliert vorlegt¹⁰. Das Autograph gehört zu den beinahe 300 Manuskripten, die der Offenbacher Verleger J. André 1800 von der Witwe des Komponisten erwarb, von denen er zu Lebzeiten zwar gelegentlich weniger bedeutende veräußern mußte und dann kurz vor seinem Tode immer noch 273 Stücke mehreren öffentlichen Stellen zum Ankauf anbot, in der Hoffnung, den kostbaren Besitz vor Zersplitterung schützen zu können. Aber alle seine Bemühungen schlugen fehl. Was dann mit dem Nachlaß geschah, nachdem immerhin noch 1873 die Königliche Bibliothek in Berlin 138 Stücke für sich gesichert hatte, ist bekannt genug. Über 100 Jahre war das zuletzt 1841 in Andrés *Thematischem Verzeichnis* der Originalhandschriften Mozarts nachweisbare Autograph der *Kleinen Nachtmusik* verschollen, bis es Gorke 1943 in Privatbesitz wiederfand. Es wird jetzt in der Bibliothek des Bärenreiter-Verlages in Kassel verwahrt. Zu seiner Beschreibung sei dem Hrsg. das Wort gegeben: „*Das Autograph ist mit größter Sorgfalt geschrieben und strahlt in seinen Schriftzügen eine so große Schönheit aus, wie wir sie selbst bei Mozart-Manuskripten nur ganz selten finden. Ohne Korrekturen fließen die Noten wie schimmernde Perlen dahin und formen sich zu den uns so vertrauten Klängen.*“ Wichtig ist dabei für die Überlieferungsgeschichte, daß auch hier keine Spur auf das ursprünglich zwischen Allegro und Romance vorhanden gewesene Menuett-Trio führt, so daß wir uns nun endgültig mit der Möglichkeit abfinden müssen, „*daß dieses Blatt bereits zu Lebzeiten Mozarts verloren gegangen oder durch einen Zufall für immer vernichtet ist*“.

Kleine Chopiniana

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

I. *Grundsätzliches zu Chopins nationaler Abstammung.* Über die Frage, ob Chopin polnischer, französischer oder deutsch-lothringischer Herkunft war, bestehen bei manchen Biographen, vor allem den älteren, noch Zweifel. James Huneker schreibt¹, Szulc sei der Meinung, daß Chopins Vater seinen polnischen Namen Szopen (Szopa, deutsch „der Schuppen“) bei seiner Abwanderung aus seiner Heimat Lothringen nach Paris in die gallische Bezeich-

¹⁰ Wolfgang Amadeus Mozart: Eine kleine Nachtmusik. 1787. Faksimile der Original-Handschrift hrsg. v. Manfred Gorke. Kassel & Basel: Bärenreiter-Verlag (1955).

¹ S. 6.

nung „Chopin“ umgewandelt habe. Neuerdings erzählt Jerzy Broszkiewicz², „Pedanten“ hätten in den Archiven der Stadt Nancy gefunden, der Großvater Chopins habe mit seinem Compagnon bei der Konzessionserteilung für seine Weinhandlung das Firmenschild von *Szope und Kowalski* in *Chopin et Ferrand* umgeändert. Nichts von alledem ist richtig! Herbert Weinstock weist in seinem Buch *Chopin, Mensch und Werk*³ einwandfrei nach⁴, besonders durch die Ahnentafel⁵, daß mindestens um 1700, also lange bevor der Polenkönig Stanislaus Leszczyński Herzog von Lothringen wurde, in dem kleinen Städtchen Marainville (nördlich Mirecourt, etwas südlich von Nancy) die Ururgroßväter mit dem Namen Chopin gelebt haben. Der Großvater Chopins (1738—1814) habe in sehr dürftigen Verhältnissen gelebt, sei Stellmacher gewesen und später Weinbauer geworden. Daß Chopins Vater Nicolas niemals in seiner Wahlheimat Polen über seine Herkunft gesprochen oder Anstalten getroffen hat, von Warschau aus seine ehemalige Heimat zu besuchen, ist wohl erklärlich, da er in Warschau wahrscheinlich schon in jungen Jahren erfahren hat, daß seine Mutter gestorben war und sein Vater François sich wieder verheiratet hatte. Chopins Vater war nur einmal genötigt, den Schleier über seine Herkunft etwas zu lüften, als er 1837⁶ ein Gesuch um Versetzung in den Ruhestand an die russische Behörde einreichen mußte, wobei er auch seinen Geburtsort Marainville angab. Daß er dabei sein Geburtsdatum ungenau angab und sich wahrscheinlich absichtlich älter machte, sei nur nebenbei bemerkt. Als Geburtstag Nicolas Chopins teilt Weinstock, wie Sydow, den 15. April 1771 und als Todesjahr 1844 mit. In der Ahnentafel werden auch die Namen der Schwestern von Nicolas Chopin mitgeteilt, die beide in Marainville verheiratet waren und über 70 Jahre alt geworden sind. Zusammenfassend ist also zu sagen, daß Chopin unzweideutig väterlicherseits von Franzosen abstammt. In seiner Statur und in seinem Habitus glich er aber eindeutig seiner blonden und blauäugigen polnischen Mutter.

II. *Chopins erste Komposition.* H. Weinstock macht in seinem oben erwähnten Buch ausführlichere Angaben über Chopins erste Komposition als B. E. Sydow⁷. Er wundert sich sehr⁸, wie dem „*Pamiętnik Warszawski*“⁹ eine Falschmeldung über das Alter des kleinen Chopin unterlaufen konnte. Der Knabe sei doch 1817 beim Erscheinen der Komposition erst sieben und nicht acht Jahre alt gewesen. Unverständlich sei es auch, daß ein Verleger auf der Titelseite den jungen Komponisten absichtlich älter gemacht habe, als er gewesen sei. Wörtlich sagt Weinstock: „*Man zeige mir den Menschen, der ein Wunderkind absichtlich älter macht, als es ist!*“ Er geht eben von der falschen Voraussetzung aus — was sich an vielen Stellen seines Buches störend bemerkbar macht —, daß Chopin am 22. Februar 1810 geboren sei¹⁰. Wenn man aber dem zeitgenössischen Bericht das richtige Geburtsdatum, den 1. März 1809, zugrundelegt, ist alles in Ordnung.

Daß der kleine Chopin frühestens mit acht Jahren die g-moll-Polonaise komponiert haben kann, ist meines Erachtens evident, wenn man sich folgende Tatsache vor Augen hält: Die ältere Schwester Chopins, Ludwika, war am 6. April 1807 geboren¹¹. Zunächst räumt Weinstock¹² mit dem Märchen auf, Chopin habe als kleines Kind Musik überempfindlich abgelehnt. Er wird aber, wie andere Kinder, den natürlichen Nachahmungstrieb verspürt haben, es seiner älteren Schwester gleichzutun. Die Eltern hatten nicht den Ehrgeiz, aus den Kindern etwas Besonderes zu machen oder sie herauszustellen. So wird Ludwika nicht zu

² S. 10.

