

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ein mittelalterliches Fastenlied

VON HANS SCHMID, EMMERING (OBERBAYERN)

In einer Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek zu München (Cod. lat. 621) befindet sich auf fol. 85^v — eingetragen von einer Hand des ausgehenden 11. Jahrhunderts — folgendes lateinische Gedicht, dessen erste Hälfte mit übergeschriebener Buchstabennotation versehen ist¹:

1) *Jam uoluens círculus anní*
Tempus sollempne reuexit;
Quo per íeiunía sacra
Culpas exsoluere fas est.

2) *Nunc ergo ludícra, rísus*
Nunc uerba superflua, rixas
Mens arceat atque gulosí
Reprímatur crappula uentris.

3) *Nunc corda manu ferientes*
Purgemus crimina planctu
Vestigia sacra sequentes
Moysi Danielis Heliae.

4) *Nec mens de munere Christi*
Hominis desperet; iniqua
Cupit hic, redeat paradisi
Ouis ut centesima caulis.

Der Inhalt behandelt in recht gewandter Weise die Fastenzeit, beginnend mit der Feststellung ihrer Wiederkehr, schließend mit dem Hinweis auf das Erlösungswerk Christi, durch das der Mensch „*ius Paradies zurückkehre wie das hundertste Schaf in den Pferd*“². Als Versmaß benützt der Autor einen katalektischen anapästischen Dimeter

(uu — uu — uu — u)

als dessen Vorbild wohl die Metren 5 des 2 und 3 Buches der *Consolatio Philosophiae* des Boethius dienen. Auffallend für das Mittelalter ist die genaue Beachtung der Prosodie: Im ganzen Gedicht findet sich kein Verstoß gegen die Metrik. Welche Schlüsse auf die Entstehungszeit daraus abgeleitet werden können, möchte ich allerdings den Philologen anheimstellen. Eine gewisse geistige Verwandtschaft dieser zwar geistlichen, aber unzweifelhaft außerliturgischen Lyrik scheint mir am ehesten mit den Caritasliedern der Karolingerzeit³

¹ Die Kenntnis verdanke ich einem liebenswürdigen Hinweis von Prof. Dr. Bernhard Bischoff, München.

² Vgl. Lukas 15, 3—7.

³ Bernhard Bischoff, Caritas-Lieder. In: Liber floridus, Festschrift für Paul Lehmann, St. Ottilien 1950, S. 165—186.

gegeben. Das Gedicht umfaßt vier vierzeilige Strophen, von denen jede inhaltlich und sprachlich in zwei Teile untergegliedert ist. Strophe 1 und 3 bestehen so aus je zwei zusammengehörigen Zweizeilern; Strophe 2 und 4 sind dagegen durch Enjambement der Zeilen 2 und 3 zusammengeschlossen.

Als Notation werden die Tonbuchstaben A—G im heute noch gebräuchlichen Sinne verwendet. Eine andere Deutung der Buchstaben ist nicht gut möglich, da das zweimal vorkommende *h* jedesmal deutlich als *b quadratum* geschrieben ist. Die sich eng an Wort- und Satzbetonung anschließende Melodie ist rein syllabisch; ein überzähliges drittes *c* über „*exsolvere*“ (Str 1, Z. 4) scheint ein Schreibversehen zu sein. Zwischen den zwei Strophen bestehen melodische Varianten, die offenbar durch die andere Silbenzahl der zweiten Strophe bedingt sind. Warum die beiden letzten Strophen nicht mehr mit Tonbuchstaben versehen wurden, kann nur vermutet werden: Vielleicht war es Zufall; vielleicht glaubte der Schreiber an den beiden ersten Strophen hinreichend gezeigt zu haben, wie bei verschiedener Silbenzahl und Silbenverteilung die melodische Linie abzuändern sei. Unterschiede zwischen den beiden Strophen finden sich nämlich nur an solchen Stellen. Dabei ergibt sich folgendes Bild: Die Zeilenschlüsse, die ja auch im Versmaß keine Veränderung der Silbenzahl zulassen

(... — *u u* — *u*) sind in der Melodie identisch. Eine Ausnahme bildet Zeile 3, wo die durch die veränderte Silbenverteilung der ersten Vershälfte bedingten Änderungen sich auch auf den Zeilenschluß auswirken. Offenbar ist in dieser Zeile beabsichtigt, die (den Worten, nicht der Metrik nach) zweite Vershälfte jedesmal mit dem melodischen Tiefpunkt *D* beginnen zu lassen. Somit stehen also anstatt sechs Silben (*ieiunia sacra*) bei der zweiten Strophe nur mehr fünf (*atque gulosi*) für den Anstieg von *D* nach *G* zur Verfügung, wodurch die Melodiespitze *A* wegfällt und gleichzeitig durchaus sinngemäß das „*gulosi*“ der zweiten Strophe weniger Akzent erhält als das „*sacra*“ der ersten.

