

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

DAS NEUENTDECKTE STEINZEITLITHOPHON

VON HEINRICH HUSMANN

Als Georges Condominas 1949 in Annam nachts einem Eingeborenengespräch lauschte, erfuhr er, daß einige Tage zuvor bei Straßenbauarbeiten mittelalterliche Steine ans Licht gekommen seien. An Ort und Stelle fand er nicht nur die bezeichneten Steine vor, sondern außerdem noch 11 Steinplatten, das erste Exemplar einer neuen Musikinstrumentengattung, des Steinplattenspiels oder Lithophons aus flachen Platten¹. Die erste wissenschaftliche Behandlung des Instruments durch André Schaeffner, den Leiter der Musikinstrumentenabteilung des Musée de l'homme, ist gerade erschienen² und die Publikation des Entdeckers steht kurz bevor³. Bei der außergewöhnlichen Bedeutung des Fundes, den Schaeffner mit Recht den sumerischen Harfen an die Seite stellt, soll hier — auf Schaeffners Aufsatz gestützt⁴ — auch dem deutschen Leserkreis sofort eine Diskussion des Instruments unterbreitet werden.

Das Auffallendste an dem Instrument sind seine riesigen Dimensionen. Die Platten sind zwischen 65 cm und 1 m lang, 10 bis 15 cm breit, bis zu 6 cm dick und zwischen 10 und 22 Pfund schwer. An beiden Enden sind sie abgerundet oder abgeschrägt. Aus ihrer Oberfläche sind zum Stimmen in der aus der Steinzeit bekannten Werktechnik auf beiden Seiten lauter flache Splitter herausgeschlagen. In dieser schwierigen Weise ist, wie die gleichgestimmten Platten zeigen, doch eine musikalisch einigermaßen befriedigende Stimmung der Platten erreicht worden. Der Klang, aus mehreren Einzeltönen — etwa wie bei den Glocken — zusammengesetzt und an den metallener Instrumente erinnernd (javanischer Bronzespiele u. ä.), ist von märchenhafter Schönheit. Leider ist eine Platte in der Mitte zerbrochen und nur zur Hälfte vorhanden, einer Platte (V)⁵ fehlt an ihrem einen Ende eine Ecke und von einer weiteren (II) ist während des Transportes ein Stück abgebrochen. Bedauerlicherweise ist das Instrument nicht datierbar, — die Platten lagen außerhalb jeder geologischen Schichtung. Aber die Bearbeitungstechnik ist offenbar eine steinzeitliche, so daß die Prähistoriker sie dieser Epoche zuteilen⁶. Weiter hat Schaeff-

¹ Sie befinden sich jetzt im Musée de l'homme, Paris, unter der Nr. 50. 24. 101 (1 bis 11).

² A. Schaeffner, Une importante découverte archéologique: le lithophone de Ndut lieng krak (Vietnam), in *Revue de musicologie*, XXXIIIe année, Juli 1951. Die Kenntnis der Entdeckung des Instruments und die sofortige Übersendung dieser Arbeit verdanke ich der stets unermüdlichen Hilfsbereitschaft meines verehrten Freundes Dr. Jaap Kunst, Amsterdam.

³ G. Condominas, Le lithophone préhistorique de Ndut lieng krak, in *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, 1951, fasc. 2.

⁴ Es sei nicht versäumt, den Leser eindringlich auf Schaeffners Originalpublikation zu verweisen, die in ihrer besonnenen Art mit außerordentlich reicher Bezugnahme auf die verschiedensten Vergleichspunkte das klassische Beispiel einer mustergültigen Edition ist.

⁵ Für die restlichen zehn Platten wird die Numerierung Schaeffners beibehalten.

⁶ A. Schaeffner, a. a. O., S. 1.

ner folgende scharfsinnige Schlußweise entwickelt: Die heutige Bevölkerung wußte nichts von den Steinen, bei der starken Tradition, die sich mit solchen Megalithen verbindet, sicherlich auch nicht die Begründer des Dorfes. Ihre ursprüngliche senkrechte Stellung ist weiter wohl einem Begräbnisritus zuzuordnen, — aber so können die Steine nicht klingen. Es müssen also drei Bevölkerungsschichten unterschieden werden, eine, die das Lithophon spielte, eine zweite, die die Steine als Monumente benutzte, und die dritte heutige indonesische, die nichts mehr von ihnen weiß. Auch das spricht für ein erhebliches Alter des Steinspiels. Freilich zeigen die Riesenmaße des Instruments, daß es von Anfang an auch für einen besonderen, sicherlich religiösen Zweck bestimmt war, und so möchte ich die ersten beiden Schichten zumindest einander annähern.