³ Winkler-Verlag, München 1950.

⁴ S. 17.

⁵ S. 397.

⁶ Vgl. auch B. E. Sydow in *Die Musikforschung* III, 1950, S. 252.

⁷ „*Um Chopins Geburtsdatum*“, *Die Musikforschung* III, 1950, S. 248.

⁸ S. 389.

⁹ Januar-Heft 1818.

¹⁰ Vgl. S. 15.

¹¹ Weinstock, S. 20.

¹² S. 22.

früh Schul- oder Musikunterricht erhalten haben. Wer läßt schon seinen Kindern früher als mit acht Jahren Klavierunterricht erteilen? Höchstens Eltern, die die Kinder drillen wollen. Es ist also wohl anzunehmen, daß Ludwika mit acht Jahren Klavierunterricht erhalten hat, und zwar anfangs von ihrer Mutter. Ob Justina Chopin über mehr als durchschnittliche musikalische Kenntnisse verfügt hat¹³, möchte ich bezweifeln, denn sonst hätte Ludwika als noch nicht Zehnjährige nicht bei Zywny Klavierunterricht bekommen. Sicherlich hat der kleine Chopin am Klavierspiel seiner Schwester Gefallen gefunden und „hartnäckig gefordert, seine ältere Schwester sollte ihn unterweisen“¹⁴. Sie war also im Alter von neun Jahren wahrscheinlich des kleinen Bruders erste Klavierlehrerin! Man muß sich fragen: Warum war das nicht seine Mutter, wenn diese — wie schon gesagt — mehr als durchschnittliche musikalische Kenntnisse besessen hätte? Als nun Ludwika 1816 Klavierunterricht bei Zywny nahm, gestatteten die Eltern, daß der kleine Bruder, der also gerade sieben Jahre alt war, zu den Stunden mitgenommen wurde. Wie kann aber ein kleiner Anfänger, auch wenn er ein Chopin ist, schon eine Polonaise komponieren, zumal Zywny keinen theoretischen Unterricht erteilte? Es kann mit Bestimmtheit angenommen werden, daß, wie die oben erwähnte Zeitschrift berichtet, Chopin die erste Polonaise im Alter von acht Jahren komponiert und wahrscheinlich erst mit sieben Jahren ordentlichen Klavierunterricht bei Zywny erhalten hat. Welche außerordentlichen Fortschritte er bald machte, zeigt die allgemein bekannte Tatsache, daß er am 24. Februar 1818 (also ein paar Tage vor Vollendung seines neunten Lebensjahres) ein „Konzert“ von dem beliebten Gyrowetz gespielt hat; es handelt sich, wie ich vermute, um ein größeres Klavierstück.

III. *Nochmals: Chopins nationale Abstammung.* Über die Herkunft von Chopins Vater, Nicolas, scheinen Walter und Paula Rehberg in *Frédéric Chopin — Sein Leben und sein Werk* zwei Quellen, und zwar aus zweiter Hand, benutzt zu haben. Sie schreiben über Nicolas¹⁵: „Er wurde in Nancy am 17. April 1770 (nach einer anderen Version in Marainville [Vogesen] am 15. April 1771) « als Sohn des Franciszek Chopin und der Malgorzata Deflin aus Marainville » geboren“. Der Großvater des Nicolas, also der Urgroßvater von Frédéric Chopin, „soll einem polnischen Geschlecht Szop oder Szopen entstammen und nach Frankreich emigriert sein“, er gründete mit seinem Freund Kowalski zusammen in Nancy eine Weinhandlung und änderte die Firma in *Chopin et Ferrand* um. Wenn also der Großvater des Nicolas schon in Nancy ansässig war, dann braucht doch nicht besonders erwähnt zu werden, daß Franciszek aus Marainville gebürtig sei, oder meinen die Verf., daß nur die Malgorzata aus Marainville stammte? Wie dem auch sei, sie liebäugeln mit dem Gedanken, daß die Vorfahren des Frédéric Chopin aus Polen emigriert seien: „Urkundlich nachweisbar ist aber weder die polnische Herkunft noch die Französisierung des Namens jenes Weinhändlers“, und setzen trotzdem diesen Gedanken mit den Worten fort: „Doch scheint die Abstammung hinreichend belegt durch den Umstand, daß sich Szops Nachkommen in Gesinnung und Tat als echte und treue Polen erwiesen und insbesondere sein Urenkel Frédéric Chopin die Zugehörigkeit und Liebe zu seinem polnischen Vaterlande in der Schöpfung nationaler Musik und auch in seinem Verhalten zwingend dokumentierte.“ Wenn auch die Verf. über Chopins nationale Einstellung zweifelsohne recht haben, so sind doch die weiteren Gedankengänge völlig abwegig. Das liegt daran, daß die Verf. — wie ich zeigen werde — nicht primäre Quellen, sondern solche aus zweiter Hand benutzt haben.

Für die Einstellung der Rehbergs zur nationalen Abstammung des Nicolas ist folgender Passus¹⁶ sehr aufschlußreich. „Weder über Szop — Chopin, den Weinhändler, noch seinen Sohn ist Erzählenswertes bekannt geworden. Erst Nicolas Chopin, von dem wir ausgingen,

¹³ Weinstock, S. 21.

¹⁴ Weinstock S. 23.

¹⁵ S. 7 unten.

¹⁶ S. 8 unten.

ist der Rückschau erfaßbar. Weiß man von seiner Jugend auch nicht mehr, als daß er, angeregt durch den polnischen Verkehr seiner Eltern, stets Sehnsucht nach dem Lande seiner Väter trug, so läßt sich sein Lebensweg doch von dem Zeitpunkt seiner Auswanderung dorthin, 1787, an verfolgen.“ Woher diese Weisheit? Wo sind Dokumente für den „polnischen Verkehr“ seiner Eltern? Ferner schreiben die Rehbergs¹⁷: „Indes bleibt zu beachten, daß sich ein französischer Einschlag in der polnischen Familie (Szop) Chopin von seiten der Großmutter des Komponisten jener Malgorzata Deflin vorfand, die vermutlich einer französisch-polnischen Ehe entstammte.“ Die Verf. scheinen polnische Quellen benutzt zu haben; denn in dem einzigen erhaltenen Dokument über die Taufe des Nicolas werden die Eltern François und Marguerite, also nicht polnisch Franciszek und Margareta genannt, und der im Polnischen gebräuchliche Kosename Malgorzata = Gretchen kommt erst recht nicht vor. Das Dokument¹⁸ lautet wörtlich: *Nicolas, fils légitime de François Chopin, diaron¹⁹ et de Marguerite Deflin, son épouse de Marainville, est né le quinze, a été baptisé le seize avril mil sept cent soixante et onze.*

Il a eu pour parrain Jean Nicolas Deflin garçon de Diarville et pour marraine Thérèse Chopin fille de Xirocourt qui a fait sa marque.