Die Abweichungen an den Zeilenanfängen sind ebenso leicht zu erklären, wenn man auch hier die sichtlich gewollten Entsprechungen vergleicht: In Zeile 2 verbleiben nach Abzug des in beiden Strophen identischen Schlusses (*sollempne revexit: superflua rixas*) für den Anfang einmal zwei, einmal drei Silben. In Zeile 3 und 4 sind in der zweiten Strophe vier anstatt zwei Silben in dem für den Versanfang zur Verfügung stehenden Tonraum unterzubringen, was beide Male auf dem wohl besten Weg erreicht wird. In Zeile 3 wäre eine Verdoppelung des Melodietiefpunktes *D*, die ja auch möglich gewesen wäre, eine fühlbare Abschwächung; ein Vorziehen dieses Tones in die erste Vershälfte aber würde der natürlichen Satzmelodik nicht so gut entsprechen wie die uns vorliegende Fassung, desgleichen auch, wenn in Zeile 4 „*reprimatur*“ nicht auf *F*, sondern mit einem Terzaufstieg von *F* nach *A* enden würde, obwohl letzteres auf den ersten Blick naheliegender zu sein scheint als die Streckung des Terzabstieges *A—F* von zwei auf vier Einzeltöne, da ja dieses aufsteigende *A* durch die geringere Silbenzahl des dem „*exsolvere*“ der Strophe 1 entsprechenden „*crappula*“ frei geworden ist.

Die Unterlegung des restlichen Textes dürfte unter Beachtung der an diesen beiden Strophen gezeigten Grundsätze kaum Schwierigkeiten bereiten. Die Melodie, die dem achten Kirchen-ton angehört, wirkt gerade durch ihr Anschmiegen an die durch die metrische Dichtung bedingten Verschiedenheiten der Strophen flüssig und ungezwungen⁴, so daß wir das Ganze als recht gelungenes Werk eines Sprache und Musik gewandt beherrschenden Autors betrachten dürfen. Leider ergeben sich aus der Handschrift keinerlei Anhaltspunkte zu seiner Identifizierung, da nicht einmal die Bibliotheksheimat dieses einst mit den Schedelhandschriften nach München gekommenen Bandes bekannt ist.

⁴ Man beachte auch die sich ganz ungezwungen aus dem Sprachmelos ergebende Tonmalerei zu dem Wort „*volvens*“ des Anfangs.

Die Wiener Handschriften zur ersten und zweiten Fassung von Beethovens „Fidelio“

VON WILLY HESS, WINTERTHUR

In meinem Werk „*Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen*“¹ habe ich S. 199—201 ein Verzeichnis aller bisher bekannt gewordenen Handschriften der Fassungen von 1805 und 1806 veröffentlicht. Leider war ich damals in bezug auf die Wiener Handschriften auf die Angaben von Otto Jahn² und L. Sonnleithner³ angewiesen. Inzwischen wurde es mir möglich, sämtliche Wiener Handschriften an Ort und Stelle einzusehen und zu sichten, und die Resultate dieser Sichtung werden nun im folgenden als Ergänzung zu meinem Werk mitgeteilt. Es handelt sich dabei ausschließlich um Stücke im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Nationalbibliothek und Stadtbibliothek besitzen keine Handschriften zu den beiden ersten Fassungen von Beethovens *Fidelio*.

Insgesamt sind vorhanden:

Signatur VI 264: Duett „*Jetzt Schätzchen, jetzt sind wir allein*“. Partitürkopie 1806. 28 Blatt. VI 42241: C-dur Duett „*Um in der Ehe froh zu leben*“, 1806, Partitürkopie. 25 Seiten, dann 1 Seite leer, hierauf Es-dur-Terzett „*Um in der Ehe froh zu leben*“, Partitürkopie 1806, 17 Seiten, dann eine Seite leer. Notiz Schindlers: „*Partitur von dem Duett, Terzett und Arie mit Chor aus Leonore (Fidelio) von Beethoven, die in der Umgestaltung der Oper in zwei Akte beseitigt wurden*“. Die Arie fehlt. Es handelte sich offenbar um die Arie des Pizarro „*Auf euch nur will ich bauen*“, die aber erst 1814 aufgeopfert wurde und deren Handschrift Schindler am 1. Dezember 1841 samt den beiden anderen Stücken an Breitkopf & Härtel anbot. Breitkopf kaufte damals aber nur diese Arie und gab sie als „*nachgelassenes Werk*“ unter der Stichnummer 6893 heraus.

VI 22459: Es-dur-Terzett „*Um in der Ehe froh zu leben*“, Partitürkopie 1806, 18 Seiten.

VI 28033: Dasselbe, 24 Seiten, die drei letzten leer.

VII 45004 b: Es-dur-Terzett „*Ein Mann ist bald genommen*“. 1806. Klavierauszug.

VI 773: Quartett G-dur „*Mir ist so wunderbar*“. Partitürkopie 1806, 18 Seiten, davon die letzte leer.

VI 4197: F-dur-Terzett „*Gut Söhndchen, gut*“. Partitürkopie 1806, 29 Blatt, die letzte Seite leer.

XVI 8055: Marsch B-dur, Partitürkopie 1806, 12 Seiten, die letzte leer.

VI 9611: Seite 1—39: Arie mit Chor „*Ha! welch ein Augenblick!*“ Partitürkopie 1806, als Nr. 6 bezeichnet. Seite 40: *Corni in F zu Nr. 6*“. Diese Kopie entspricht durchaus derjenigen des Berliner Beethovenautographes 26 und es scheint, daß diese Stimmen für eine bestimmte Aufführung eingelegt wurden. Sie finden sich in keiner Partitur, auch nicht in den Secondaschen Stimmen der Fassung von 1806. — Seite 41—90: Duett „*Jetzt Alter, jetzt hat es Eile*.“ (Signatur VI 9857), Partitürkopie 1805. Dabei steht in Takt 110 „*Contrafagotto col Basso*“, in Takt 157 „*Contrafagotto tacet*“, Takt 175 wieder „*Contrafagotto col Basso*“. Man weiß sonst von keiner Verwendung des Kontrafagottes in dieser Nummer.

VI 17327: C-dur-Duett „*Um in der Ehe froh zu leben*“, Partitürkopie 1806, 10 Seiten, Hochformat. Unter derselben Signatur finden sich auch noch 26 Stimmenhefte zu diesem Stücke und ein Klavierauszug, alles Fassung 1806. Ebenso eine weitere Partitur, Querformat, 24 Seiten, die zwei letzten leer.

¹ Atlantis-Verlag Zürich 1953.

² Vorwort zum Klavierauszug der zweiten Fassung des „Fidelio“, Leipzig 1851. (So nach Otto Erich Deutsch, während G. Kinsky auf das Jahr 1853 schloß).

³ Noch ein Wort über die Oper „Fidelio“. Allgemeine Theaterzeitung, Wien 1844, Nr. 108, S. 446—447.

VII 45004 b: C-dur-Duett „Um in der Ehe froh zu leben“. 1806. Klavierauszug und zwei separate Singstimmen.

VI 17326: Arie der Leonore, Partiturnkopie 1806, 22 Blatt.

VI 6518: 1. Finale, Partiturnkopie 1805, mit einigen Sprüngen für 1806. 184 Seiten.

VI 638: Rezitativ und Duett G-dur „Ich kann mich noch nicht fassen“ Partiturnkopie 1805. Mit eigenhändigen Eintragungen Beethovens. 48 Blatt.

Des weiteren kann zu meinem oben erwähnten Verzeichnis der Handschriften noch ergänzend beigefügt werden, daß die Seite 198 erwähnte Handschrift der Arie „In des Lebens Frühlingstagen“ (Berliner Beethovenautograph 5, Stück 3) tatsächlich zur zweiten Fassung der Oper gehört. Sie stimmt bis auf ein paar Kleinigkeiten mit den Secondaschen Stimmen, bzw. Otto Jahns Partitur der Fassung von 1806 überein.

Durch das Entgegenkommen des Beethovenhauses Bonn bin ich nachträglich auch in den Besitz einer Photokopie des Marsches der Fassung 1806 gekommen und es zeigt sich, daß die Fassung von 1814 nicht nur durch die andere Art der Wiederholungen von 1806 abweicht, sondern auch durch verschiedene Einzelheiten der Instrumentierung und Stimmführung. Auch ist, entgegen meinen Angaben Seite 59/60, die Wiederholung des ersten Teiles schon 1806 ausgeschrieben in der Partitur, nicht aber in den alten Klavierauszügen. Inwiefern sich nun die Fassungen 1805 und 1806 unterscheiden, kann allerdings immer noch nicht festgestellt werden, da es Herr Dr. Bodmer in Zürich nach wie vor ablehnte, mir einen Einblick in das einzige Autograph dieses Marsches zu gewähren.

Für eine Einverleibung der Partituren des „Fidelio“ von 1805 und 1806 in eine neue Gesamtausgabe der Werke Beethovens werden diese Handschriften wohl alle mit berücksichtigt werden müssen.

Und schließlich verdanke ich Herrn Prof. Dr. Otto Erich Deutsch noch einen sehr wertvollen Hinweis auf einen bisher unbekannt gebliebenen Nachdruck des Textbuches von 1805: Die Wiener Stadtbibliothek bewahrt unter der Signatur A 109625 ein folgendermaßen betitelt Textbuch auf: „Gesänge / zu der Oper: / Fidelio. / Frey nach dem Französischen bearbeitet / von / Joseph Sonnleithner / in drei Aufzügen. / Musik von Ludwig van Beethoven.“ Ohne Ort und Jahr, 32 Seiten Oktav. Deutsch vermutet einen Wiener Druck von 1805. Der Text weicht nur in Kleinigkeiten von dem offiziellen Textbuch des Verlages Pichler ab.

Noch einmal: Vivaldi und die Klarinette

VON WALTER KOLNEDER, LUXEMBURG

Walter Lebermann¹ hat auf Grund schlechter Klangerfahrungen bei einer Aufführung die Verwendung der Klarinette bei Vivaldi angezweifelt und den Nachweis versucht, daß es sich in den fraglichen Werken um Trompeten handeln muß, wobei er meine bereits zu diesem Thema gegebenen Untersuchungen² als „Mißverständnis“ abtut.

Hierzu ist festzustellen, daß 1. Vivaldi in den Werken P. V.³ 73 und 74 „clarinet“ vorschreibt und in P. V. 84 „claren“, und daß er 2. die Töne *f*, *d'* und *h* verwendet, die auf der ventillosen Trompete nicht vorhanden sind:

z. B.



¹ Zur Besetzungsfrage der Concerti grossi von A. Vivaldi (Musikforschung 1954, 337 f.).