*Le parrain a signé
Nicolas DEFLIN*

*Marque
de + la
marraine*

*P. Leclerc,
curé de Barville
Comis.*

Nicolas' Vater war also „diaron“ = Wagner = Stellmacher. Wären die Anverwandten der Marguerite Deflin von vornehmer polnischer Herkunft gewesen, so wäre (meiner Meinung nach) der Patenonkel Nicolas Deflin kein „garçon“ (also Hausdiener oder Geselle) gewesen. Wenn der Name Szop erst in Nancy französisiert worden wäre, wie kommt denn dann die Patentante Thérèse Chopin (!) nach Xirocourt, einem von Nancy aus noch südlicher als Marainville gelegenen Marktflecken? Bei unvoreingenommener, nüchterner Überlegung muß man zu dem Schluß gelangen: Chopins Vorfahren väterlicherseits waren in Marainville oder in der Umgegend zu Hause. Sie waren nicht gerade arme Dorfbewohner, wenn sie auch, wie anderweitig berichtet wird, genau wie andere Dorfbewohner in Holzschuhen gingen²⁰. Chopin selbst hat seinen Hang zu Glanz und Vornehmheit von seiner Mutter geerbt, die zwar von verarmten Adelligen abstammte, aber den Charakter einer vornehmen polnischen Adelsdame besaß und dem Sohn das echte polnische Wesen vererbte.

IV. *Neue Anhaltspunkte zu Chopins Geburtsjahr.* Meiner Beweiskette²¹, daß Chopin 1809 und nicht 1810 geboren ist, kann ich ein neues Glied hinzufügen, das sich aus zwei neueren Chopinbiographien herleiten läßt: Jerzy Broszkiewicz²² bringt aus der *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* (Nr. 80 vom 6. Oktober) eine Notiz, die auszugsweise lautet: „Zu den Besonderheiten der Anwesenheit der erlauchten Kaiserin-Mutter in der Universität und dem Warschauer Lyzeum wäre zu bemerken, daß sie — als ihr in der zweiten Klasse dieser Schule von Monsieur Chopin zwei eigene Arbeiten, polnische Tänze für Fortepiano vom neunjährigen Jungen und Sohn des Professors am Lyzeum überreicht wurden“ usw. — „das so frühe Talent des (mlodzieniec = im Polnischen scherzhaft) jungen Mannes lobte und diese (die Komposition) überaus höflich in Empfang nahm“. Wenn hier nun auch nicht angegeben ist, in welchem Jahr die Nummer 80 der *Gazeta* vom 6. Oktober erschienen ist, so kann man aus dem Zusammenhang mit der vorhergehenden

¹⁷ S. 8, Anmerkung.

¹⁸ Es ist publiziert in *Revue Pleyel*, Paris, März 1927.

¹⁹ Der Seelsorger Leclerc aus Barville hat fälschlich ein r vergessen; es heißt natürlich „diaron“.

²⁰ Vielleicht behagte die einfache Lebensweise dem Nicolas Chopin wenig, so daß er bei der ersten passenden Gelegenheit den Entschluß faßte, auszuwandern. Die Gelegenheit, gerade nach Polen auszuwandern, fand Nicolas wahrscheinlich bei seinem Aufenthalt in Paris.

²¹ Die *Musikforschung* IV, 1954, S. 463 ff.

²² Des Frédéric Chopin große Liebe, S. 83.

Seite 82 des Buches von Broszkiewicz mit Sicherheit auf das Jahr 1818 schließen. Da der Schriftleiter der Zeitschrift sicherlich aus dem Munde des Professors Chopin selbst das Alter des neunjährigen Knaben erfahren haben wird, so ergibt sich als Geburtsjahr Chopins unzweifelhaft wiederum das Jahr 1809. Meine Ansicht, daß der Besuch der Kaiserin-Mutter nur in das Jahr 1818 gefallen sein könne, wird durch folgende Mitteilung H. Weinstocks²³ gestützt: „Daß er (Chopin) nicht zum Durchschnitt gehörte, geht aus der Tatsache hervor, daß er anlässlich eines Besuches der Zarenwitwe Maria Fjedorowa, der Mutter des Zaren und Konstantin Pawlowiczs, am Warschauer Gymnasium im Jahre 1818 dazu ausersehen wurde, zu ihrer Begrüßung ein französisches Gedicht vorzutragen. Er erhielt auch Erlaubnis, ihr zwei selbstkomponierte Polonaisen zu überreichen.“ Wenn diese Notiz auch nicht mit der aus der *Gazeta* im Wortlaut übereinstimmt, so können doch beide nur einen und denselben Vorgang betreffen; denn die Kaiserin-Witwe wird wohl nicht in zwei aufeinanderfolgenden Jahren das Warschauer Lyzeum visitiert und dabei vom kleinen Chopin jedesmal zwei Kompositionen entgegengenommen haben. Es steht also fest, daß Chopin 1818 schon neun Jahre alt, mithin 1809 (nicht 1810) geboren war.

Das romantische Klangbild im Spiegel des Tritonus

VON WOLFGANG ROGGE, LÜNEBURG

Will man den Tritonus bildlich veranschaulichen, so kann man an die Doppelgesichtigkeit des Gottes Janus erinnern, sofern man gewillt ist, Melodie und Harmonie als zwiespältige, polare Phänomene im Tritonus zu erkennen. Dieser Polarität verdankte der Tritonus in den verschiedenen Stilepochen eine Beurteilung, die ihn einerseits in melodisch denkenden Zeiten seiner linearen Unsanglichkeit wegen zum „diabolus in musica“ stempelte, ihm aber andererseits als Zusammenklang im harmonischen Funktionsgeschehen eine dominierende Rolle zuwies. Im 19. Jahrhundert gar feierte er seiner verlockenden harmonischen Reize wegen wahre Orgien, einmal durch seine seltsam weiche, fast laszive Färbung, zum anderen durch den ihm immanenten unwiderstehlichen Auflösungs- und Fortführungsdrang. Daß diese zwiespältige harmonische Eigenschaft sich auch auf mehrstimmige Akkorde überträgt, soweit sie einen Tritonus in sich bergen, ist eine weitere Reizerscheinung dieses Intervalls. Ein elementares Beispiel ist der Dominant-Sept-Akkord; in ihm sind, wie im zweistimmigen Tritonusklang, hingebende Weichheit und drängendes Auflösungsstreben engstens miteinander verbunden. Selbst in einem stark alterierten oder erweiterten Akkord bleibt es letztlich der Tritonus, der dem Ganzen seinen Charakter aufprägt. Was wäre die Welt der Klangreize in Wagners *Tristan und Isolde* mit ihren Alterationen ohne den Tritonus? Andererseits möge als charakteristisches Beispiel für dessen färbende Kraft in einem erweiterten Akkord das Extrem der durch die Schönbergsche Problemstellung berühmt gewordenen Terzenauftürmung zum Dominant-Tredezimen-Akkord dienen. Auch hier in diesem wahren Akkord-Monstrum, das alle Töne einer Dur-Tonleiter in sich vereinigt, macht sich noch der Tritonus in der elementaren Auflösungstendenz des Dominant-Sept-Akkords zur Tonika geltend. Es ist nicht zu viel gesagt, daß aus dieser Zweigesichtigkeit des Ausdrucks, der hingebenden Weichheit und dem drängenden Auflösungsstreben, die Romantik eine Klangwelt schuf, in der sich die Lage ihrer schwärmerischen, gespaltenen Seele widerspiegeln konnte.

Verfolgt man das Phänomen des Tritonus in seinen geschichtlichen Ausprägungsformen weiter, so wird mit der „Neuen Musik“ ein deutlicher Bruch spürbar. Verstanden es die romantischen Meister in feinfühler Weise, den sinnlichen Reizen seiner Doppelnatur

²³ Chopin — Mensch und Werk, S. 27.

nachzuspüren, so wird nunmehr das nach Auflösung drängende Moment unterdrückt: im Vordergrund steht vielmehr seine spezifische Farbe inmitten anderer Zusammenklänge, ohne daß damit seine Eindringlichkeit preisgegeben wird. Paul Hindemith hat dieses Phänomen akustisch untersucht und in seiner *Unterweisung im Tonsatz* eine grundsätzliche Scheidung in Akkorde mit und ohne Tritonus vorgenommen.

Angesicht dieser vielgesichtigen Vordergründigkeit des Tritonus scheint es nun gerechtfertigt, romantische Harmoniefolgen einmal von diesem Intervall aus zu betrachten, dabei eben dieses in die Blickmitte zu stellen und die übrigen Akkordtöne als Trabanten des Tritonus anzusehen.

Hierzu muß zunächst die elementare Gesetzmäßigkeit von Auflösung und Fortführung im zweistimmigen Tritonus aufgespürt und systematisch aufgeheilt werden.

Das zweistimmige Tritonus-Intervall als Grundlage

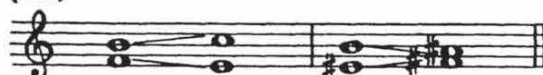
Hier muß grundsätzlich unterschieden werden zwischen

- I. Auflösung in ein tritonusfreies Intervall,
- II. Fortführung in einen neuen Tritonus.

Zu I: Eine befriedigende Auflösung kann nur dann erreicht werden, wenn beide Stimmen stufenweise in Gegenbewegung fortschreiten, und zwar nach innen oder außen (d. h. je nachdem, ob der Tritonus als übermäßige Quarte oder als verminderte Quinte aufgefaßt wird). Parallelführung würde beide Stimmen in eine offene Quinte einmünden lassen, auch Liegenlassen einer Stimme ergibt keine vollkommene Auflösung, da die Dissonanz am liegenden Ton immanent haften bleibt. In diesem sehr engen Rahmen der Lösungsmöglichkeiten lassen sich also nur zwei Arten durchführen:

- a) Beide Stimmen verlaufen chromatisch in Gegenbewegung mit dem Zielklang der kleinen Sexte bzw. der großen Terz, den Elementen des Dur-Dreiklages.

(1a)



- b) Eine Stimme verläuft chromatisch, die andere im Ganzton in Gegenbewegung: Zielklang ist die große Sexte bzw. die kleine Terz, die in der Zweistimmigkeit als Moll-Klänge gehört werden. Zu beachten ist, daß bei dieser Fortschreitung das Leittonverhältnis zum Grundton des Zielklanges gewahrt bleiben muß.

(1b)



unbefriedigend:

(1c)



Im ganzen ergeben sich also nur vier befriedigende Lösungsmöglichkeiten, wohingegen die abgesonderten Möglichkeiten erst in untergeordneter Stellung (etwa bei der Auflösung des kleinen D⁹-Akkords zur Tonika) als annehmbar empfunden werden. Die Auflösung

des Tritonus *des-g* (Beispiel 2) ist hier nur als Folge des Tritonus *e-b* zu rechtfertigen, der der primäre der beiden Tritoni des Akkords ist und ganz im Sinne der oben aufgestellten Regeln aufgelöst wird.

(2)



In diesem Zusammenhang sei noch auf eine seltsame, wechselseitige Abhängigkeit der Auflösungs-Intervalle untereinander hingewiesen: Die Zielklänge stehen bei gleicher Auflösungsrichtung (also nach außen oder nach innen), aber in verschiedenen Lagen wiederum im Tritonus-Verhältnis zueinander, also im selben Verhältnis, als wenn in einer und derselben Lage die Auflösung nach außen und nach innen vollzogen würde (Beispiel 3). Die Tatsache, daß der Tritonus genau eine halbe Oktave umspannt und auch in seinen Umkehrungen wieder als Tritonus erscheint, dürfte dieses Phänomen erklären. Die beiden am weitesten auseinanderstehenden Endklänge, C-dur und Fis-dur, rücken somit durch verschieden geleitete Auflösung eng aneinander.

(3)



Zu II: Während das romantische Klangbild um Auflösung aller Dissonanzen bemüht ist, nimmt der Tritonus eine klar erkennbare Sonderstellung ein: Er läßt Parallelrückungen ohne Auflösungen zu. Von dieser Möglichkeit wird beim verminderten Septimen-Akkord, der letztlich aus zwei ineinandergeschobenen Tritoni besteht, besonders viel Gebrauch gemacht. Beispiel: Chopin, Etude E-dur, op. 10, Nr. 3, Takt 38.



Hier liegt eine dem Ohr leicht eingehende, chromatische Rückung des Tritonus vor, doch geht andererseits von einer Ganztonrückung eine weitaus ungeschmeidigere Klangwirkung aus, die dem romantischen Gefühl fast als Widerstand erscheinen muß, stützt sie sich doch auf den Tonvorrat der Ganztonleiter. Sie führt also schon zum Impressionismus hin.

Der Tritonus im Akkord-System

Nach dieser theoretischen Einführung in die Behandlung des zweistimmigen Tritonus soll nunmehr auf Grund seiner namentlich in der Musik der Romantik exponierten Stellung versucht werden, seine elementaren Gesetzmäßigkeiten auch für die Verbindung von Akkorden als bestimmend nachzuweisen. Man hätte dann einen Schlüssel zu einer anschau-

lichen Gesamtstruktur für bisher nur schwer deutbare Akkordverbindungen, soweit diese auf einem Tritonus fußen. Eine Rechtfertigung dieser Hypothese sollen nachfolgende Beispiele, die entsprechend dem theoretischen Teil gegliedert sind, erbringen.