² W. Kolneder, Die Klarinette als Concertino-Instrument bei Vivaldi (Musikforschung 1951, 185—191).

³ M. Pincherle, Antonio Vivaldi, Inventaire thématique (Paris 1948).

Derartige Stellen sind aber nicht etwa vereinzelt, und aus der thematischen Struktur geht eindeutig hervor, daß die fehlenden Töne nicht erst nachträglich von einem Bearbeiter eingefügt worden sind, wie L. annimmt. Dies ist der Sachverhalt, den man nicht auf Grund ästhetischer Urteile bei einer Wiedergabe mit wahrscheinlich modernen Instrumenten einfach umfälschen darf. Da sich die Argumentation L.s aber wissenschaftlichen Anschein gibt, ist es notwendig, näher darauf einzugehen und eine Reihe von Irrtümern zu berichtigen.

Zur Terminologie: die französische Bezeichnung „clarinet“ ist nicht „im zweiten Drittel des 18. Jh.“ aufgekomen, sondern findet sich schon vor 1716 in einem Amsterdamer Druck von Estienne Roger unter „*Airs à deux clarinettes*“ (Dart)⁴. Sachs schreibt im *Reallexikon* (S. 86a) „In Italien wird ausnahmsweise die Klarinette mit *Clarino* bezeichnet“, was auch Rendall⁵ bestätigt. Der interessanteste Hinweis aber steht bei Sachs (S. 85b), daß nämlich „Claren“ im romagnolischen Dialekt die Bezeichnung für Klarinette ist. Für das überraschend frühe Auftreten des Instruments in Italien gibt es aber auch einen literarischen Beleg, F. Bonanni beschreibt es nämlich bereits 1723 im „*Gabinetto armonico*“ unter dem Namen „clarone“. Es liegt also nicht der geringste Anlaß vor, die Verwendung der Klarinette durch Vivaldi zu bezweifeln und an seiner Terminologie zu deuteln. Die Trompete aber wurde in Italien immer mit *tromba* bezeichnet, selbst in der Orfeo-Partitur, wo Monteverdi die 1. Trompete mit „clarino“ benennt, schreibt er über dem gleichen Stück „... *le trombe con le sordine*“. Dies ist der einzige mir bekannte Fall, wo im Italienischen „clarino“ in Verbindung mit der Trompete vorkommt. Bei Torelli (dessen Werke mit Trompeten mir Fr. Giegling in liebenswürdiger Weise zur Einsicht zur Verfügung stellte) und bei Vivaldi, der ein Konzert für 2 Trompeten schrieb (P. V. 75⁶) und das Instrument in den Opern wie in der Kirchenmusik gerne verwendete, heißt es immer „*tromba*“; wenn also Vivaldi „clarinet“ und „claren“ schreibt, kann er damit wohl kaum die Trompete gemeint haben.

Im Mittelsatz von P. V. 84 findet sich nun aber tatsächlich für die Baßlinie als späterer Zusatz die Bezeichnung „clarini solo“ (der für die Praxis der 18. Jh. hochinteressante Fall ist in meiner „*Aufführungspraxis bei Vivaldi*“⁷ näher beschrieben). Damit kann in Übereinstimmung mit dem oben erwähnten italienischen Sprachgebrauch wieder nur die Klarinette gemeint sein. Aber selbst wenn man davon nichts wüßte, dürfte ein Musiker, der die Noten gesehen hat, nicht einen Augenblick daran zweifeln. Wie hätten etwa Trompeten an Stellen wie



den Baß geblasen und welcher Komponist hätte jemals so stümperhaft instrumentiert und eine Solovioline von zwei unisono baßblasenden Trompeten begleiten lassen, selbst wenn die Töne auf diesen Instrumenten vorhanden gewesen wären? Im Gegensatz dazu hat die Zeitpraxis die Trompeten in langsamen Sätzen sogar als Oberstimmen pausieren lassen, wofür Vivaldis Trompetenkonzert und Bachs 2. Brandenburgisches Konzert typische Beispiele sind. Zum sogenannten „*hodgezogenen Bc.*“ ist folgendes zu sagen: Die Verwendung des Baßschlüssels für Violinen, Violen usw. hatte den Zweck, den Spieler darauf aufmerksam zu

⁴ Th. Dart, The earliest collections of Clarinet Music (The Galpin Society. Journal IV/1951).

⁵ C. Rendall, The clarinet (London 1954).

⁶ W. Kolneder, Il concerto per due trombe di Antonio Vivaldi (im Druck).

⁷ W. Kolneder, Aufführungspraxis bei Vivaldi (im Druck).

machen, daß er ein sogenanntes „*Bassetdien*“ zu spielen hatte, d. h. daß seine Stimme vorübergehend die Baßfunktion übernahm. Die Ausführung sollte aber, wenn möglich, in Originallage erfolgen mit Oktavumlegung der fehlenden Töne. Im Konzert P. V. 74 stehen aber Stellen, die durch Trompeten nicht einmal 2 Oktaven höher ausführbar sind, sondern 3 Oktaven transponiert werden müßten:



Ein Musiker kann doch nicht im Ernst annehmen, daß dieser Baß von Trompeten geblasen worden wäre!