I. Auflösung des Tritonus
im Akkord in ein tritonusfreies Intervall

Wie bei den für die Zweistimmigkeit geltenden Lösungsmöglichkeiten, so bieten sich für den Dominant-Sept-Akkord folgende acht Möglichkeiten bei Wahrung des romantischen Klangbildes an:

(5)

Die beiden Auflösungen in Beispiel 1c befriedigen, wenn der Grundton zur Terz wird:

Wie bestimmend tatsächlich im Akkord-System eine regelgerechte Auflösung des Tritonus ist, zeigt sich bei einer Gegenprobe. Man versuche, den Dominant-Sept-Akkord *g-h-d-f* etwa nach *F-dur* aufzulösen — ein das romantische Ohr wenig befriedigender Klang. Andererseits verlangt die im Sinne des Tritonus regelwidrige Auflösung nach *H-dur* eine vorhaltmäßige Weiterführung, so daß der Tritonus *f-eis* auf diesem Umwege schließlich doch eine befriedigende Auflösung in die Terz *fis-ais* erzwingt.

(6)

Wie sehr eine sachgemäße Auflösung des Tritonus von Interesse ist, zeigen auch die in Beispiel 5 vorgeführten Auflösungen nach *Fis-dur* bzw. *fis-moll*. Das Ohr nimmt die dabei auftretenden Quintenparallelen *g:d-fis:cis* (sogenannte Mozart-Quinten) gern in Kauf, eine Verbindung, die, als übermäßiger Quint-Sext-Akkord beziffert, lediglich auf der anders gerichteten Strebigkeit des Tritonus beruht.

Das Streben des Tritonus nach bevorzugter Behandlung in befriedigender Weise zu umgehen, ist eigentlich nur durch Bewegungsimpulse möglich, d. h. mit Hilfe von Sequenzen oder Durchgängen, wie etwa in dem folgenden Beispiel:

(7)

II. Parallelverschiebung des Tritonus im Akkord

Überträgt man die Fähigkeit zur unbegrenzten Parallelverschiebung des Tritonus in der Zweistimmigkeit auch auf das Akkord-System, so ergibt sich, daß man z. B. jeden Dominant-Sept-Akkord in einen anderen weiterführen kann. Das ist in der romantischen Musik zur

Genüge nachweisbar, z. B. im „Sühnetrank-Motiv“ aus Wagners *Tristan und Isolde* (I, T. 978 ff.).

(8)

Rückung des Tritonus

Wie aus dem herausgeschälten Stufengang der Tritoni (s. die unterste Notenzeile in Beispiel 8) ersichtlich, stehen die beiden ersten im Verhältnis einer kleinen Terz zueinander, lassen sich also zu einem verminderten Sept-Akkord ergänzen und werden dann chromatisch weitergeführt. Beide Rückungen entsprechen dem weiter oben als „leicht eingehend“ bezeichneten Klang.

Demgegenüber strahlt die Ganztonrückung des Tritonus auch im Akkord eine geradezu überraschende Wirkung aus, wie etwa die Weiterführung des Dominant-Sept-Akkords *a-cis-e-g* in den Nonen-Akkord *f-a-c-es-g*, ein dramatischer Effekt, dessen sich Wagner im *Lohengrin* an musikalisch und dramatisch entscheidenden Stellen bedient¹.

(9)

Rückung des Tritonus

Wie sehr sich die Ganztonrückung von der chromatischen abhebt, zeigt besonders eindrucksvoll die Komposition *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* in Band I der *Préludes* von Debussy² (Beispiel 10). Hier hat die entscheidende Rückung gleichzeitig eine Auflösung des Ostinato-Ansatzes der Oberstimme zur Folge. Mit dem Stufengang des Tritonus (wobei stellenweise die Lage vertauscht ist) schält sich eine logische Struktur heraus, die mit funktionalharmonischen Methoden nur schwer erfaßt werden könnte.

(10)

Rückung des Tritonus *Ganzton!*

Zum Schluß sei auch das vieldiskutierte Anfangsthema in Wagners *Tristan und Isolde* noch herangezogen. Es läßt sich ebenfalls auf das Phänomen einer Tritonus-Rückung zurück-

¹ Gleichzeitig spielt hier auch die Großterz-Verwandtschaft eine Rolle; aber gerade das zeigt, wie die romantische Klangwelt ein in sich geschlossener Kosmos ist und wie er sich von den verschiedensten Blickpunkten her auch als ein solcher erweist.

² Bd. I, Nr. 4, Takt 3 ff.

führen. Bei Stimmvertauschung zwischen Tenor und Sopran im dritten Takt ergibt sich folgendes Gerüst:

(11)

*Rückung der Tritoni:*

Das Thema läßt sich also harmonisch deuten als eine chromatische Rückung eines aus zwei Tritoni bestehenden Akkords, dessen vier Töne Teile der Ganztonleiter sind. Daß diese Verbindung eher als eine Rückung denn als vordringlich funktional aufzufassen ist — H. Distler definiert den zweiten Takt als quinttiefalterierte Doppeldominante mit frei eintretendem hochalteriertem Sextvorhalt vor der Septime (*Funktionelle Harmonielehre I*, S. 66) —, zeigt ihr Ausbau zu einer Sequenz in den Takten 211 ff. der Oper (Beispiel 12), eine Stelle, die klanglich impressionistische Tonwirkungen vorausnimmt: Ganztonleiter im Akkord und in der Sequenzenbildung.

(12) Ganztonleiter:



Was Wagner hier vorausahnt, treibt später der Impressionismus als eines seiner Stilmittel zu einem Höhepunkt. Dabei begegnet man der seltsamen Erscheinung, daß bei einer derartigen Überbeanspruchung der Tritonus in seiner elementaren Auflösungsstendenz abgestumpft und nivelliert wird. Die Überdosierung führt zu einer fast nebulösen Ungreifbarkeit des Stimmungs- und Klanggehalts, zu einem „*Grau in Grau*“, wie es Busoni zu *Pelléas et Mélisande* von Debussy formuliert hat. Das ewig drängende Moment des Tritonus im romantischen Klangbild ist damit im Erlöschen; andere musikalische Ausdrucksmöglichkeiten nehmen seinen Platz ein.

Die in dem engen Rahmen dieses kleinen Beitrags angeführten Beispiele müssen und können für viele stehen; sie zeigen eindeutig, daß etliche Akkord-Verbindungen nicht so sehr funktional als einfach vom Tritonus her zu erklären sind. Gerade auf diesem Intervall konnte die romantische Klangwelt ihre schillernde harmonische Vielfalt bis hin zum Impressionismus aufbauen.

Sucht man nach Vorbildern aus früherer Zeit, so stößt man auf J. S. Bach. Gerade Bach hat den Tritonus in Verbindung mit der Chromatik mit einer damals wohl kaum zu überbietenden Freiheit behandelt. Sollte es Zufall sein, daß gerade in der Romantik Bachs Musik auf breitem Boden neues Leben gewinnen konnte? Es dürfte in erster Linie die harmonische Klangwelt Bachs gewesen sein, zu der sich der romantische Mensch hin-

gezogen fühlte. Bach wurde vom Klanglich-Mystischen her interpretiert, ganz im Gegensatz zur modernen Interpretation, die mit dünner Feder das lineare, polyphone Gewebe der Bachschen Musik nachzuzeichnen versucht.

Darin spiegelt sich eine allgemeine Tendenz der modernen Musik wider: die Zerstörung der klanglich-sinnlichen Sphäre der romantischen Musik. Dieser Schritt war im Harmonischen vollzogen, als der weiche, fast mystische Klangreiz des romantischen Tritonus mit seinen Gesetzmäßigkeiten und seinen drängenden Kräften vermieden oder zunichte gemacht wurde. Die Entwicklung zu dieser Entsinlichung setzte mit dem Impressionismus ein und wurde durch andere Systeme weitergetrieben, etwa durch die Zwölftontechnik, d. h. durch die Verleugnung jeglichen Auflösungsstrebens, durch die z. T. bewußt auf das Mittelalter zurückgehende Pentatonik bzw. Quartensharmonik (Hindemith, *Mathis der Maler*), und, nicht zuletzt, durch andere aufdringliche Dissonanzen, die den Tritonus derartig zudecken, daß seine Leitton Tendenz nicht mehr spürbar ist.

Zur Phänomenologie der Oper

(Eindrücke vom Darmstädter Theater-Gespräch 1955)

VON HELMUT REINOLD, KÖLN

Wenn hier über ein Gespräch berichtet wird, das mehr allgemein kulturellen, kulturpolitischen als wissenschaftlichen Charakter hatte, so mag das zunächst einer Rechtfertigung bedürfen, auch wenn eines der Hauptreferate dieses *Darmstädter Theater-Gesprächs* 1955, dessen Verhandlungen nun im Druck vorliegen¹, der Oper gewidmet war. Indessen konnte dieses fünfte der „*Darmstädter Gespräche*“ den Musikwissenschaftler deshalb anregen und — um es vorwegzunehmen — nachdenklich stimmen, weil hier auch die Oper ausschließlich als eine der Formen des Theaters diskutiert wurde.

Natürlich war das Gespräch keine Diskussion zur Klärung einer Methode der Phänomenologie der Oper. Aber gerade aus dem temperamentvollen und im Improvisieren oft fragwürdigen Neben- und Gegeneinander der Ansichten von Wissenschaftlern, Theaterfachleuten, Kritikern, Autoren, Kulturpolitikern, ja selbst Theaterarchitekten ergab sich die für den Beobachtenden wohl einzigartige Gelegenheit, die Vielschichtigkeit des Phänomens „Oper“ zu sehen und daraus als Wissenschaftler methodische Folgerungen zu ziehen.

Die Musikwissenschaft besitzt keine umfassende Geschichte oder gar Phänomenologie der Oper. Wohl gibt es eine lange Reihe ausgezeichnete Einzeldarstellungen zur Geschichte der Opernmusik. Die gesellschaftliche Seite der Oper, ihre sozialen Voraussetzungen aber sind bis heute nicht dargestellt. Wie aber soll man die Oper auch als musikalisches Ereignis erfassen, ohne den ganzen komplizierten sozialen Mechanismus vor und hinter der Bühnenrampe mit einzubeziehen?

Der Wunsch ist leichter auszusprechen als zu erfüllen! Das machte Th. W. Adornos Referat *Theater — Oper — Bürgertum* bewußt. Er trieb Ideologiekritik, für ihn ist die Oper ein wissenssoziologisches Problem. Ganz wie es dem Wesen der Wissenssoziologie entspricht, liegt dabei seine Stärke dort, wo er die Beziehungen zwischen Musik, Libretto und Publikum aufdeckt. In der Tat zeigt sich der gesellschaftliche Wandel (zumindest, solange man nicht in der Lage ist, zu einer sozialen Gliederung musikalischer Stilelemente zu gelangen) am deutlichsten in der Entwicklung der Opernstoffe, da die Oper „als Konsumgut — auch darin dem Film verwandt — (tief) mit Spekulationen aufs Publikum verfilzt ist“; denn „der dramatischen Form ist, ihrem eigenen Sinn nach, das Publikum immanent“ (125). Adorno geht also der

¹ Darmstädter Gespräch 1955 „Theater“. Hrgs. von Egon Vietta. Darmstadt 1955, Neue Darmstädter Verlags-Verlagsanstalt. 343 S.

„Einheit des Wahrheitsgehalts mit dem Geschichtlichen“ nach (126) und zeigt, daß die Oper, „als bürgerliche Erholungsstätte, auf die gesellschaftlichen Konflikte des neunzehnten Jahrhunderts . . . wenig sich einließ“, was ihr erlaubte, „die Entwicklungstendenz der bürgerlichen Gesellschaft selbst so kraß zu spiegeln“ (129). Von hier aus muß er dann zu der Feststellung gelangen, daß die heutige Opernproduktion, was die Libretti und vor allem was die Musik betrifft, „einem höheren Sinn nach nicht dem fortgeschrittensten Stand des gegenwärtigen Bewußtseins“ entspricht (140), — eine Formulierung, an der sich die Darmstädter Diskussion heftig entzündete.

Indessen hatte Adorno selbst ja angedeutet, wieviel wichtiger als die Operntexte selbst „das Verhältnis der Musik zum Text oder vielmehr — der Operntext war längst schon das, als was das Filmscript in Hollywood sich einbekennt, ein ‚Vehikel‘ — zur Szene und den agierenden Menschen“ ist (130). Hier zeigt sich ein erstes Mal die Gefahr, die darin liegt, daß aus der Kritik einer besonderen Situation, hier der Mentalität der hochbürgerlichen Gesellschaft und ihres Verhältnisses zur Oper, heraus verallgemeinert wird. Dieser Standort nämlich verleitet Adorno zunächst dazu, die Oper, die er mit Recht nicht als eine „schlechterdings romantische Form“ sieht, als die „spezifisch bürgerliche Form“ zu deuten (122). Was ist aber damit gewonnen, daß man statt, wie bisher meist, in der Oper eine Form der feudalen oder höfischen Kultur zu sehen, sie nun als bürgerliche Form betrachtet? Beides vereinfacht doch wohl allzu sehr. Wäre es nicht sinnvoller, das Operntheater als den Schauplatz des gesellschaftlichen Wandels der letzten drei Jahrhunderte zu sehen? Hat dieser Wandel der Oper, ihres Geistes, ihrer Szene und ihres Publikums nicht sogar baulichen Ausdruck in der Entwicklung der Architektur der Opernhäuser gefunden, wie sich so eindrucksvoll aus der während der Darmstädter Tage gezeigten *Theaterbau-Ausstellung* ergab? (Vgl. S. 85 ff. und die Bildtafeln des erwähnten Tagungsberichts.)