Zur Frage der Datierung: L. setzt völlig willkürlich die Handschriften der fraglichen Werke für Ende 18. Jh. an und meint, die von mir erwähnten paläographischen Vergleiche blieben „*unerfindlich*“. Zur genaueren Datierung der Hss. wurden zwei Versuche unternommen. Der inzwischen verstorbene Turiner Ordinarius Alberto Gentili, der als Sohn eines Papierfabrikanten die älteren Techniken italienischer Papiererzeugung genau kannte, hat versucht, die Mss. nach Art des verwendeten Papiers zu gruppieren. Ich selbst habe die nicht autographen Mss. nach der Handschrift der Kopisten geordnet und sie in Parallele mit den Opernpartituren gesetzt, deren Ausführungsdaten bekannt sind. Ohne hier auf die Ergebnisse einzugehen, sei festgestellt, daß weder Gentili, mit dem ich in diesen Fragen wochenlang zusammenarbeitete, noch ich jemals einen Grund für die Annahme fanden, die Entstehung der Mss. könne bis zu 80 Jahren auseinanderliegen. Auch die Geschichte der Turiner Sammlung gibt keinen Anlaß hierzu. Die in Turin liegenden Vivaldipartituren waren nämlich ein Bestandteil einer von Conte Giacomo Durazzo angelegten großen Sammlung. Durazzo wurde 1764 österreichischer Gesandter in Venedig und hat mit ziemlicher Sicherheit den gesamten Bestand Vivaldischer Mss. aus der Bibliothek des Ospedale della Pietà erworben, als man die nach Vivaldis Tod rasch aus der Mode gekommenen Werke gerne veräußerte. Kopien oder gar Uminstrumentierungen dieser Partituren Ende des 18. Jh., als bereits die wesentlichsten Werke Haydns und Mozarts vorlagen, sind ganz unwahrscheinlich.

Wenn die klanglichen Ergebnisse bei einer modernen Aufführung nicht befriedigen, muß zur Erklärung erst eine Reihe von Fragen beantwortet werden, etwa: Welche Klarinetten, welche Oboen wurden verwendet, spielten alle Streicher auf Kurzhalsinstrumenten usw.? Erst wenn alle Voraussetzungen für eine historisch getreue Wiedergabe gegeben sind, kann man sich Urteile über die Qualität der Instrumentation erlauben. Auf schlechten Klangerfahrungen aber kritische Untersuchungen zu basieren und das Material dementsprechend zu rechtzubiegen, geht zu weit. Damit ist aber nichts gegen Versuche gesagt, wie sie L. im Nachsatz zu seinem Aufsatz vorschlägt.

Nebenbei bemerkt: das Konzert P. V. 84 ist wirklich für das Fest von S. Lorenzo geschrieben und nicht für S. Giordano. Um die Turiner Vivaldi-Hss. lesen zu können, genügen allerdings nicht vier Partiturseiten. Ein Vergleich mit der oft vorkommenden Tempobezeichnung „*Largo*“ hätte Lebermann aufgeklärt, daß der erste Schnörkel L und nicht G ist, und bei den vielen sigelartigen Kürzungen darf man nie die hochgezogene Schleife als Buchstaben mitlesen. Es heißt also eindeutig „*S. Lorzo*“, wie bisher alle richtig lasen, die sich mit diesem Werke beschäftigten.

Bemerkungen zu Chopins *g-moll-Ballade op. 23*

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

Der Streitfall, ob Chopin im 7. Takt seiner *g-moll-Ballade* ein *Es* oder *D* notiert hat, ist meines Wissens noch immer nicht entschieden. So schreibt z. B. Bronislaw von Pozniak in seinem „*Chopin*“ (S. 44), er bezweifle, daß der junge Chopin schon mit 25 Jahren im 7. Takte der *g-moll-Ballade* einen Akkord verwendet haben könnte, der ein „*allzuraffiniertes Es*“ anstatt eines *D* enthalte, wie es z. B. die frühere Steingraber-Ausgabe von Chopins Klavierwerken ausweist. Meines Erachtens hat Chopin schon in noch jüngeren Jahren diesen hohen poetischen Anflug gehabt und sich am Klang der ungelösten Dissonanz mit dem *Es* berauscht. Drückt doch gerade dieses *Es* die Sehnsucht nach längst verklungenen Zeiten oder, wenn man will, eine Wehklage aus, die in ähnlicher Weise auch an anderen Stellen dieser Komposition wiederkehrt. Der Streit um das *Es* oder *D* hätte längst beigelegt werden können, wenn schon früher jemand das Originalmanuskript Chopins op. 23, das sich in Stuttgart im Nachlaß des gegen Ende des ersten Weltkrieges verstorbenen Prof. Lebert befinden soll, daraufhin durchgesehen hätte, wie James Huneker „*Chopin der Mensch, der Künstler*“ (S. 231) vermerkt hat. Ich hoffe, daß sich ein Musikbeflüssener in Stuttgart finden wird, der sich der Mühe unterzieht, die Sache endgültig aufzuklären; dann wird auch hoffentlich das in der letzten Peters-Ausgabe so fade und farblos klingende *D* endgültig verschwinden.