Doch nicht nur an diesem Punkte zeigte sich die Gefahr, daß aus der Analyse einer historisch fixierten Situation verallgemeinert wird. Das Darmstädter Gespräch förderte die erwähnten Bedenken besonders zutage, als es das (wie A. Goléa formulierte) „eisige Schweigen“ Adornos zur Bedeutung des modernen Tanzes für das heutige musikalische Theater aufgriff. Indem Adorno sich nämlich auf die geschilderte Ideologiekritik konzentriert, den Wandel in Inszenierungs- und Darstellungsstil der Oper ebenso übersieht wie das völlig neue Zusammenwirken von Musik, Szene und Tanz in manchen zeitgenössischen Werken, deren Musik nicht auf der „Höhe des Bewußtseins“ stehen mag, und Wandlungen im Publikum und Umschichtungen in den Spielplänen, die auch zu einem Bedeutungswandel des Opernrepertoires selbst führen müssen, nicht als belangvoll anerkennt, mußte seine Analyse zu jener „Überschärfe“, wie es einer der Gesprächsteilnehmer nannte, führen, die letztlich auch das soziologische Bild verzeichnet.

Adorno selbst hatte von der Oper auch als einer „Erholungsstätte“ gesprochen, und das Für und Wider des Unterhaltungstheaters im allgemeinen wurde in den Darmstädter Tagen besonders zwischen F. Sieburg und A. Goléa mit Leidenschaft diskutiert. Hier ergibt sich nun die Frage, ob an die Oper, auch wenn sie nur in gewissen Formen der Erholung dient, der Maßstab des „fortgeschrittensten Standes des Bewußtseins“ generell angelegt werden soll. Anzunehmen, daß die Oper um ihrer sozialen Funktion willen prinzipiell in allen ihren Faktoren auf diesem fortgeschrittensten Stand stehen müsse, ist dem Soziologen unmöglich, widerspricht auch allen Erfahrungen aus der Geschichte der Oper und bleibt bestenfalls eine sozialutopische Forderung. Hier zeigt sich, um die Worte O. F. Schuhs zu gebrauchen, wie „gefährlich“ es ist, „das Theater mit einer geistigen Größe gleichzusetzen“ (254) — zumal die Oper, die aus der Rolle der Musik heraus viel gefühlsbetonter bleibt als das vom Wort her intellektuellere Schauspiel. Natürlich ist, wie K. Jooss betont, das Geistige (und damit auch alle Fragen der Ideologie) nicht nur an Wort und Verstand angeschmiedet, sondern wird durchaus auch etwa in der tänzerischen (oder musikalischen)

Bewegung sichtbar. Aber diese für ein Erfassen der Oper freilich sehr wichtigen Zusammenhänge sind der Ideologiekritik zunächst noch verschlossen. Schon die rein methodischen Probleme der ästhetischen Betrachtungsweise sind ja, wie H. Schweikart ausführt, ein „ungeheuer zweideutiges Thema“, äußerst schwierig, da „das zu Betrachtende, nämlich die Aufführung selber, nicht mehr vorliegt“ (307, 308).

Wie Adorno aufweist — seine Kostüm-These für die Oper (120) blieb umstritten (170) —, ist Lebensbedingung der Oper, „auf dem schmalen Grat des Naiven und des Spirituellen“ die Balance zu bewahren (121). Die kompositionstechnische Entwicklung, ein Teilprozeß innerhalb des Ganzen, hat diese Balance verloren und mußte sie verlieren, wie in bewundernswürdiger Analyse gezeigt wird, aber Adorno verschweigt, wohin sich der Schein, das Mimen, geflüchtet haben, nachdem sie im musikalischen Bereich der Versachlichung, die „im Namen des Verismus anfang“ (121), zum Opfer gefallen sind. Gerade vom musikalischen Theater gingen ja entscheidende Anregungen zum Wandel des Inszenierungs- und Darstellungsstils des modernen Theaters aus — O. F. Schuh weist auf die Rolle Berlins in dieser Entwicklung hin (253) —, jenes Stils, der, wie es W. Baumeister ausdrückt, der Phantasie des Beschauers „genügend Freiheit lassen will, um seine Empfindungen zu entwickeln“ (298). Auch E. Vietta betont, wie „die großen Experimente der Bühne sehr eng mit der Oper“ zusammenhängen (147) und daß gerade der Tanz in seiner neuen Rolle „eine eminente Belebung der Opernregie“ ausgelöst hat (148), und A. Goléa präzisiert, daß aus der neuerlichen Hinwendung zu Tanz und Ballett im Zusammenwirken mit der (auch gesungenen) Musik „eine neue Synthese entsteht, in der man vielleicht eine der Formen der Zukunftsooper erblicken kann“ (147), eine Ansicht, zu der sich später auch K. Jooss, der Schöpfer des „Tanztheaters“, bekennt.

Angesichts dieser auf den ersten Blick manchen gewiß verwirrenden Fülle von Faktoren, die in der Oper zusammenwirken, mag der Musikwissenschaftler versucht sein, sich bei Betrachtung der Oper um so mehr auf die rein musikalische Seite und ihr Verhältnis zum Libretto zu beschränken, das „Kulturgeschichtliche“ indes lediglich im Anhang beizufügen. Daß dieses Verfahren des Nebeneinanders auch bei Betrachtung der rein musikalischen Seite der Oper zu gefährlichen Fehlurteilen führen muß, zeigen bereits einige wenige Bemerkungen, die während der Darmstädter Tage über Wagner fielen. Wagners Musikdrama, das, (woran Adorno erinnert) „von der Musikgeschichte der Spätromantik zugezählt wird, ist voll antiromantischer Züge, unter denen der technologische vielleicht den Primat einnimmt“ (122). Schon der Stilbegriff „Spätromantik“ allein macht ja stutzig, ist unsicher und erfaßt wohl Zusammenhänge, die sich aus anderen Kategorien sicherlich ungezwungener klären lassen dürften. Denn der „Harnisch“, in den (nach W. Baumeister) Richard Wagners szenische Illustrationskunst die Phantasie des Zuschauers (wie auch die des Zuhörers) „gepreßt“ hat (298), ist er romantisch zu nennen? Müssen wir Wagner von seiner Szene her als „Vertreter des pathetischen Naturalismus“ sehen (298), dann liegt die Vermutung nahe, daß wir seine Musik stilistisch falsch benennen.