Rundfunkhören als musikwissenschaftliches Problem

VON HELMUT REINOLD, KÖLN

Vom 27 bis 30. Oktober 1954 fand in Paris ein internationaler Kongreß „*Aspects socio-logiques de la Musique à la Radio*“ statt, der vom „*Centre d'Etudes Radiophoniques*“ des Französischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit dem „*Centre de Documentation de Musique Internationale*“ und dem „*Internationalen Musikrat der Unesco*“ veranstaltet wurde. Über 200 Teilnehmern (Soziologen, Rundfunkfachleuten, Musikern und Musikwissenschaftlern aus vielen Ländern der Welt) bot der Kongreß mit etwa 40 Referaten und z. T. sehr lebhafter Diskussion Gelegenheit, ein umfassendes Bild vom gegenwärtigen Stand unseres Wissens über die Zusammenhänge zwischen Musik, Rundfunk und Gesellschaft zu gewinnen. Hat der Referent das soziologische Gesamtergebnis des Kongresses bereits in der „*Kölner Zeitschrift für Soziologie*“ eingehend dargestellt, so sei hier das Augenmerk auf historische und methodische Fragen gelenkt, die die Soziologie des Rundfunks an die Musikwissenschaft richtet.

Für den Soziologen ist das Radiohören „*une pratique sociale comme une autre*“ (R. Girod, Universität Genf), aber ehe es dazu werden kann, hat die Gesellschaft wie bei jeder technischen Neuerung den Prozeß einer „*adaptation socio-culturelle*“ zu bewältigen, bei der die „*évolution*“ des technischen Fortschritts mit der „*émanation*“ der kulturellen Entwicklung zusammenstößt, sich beide auseinanderzusetzen haben (R. König, Universität Köln). Bedenkt man, wie vehement sich innerhalb weniger Jahre die „*prise de pouvoir de la Radio*“ (J. Chailley) vollzogen hat und daß sie nur über die „*résorption presque instantanée de la musique*“ (R. König) möglich war, so erhellt daraus, welch tiefgreifende Rückwirkungen ein solcher Prozeß auch auf die Musik haben mußte. Die sozio-kulturelle Anpassung des Radios ist ein Hörvorgang, und das — sieht man von ästhetischen Fragen (Mme Brelet, H. H. Stuckenschmidt) und Problemen der physiologischen Akustik (F. Winkel) ab — einzige größere musikwissenschaftliche Referat des Kongresses von J. Chailley

(Sorbonne) behandelte daher: „*La Radio et le développement de l'instinct harmonique chez les auditeurs*“ — „*l'une des questions les plus complexes de la sociologie musicale.*“

Wir hören, wie Chailley es ausdrückte, „*par instinct*“, und wie es nicht „*une vérité harmonique universelle*“ gibt, so kann man in der Geschichte der musikalischen Kulturen wie in der Entwicklung des Einzelnen mehrere Stadien des Hörens unterscheiden: „*l'instinct primitif*“, „*d'abord essentiellement monodique, mélodique et rythmique*“, einen späteren „*instinct polyphonique*“ und das „*stade de la monodie accompagnée*“, das den Übergang zum „*sentiment élémentaire de la consonance*“ gestattet, einen Übergang, der in der Geschichte der Zivilisationen Jahrhunderte erfordert. Erst von diesem „*stade de l'accord parfait accompagnant*“ gelangen wir zum „*stade de la perception consciente*“ der Polyphonie und der harmonischen Werte an sich. Diesen letzten Schritt hat freilich nur die europäische Musik-kultur vollzogen. Chailley betont dann „*une similitude remarquable entre le développement chronologique des civilisations et le développement social musical . . . et le développement normal individuel de l'enfant.*“ Da aber jeder von uns diese Entwicklung durchlaufen muß, sich indes gleichzeitig innerhalb seiner Umwelt in einem bestimmten Stadium einer allgemein sozialen Entwicklung befindet, wird deutlich, welche Revolution das Radio in der Geschichte und Vorstellungswelt des Musikalischen auslöst. „*Il existe autour de nous . . . des individus encore au stade musical instinctif des Papous ou des contemporains d'Hucbald*“ stellt Chailley fest. Daß damit das Radio, „*élément fondamental de formation musicale subconsciente pour l'homme du XXème siècle*“, zu einem „*puissant agent d'éducation*“ wird, z. T. für das Verschwinden der ländlichen Folklore mitverantwortlich ist und die „*répartition sociale de la géographie (!) des auditeurs*“ völlig verwandelt hat, wird damit ebenso deutlich wie die oft abenteuerliche Weise, in der bei den verschiedenen Ebenen der „*formation auditive*“ etwa von denen, deren „*instinct harmonique est pratiquement nul*“, Puccini oder eine Symphonie von Mozart „gehört“ wird: „*ils écoutent le chant sans occuper du reste*“.

Der Musikhistoriker weiß, daß es zu allen Zeiten gleichzeitig mehrere musikalische Stile gegeben hat, ein Faktum, das freilich von der Musikgeschichte im allgemeinen kaum beachtet wird und so zu historischen Folgerungen führt, die dem soziologisch geschulten Blick oft völlig unverständlich sind. Das „Nebeneinander“ verschiedenster Hörformen ist also zunächst nichts Ungewöhnliches. Zu einem „*symbol . . . of desintegration*“, das ein Chaos der Stile auslöst und Stil zu einem „*phenomenon of a past age*“ (E. Lockspeiser) macht, wird das Radio erst dadurch, daß es „*in der menschlichen Gemeinschaft abstrakt verbindend aber auch konkret trennend*“ (K. Rössel-Majdan, Universität Wien) wirkt und damit den „*Zwang der sozialen Normen*“ (G. Maletzke, Universität Hamburg) überspringt, jener Normen, die bisher die verschiedenen Stile und ihre sozialen Formen voneinander getrennt und voneinander geschützt haben.

Die Folge ist zweierlei: das „*pêle-mêle*“ (J. Chailley, M. Belvianes) nicht nur guter und miserabler Musik, sondern auch der verschiedensten Stile — was zum Verlust des „*Stils*“ führt und von den Musikern lebhaft beklagt wurde (!), und das gewissermaßen über Nacht entstandene Millionenheer von isolierten Radiohörern, die Unmassen von Musik wahllos als „*décor sonore*“ verkonsumieren — letztlich der erste Schritt zur Aufgabe des tieferen Sinnes der Musik, die sich nach dem schönen Wort von G. Brelet „*entre deux silences*“ entfaltet: „*le silence de sa naissance et le silence de son accomplissement*“.

Damit unterscheidet sich die gesellschaftliche Situation der Musik im 20. Jahrhundert grundsätzlich von allen Situationen der Vergangenheit, wobei der Funktionsverlust des Konzertes, das für den Soziologen „*correspond à un système social qui n'est plus le nôtre*“ (R. König), zwar nicht überschätzt werden sollte, aber gar nicht das Entscheidende ist. Wichtiger ist, daß das Radio dazu beiträgt, „*to lessen the concept of music as a collective ceremony*“ und dafür „*the functional importance of music as an adjunct to all sorts of minor and routine*

activities“ wachsen läßt (Th. Caplow, Universität Minnesota, USA). Wie R. König zeigte, ist durch das Radio die Funktion der „Arbeitsmusik“, wenn auch in einem ganz neuen Sinne, zurückgewonnen worden.

Es zeigt sich also, daß der Einbruch des Rundfunks in die musikalischen und sozialen Strukturen der europäischen Gesellschaft, dank gewisser Eigentümlichkeiten der Radiotechnik, auch vor dem Wesen und Begriff der Musik nicht haltmacht. Keine Seite des Musikalischen, der das neue Medium nicht tiefe Spuren aufgedrückt hätte. So hat sich der Interpretationsstil dank des analytischen Klanges aller über Mikrofon vermittelten Musik grundlegend gewandelt (Referat von Mme Brelet), droht mit seiner „ständig zunehmenden Entschlackung des Tons“ freilich den „menschlichen Bezug“ zu verlieren (F. Winckel, Technische Universität Berlin). Das musikalische Hören erscheint bei der „*limitation au sens auditif de l'événement musical*“ in verschiedenster Hinsicht „*sous un jour nouveau*“ (H. H. Stuckenschmidt), und selbst die Kompositionstechniken haben sich unter dem Einfluß der Möglichkeiten des Mikrophons unbewußt gewandelt, was etwa bei den kompositionstechnischen Eigenheiten der „*background-music*“ zutage tritt, über die N. Demuth (Royal Academy of Music, London) referierte. Daß die Industrie einer „Unterhaltungsmusik“ z. T. minderer Qualität ohne die Bedürfnisse des Rundfunks überhaupt nicht hätte aufgebaut werden können, ging aus vielen Äußerungen des Kongresses hervor. Dies alles aber zeigt: der Begriff der Musik hat sich gewandelt. Der Soziologe, der die Situation unvoreingenommener als der traditionsbeladene Musiker sieht, stellt daher fest: „*Bien entendu, la musique n'est pas que 'grande-musique'. La 'Grande musique' est même ce qu'il y a de plus petit à la Radio*“ (E. Morin, Centre d'Etudes Sociologiques, Paris) und wir dürfen hinzufügen: nicht nur im Radio.

Angesichts dieser Umstellung und Verschiebung aller Maßstäbe und Begriffe muß der Musikwissenschaftler nachdenklich werden. Es zeigt sich nämlich, daß er mit Begriffen arbeitet, die seine eigene Umwelt nur noch z. T. erreichen. Der Beitrag des Fachs zur Klärung der in Paris aufgeworfenen Probleme mußte daher trotz eines Referates vom Range des Chailley'schen begrenzt bleiben.