„Publikum — Werk — Szene“ waren die großen Themen der drei Tage dieses Darmstädter Gesprächs, das (wie ein Teilnehmer formuliert) „die ganze theatralische Vorführung“ mit allen ihren Hintergründen zu erfassen sich bemüht. Vieles mußte da fragwürdig bleiben, aber gerade das bestätigt, was O. F. Schuh in dem wohl gültigsten Referat präzise aussprach: „Wir haben noch nicht gelernt, das Theater wieder im Zusammenhang mit seiner soziologischen Funktion und Struktur zu sehen“ (254). Entscheidend ist hier der Begriff der Funktion. Was in diesen Darmstädter Tagen auch zu Fragen des Spielplans, der „Aktualität“ im Anschluß an B. Brechts Botschaft zur „Abbildbarkeit der Gegenwart“, den Wirkungsmöglichkeiten von Theatermetropolen wie von Theaterprovinzen gesagt wurde, kann nur darin bestärken, für die Betrachtung des so vielschichtigen und gerade in seiner musikalischen Form so vieldeutigen Phänomens Oper auch von der Musikwissenschaft eine funktionelle Methode zu fordern.

Wissenssoziologie — und in ihr Ideologiekritik — ist zwar nicht, wie F. Sieburg bonmot-sicher meinte, eine „Geheimwissenschaft“ (156), sinnvoll in derart komplizierten Zusammenhängen wie denen der Oper aber doch wohl nur, wenn die rein soziologische Schichten- und Gruppenanalyse mit ihr einhergeht. Operngeschichte indessen kann nicht nur Geschichte der Opernmusik, sondern muß auch Geschichte der Oper sein, deren soziologische Seite man auf die Dauer kaum wird übersehen können.

In seinen noch heute klassischen *Grundproblemen der Operngeschichte* hat H. Abert bereits manche der sich mehr und mehr abzeichnenden methodischen Folgerungen vorbereitet. Wenn auch in der Musikwissenschaft immer wieder die Forderung nach der Auseinandersetzung mit den musikalischen Problemen der eigenen Gegenwart laut wird und es dabei nicht um billige Aktualität, vielmehr um tiefere Gegenwärtigkeit gehen soll, dann könnte das Fach aus solch funktioneller Er- und Begründung der Oper dem musikalischen Theater, das, wie O. F. Schuh, E. Preetorius und K. Jooss so überzeugend darlegten, den großen Umbruch unseres Jahrhunderts miterlebt, einen echten Dienst erweisen. Zudem liegt hier ein Feld, das an Subtilität und Reiz nichts zu wünschen übrig läßt.

Reminiszenz, Zitat, Duplizität?

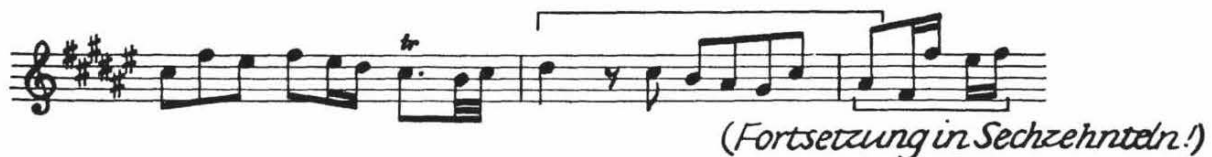
VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Zu dem jüngst in dieser Zeitschrift¹ angeschnittenen Kapitel „Reminiszenz“ seien ein paar weitere Beispiele beigebracht, die meines Wissens noch nicht beachtet worden sind.

1. Im zweiten Satz von Beethovens Fis-dur-Sonate lautet die dritte Viertaktgruppe des Themas:



Damit wandelt sich die grundlegende Motivgruppe (Takt 1—4) in eine Gestalt, die beinahe gleichlautend im Thema der Fis-dur-Fuge aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* enthalten ist:



Die Ähnlichkeit ist besonders merkwürdig, weil beide Themen in der bei Bach wie bei Beethoven seltenen Tonart Fis-dur stehen.

Da bei Beethoven (wie ich in anderem Zusammenhang ausgeführt habe)² thematische Einfälle nicht selten mit bestimmten Tonarten assoziiert sind, ist es nicht unwahrscheinlich, daß für ihn von früher Jugend her mit der Tonart Fis-dur das Bachsche Thema assoziiert war und daher bei der Komposition eines Fis-dur-Werkes — ihm selbst unbewußt — in den Prozeß seiner Erfindung hineingespielt hat.

2. Im letzten Lied von Schumanns *Dichterliebe* geht die Singstimme bei den Worten „Wißt ihr, warum der Sarg wohl so groß und schwer mag sein? Ich . . .“ in rhythmisiertem Unisono mit dem in halben Noten schreitenden Baß:

¹ Jahrgang VIII, S. 327 ff.)

² In einer Arbeit *Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens*, die als Band 3 der Vierten Reihe „Schriften zur Beethovenforschung“ des Beethovenhauses Bonn demnächst erscheinen soll.



Thematisch ist diese Baßfortschreitung die Schlußsteigerung (eine Art variiertes Vergrößerung) der vom Grundton zur Oktave des Dreiklangs aufsteigenden Melodiezeile



Man vergleiche aber mit diesem Baßmotiv das Motiv, das in der *Marcia funebre* der *Eroica* die Begleitung der Reprise des Hauptthemas vorbereitet:



Liegt hier eine zufällige Übereinstimmung (Duplizität des Gedankens), eine Reminiszenz oder ein Zitat vor? Aller Wahrscheinlichkeit nach ein verstecktes Zitat! Dafür spricht nicht nur der Text der Stelle, sondern auch eine andere kompositorische Anspielung Schumanns auf denselben Sinfoniesatz.

Zu den *Etudes de Concert d'après des Caprices de Paganini* schreibt Schumann selbst: „Bei der Ausführung von Nr. 4 schwebte mir der Totenmarsch aus der heroischen Symphonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht selbst finden.“ Er mag erwartet haben, daß man das Zitat in der *Dichterliebe* „selbst finde“. Bemerkenswert ist, daß in beiden Fällen die Reminiszenz bzw. das Zitat nicht als grundlegender Einfall auftritt, sondern sich erst aus der Verarbeitung des kompositorischen Grundstoffs ergibt.

Zwei andere Reminiszenzen, auf die nur der Kuriosität wegen kurz hingewiesen sei, dürften kaum anders zu deuten sein als aus der Duplizität musikalischer Gedankenkeime:

3. Man vergleiche den Anfang des 3. Satzes der c-moll-Sinfonie von Brahms mit dem Melodienfragment aus Liszts *Faust-Symphonie* (*Gretchen*):

Clarinetto

Oboe

Sollte sich vielleicht bei der Erfindung des Brahms'schen Themas eine Erinnerung an den Satz Liszts eingeschlichen haben, so war sie Brahms ganz gewiß nicht bewußt.

4. Im folgenden Thema aus der e-moll-Sinfonie von Tschaiowsky ist der Anklang an Beethovens „Freudvoll und leidvoll“ nicht zu überhören:

Molto più tranquillo

Es fragt sich aber, ob Tschaiowsky dieses Lied überhaupt gekannt hat. — Oder sollte vielleicht die gemeinsame Quelle beider Einfälle im Anfang des Adagio-Themas von Mozarts g-moll-Quintett KV 5/6 zu suchen sein?