Aber die Soziologen und auch die Rundfunkfachleute hatten Fragen an die Musikwissenschaft. Sie wollten Anhaltspunkte über die Prinzipien des Musikalischen und der Verhaltensmöglichkeiten ihm gegenüber erfahren, die soziologisch verwendbar sind, denn der Begriff des „Verhaltens“, einer der Schlüsselpunkte der modernen Soziologie, muß für musikalische Zusammenhänge musikwissenschaftlich geklärt sein, ehe die Soziologie mit ihm operieren könnte. Es wurde bedauert, daß das Wesen des musikalischen Hörens so wenig untersucht sei, und man hörte den temperamentvollen Ruf eines Soziologen, man müsse zunächst wissen, „*ce qu'est la musique en général?*“ Diese Dinge sollte man nicht leicht nehmen. Sie zeigen zunächst, daß die Klärung eines der bedeutsamsten musikalischen und kultursociologischen Probleme unserer Zeit: Musik und Rundfunk, an der mit empfindlichsten Stelle blockiert zu werden droht, aber auch, daß Bestrebungen im Gange sind, die musikalische Seite des Problems ohne die traditionelle Musikwissenschaft anzugreifen. Bemerkenswert waren dabei die Gesichtspunkte, die gewissermaßen von außerhalb zur Klärung musikwissenschaftlicher Fragen in die Debatte geworfen wurden. Die sachliche Feststellung des Soziologen: „*la musique ne compte que quand elle devient sonore*“ (R. König) deckt sich zwar mit A. Scherings Ansicht vom „*Ursprung der Musik . . . im Klangerlebnis*“, von wo aus F. Winckel das Problem der „*Schwankungserscheinungen in der Musik*“ aufrollte — aber der primäre Klangcharakter der Musik bringt doch rein methodisch gesehen den Musikwissenschaftler in nicht geringe Verlegenheit. Interessant waren daher die Ansätze, etwa von wissenssoziologischer Seite her zu Prinzipien zu gelangen, die es gestatten, den Originalitätswert einer Musik objektiv zu erfassen und soziologischen Erwägungen dienstbar zu machen (F. Adler, Universität Arkansas, USA). Bemerkenswert in diesem

Zusammenhang auch die Ausführungen von A. Moles zum Wesen der musikalischen Aufmerksamkeit.

Schon G. Adler hat in seiner „*Methode der Musikgeschichte*“ die „*gebotene Rücksichtnahme auf die gesellschaftliche Entstehung und Verwertung der Kunstwerke*“ gefordert, ohne daß bis heute freilich die große Frage nach der sozialen Seite der Musik vom Fach in Angriff genommen worden wäre. Daß die geistige Auseinandersetzung mit diesen Zusammenhängen spruchreif geworden ist, war der vielleicht entscheidende Eindruck, den ein Musikwissenschaftler während dieses Pariser Kongresses empfangen konnte.

Im Jahre 1954 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin (*Humboldt-Universität*). Wolfram Schwingler, André Hippolyte Chélard als Opernkomponist.

— (*Freie Universität*). Manfred Sack, Leben und Werk Heinrich Pfendners. Ein Beitrag zur süddeutschen Musikgeschichte im frühen 17. Jahrhundert. — Perikles Tryphon, Die Symphonien von Johann Friedrich Fasch.

Bonn. Walter Kautzky, Tschechisches Erbe in Anton Dvořáks Werk. — Trina Roy, The Evaluation of the twenty-two śruti-units which provide the basis of raga and ragini in Indian music. — Hans Schmidt, Untersuchungen zu den Tractus des Zweiten Tones aus dem Codex St. Gallen 359. — Martin Vogel, Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie.

Erlangen. Hermann Beck, Studien über das Tempoproblem bei Beethoven. — Ernst Huber, Rhythmische Gestalten im Largo der Klaviersonate op. 10, 3 von Beethoven. — Eugen Leopold, Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik Robert Schumanns. — Rudolf Lück, Ein Beitrag zur Geschichte des Colascione und seiner süddeutschen Tondenkmalen im 18. Jahrhundert.

Frankfurt a. M. Siegfried Dörffeldt, Die musikalische Parodie bei Offenbach.

Göttingen. Gerhard Croll, Die Motetten Gaspars van Werbecke. — Lutz Finscher, Die Messen und Motetten Loyset Compères.

Heidelberg. Arnold Feil, Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch. — Irmgard Herrmann, Tempobezeichnungen und Tanzgattungen in der Generalbaßzeit. — Wolfgang Osthoff, Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis.

Jena. Roselore Wiesenthal, Giovanni Gabrieli, ein Beitrag zur Geschichte der Motette.

Kiel. Martin Ruhnke, Das musiktheoretische Werk des Magisters Joachim Burmeister.

Köln. Gerhard Bork, Die Melodien des Bonner Gesangbuches in seinen Ausgaben zwischen 1550 und 1630. — Herbert Druх, Studien zur Entwicklung des öffentlichen Musiklebens in Ostniederberg. — Walter Haseke, Untersuchungen über die Flötenspielpraxis im 18./19. Jahrhundert (über die Flöte mit mehreren Klappen). — Johannes Hein, Die Kontrapunktlehre bei den Musiktheoretikern des 17. Jahrhunderts. — Helmut Kirchmeyer, Untersuchungen zur Konstruktionstechnik Igor Strawinskys. — Paul Schuh, Joseph Andreas Anschuez (1772—1855), der Gründer des Koblenzer Musikinstituts. — Bert Voß, August Othegraven — Leben und Werk.

Mainz. Kurt Helmut Oehl, Beiträge zur Geschichte der deutschen Mozart-Übersetzungen.

München. Johanna-Maria Auerbach, Die Messen des Francesco Durante (1684—1755). — Helga Boegner, Die Harmonik der späten Klavierwerke Alexander Skrjabin. — Margaret Ley, Spirituals. Ein Beitrag zur Analyse der religiösen Liedschöpfungen bei den nordamerikanischen Negeren in der Zeit der Sklaverei. — Robert Machold, Heinrich Isaac, Beiträge zur Kompositionstechnik an Hand seiner choralpolyphonen Messen.