Besonders wichtig ist die von dem Instrument gelieferte Tonskala, die erste aus der Steinzeit, da die bisher zu Tage gekommenen Flöten immer nur wenige, meist nur einen Ton liefern. Das Lithophon wurde zweimal gemessen, von J. Kunst und von Brailoiu und Schaeffner. Beide Messungen weichen mehr als erwartet voneinander ab. Wenn Schaeffner zur Erklärung dieser Differenzen aber den zusammengesetzten Klang der Steine heranzieht, so trifft das m. A. nicht, — durch solche Umstände sind so vorzügliche Beobachter nicht zu täuschen. So möchte ich eher vermuten, daß die Differenzen auf den Einfluß der Temperatur zurückzuführen sind, — Kunst (mit den höheren Schwingungszahlen) maß im Winter (16. 12. 50), Brailoiu-Schaeffner (mit den tieferen) im Frühling (4. 5. 51). An Xylophonen des Tervuerener Kongomuseums, die Herr Kunst für mich mehrmals gemessen hat, kann ich ähnliche Differenzen nachweisen, vor allem auch die merkwürdige Tatsache, daß zwar die Mehrzahl der Töne der Temperatur nachgibt, einige aber, wie hier die Tasten IV, V und VIII, temperaturunempfindlich sind und stehen bleiben. Der Temperatureinfluß wird auch von den Eingeborenen in Rechnung gezogen, die Xylophone bei Sonne zum Spiel in den Schatten bringen u. a. m. Die Skala interpretieren Kunst und Schaeffner, obwohl beide als Pelog, doch in verschiedener Weise. Pelog ist die javanische siebenstufige Leiter, nach Kunsts Messungen⁷ mit Intervallen der Größe 120, 150, 270, 130, 115, 165 und 250 C⁸. J. Kunst⁹ nimmt die Platte V (324 Hz¹⁰) als Grundton. Die Platten VIII (292 Hz), IX (344 Hz) und X (383 Hz) betrachtet er als Unisoni der Platten IV (289 Hz), VI (338 Hz) und VII (380 Hz). Wie A. Schaeffner sicher richtig vermutet, handelt es sich wohl um zwei Instrumente¹¹. Die Grundleiter von 162 (hypothetische Unteroktave von 324), 170, 188, 233, 289 und 324 Hz ergibt dann fünf Intervalle von 83, 175, 371, 373 und 198 C. Zieht man in der Pelogleiter zweimal zwei Intervalle zusammen, so erhält man 120, 150, 400, 280 und 250 C. Die Übereinstimmung ist mit Ausnahme des vierten Intervalls recht gut. Doch ist störend, daß die beiden zusammengelegten Intervalle nebeneinander liegen, — sie stehen heute stets symmetrisch. Weiter ist

⁷ J. Kunst, *Music in Java*, den Haag, M. Nijhoff, S. 573.

⁸ 1 C(ent) = $\frac{1}{100}$ Halbton. Zur Centsrechnung jetzt meine „Fünf- und siebenstelligen Centstafeln“, Leiden, E. J. Brill, 1951.

⁹ Nach liebenswürdiger brieflicher Mitteilung. Schaeffner diskutiert ebenfalls Kunsts Auffassung.

¹⁰ Hz (Hertz) = Schwingungen pro Sekunde.

¹¹ Paarweise gespielte Xylophone findet man in Afrika häufig. Selbst in Museen begegnet man derartigen Doppelinstrumenten.

die zerstörte Taste V auszuscheiden, wie es auch Schaeffner tut¹². Dann aber bilden 83 und 198 C ein einziges Intervall von 281 C, und es fällt gerade das für die Pelogleiter charakteristische kleine Intervall fort. Schaeffner betrachtet nur VI/IX und VII/X als Einklänge und bildet die Leiter aus I, II, III, IV, VIII, VI und VII mit 163,5, 179, 214,5, 289, 293, 333 und 369 Hz. Das ergibt die Intervalle 157, 313, 516¹³, 24, 221 und 178 C. Er betrachtet diese Skala des kleinen Intervalls wegen als Pelog. Ihre Intervalle stünden dann für 250, 270, 400, 115, 165 und 250 C. Aber die Abweichungen sind recht groß, vor allem 24 C für 115 C viel zu klein. Der Ansatz eines so kleinen Intervalls ist weiter schon methodisch falsch. Denn wenn VI (333 Hz) mit IX (338 Hz) gleichgesetzt wird — der Unterschied beträgt 26 C —, dann muß man IV (289 Hz) und VIII (293 Hz) mit nur 24 C Unterschied erst recht als gleichbedeutend betrachten, wie es auch Kunst tut. Deswegen scheint mir auch die Schaeffnersche Interpretation nicht zu genügen. Kommt aber Pelog nicht mehr in Frage, so fällt eine große Schwierigkeit fort: Schaeffner zeigt schön, wie das Instrument in eine weit vorindonesische Schicht gehört, — aber es soll ausgerechnet eine typisch indonesische Tonleiter besitzen¹⁴. Dabei läßt Schaeffner in sehr teinen Bemerkungen durchblicken, daß er Pelog gerade für eine junge Tonleiter hält, und ich darf hinzufügen, daß ich es überhaupt nur als eine javanische Sonderentwicklung ansehe¹⁵. Läßt man die Tasten II und V weg und betrachtet IV/VIII, VI/IX und VII/X als identisch, wobei noch VI/IX die Oktave von I ist, so erhält man als Mittelwert von I/VI/IX 341 bzw. 170,5 Hz (Kunstsche Werte) oder 333 bzw. 166,5 (Werte von Brailoiu-Schaeffner) und als Mittelwert beider Messungen 337 bzw. 168,5 Hz. IV/VIII wird entsprechend 291 Hz. Das Intervall IV—I' beträgt dann im Mittel 254 C. Für VII/X ergibt sich nach beiden Messungen im Mittel ähnlich 375 Hz, und das Intervall I—II, wenn man II als Unteroktav von VII/X mit 187,5 Hz einsetzt, wird 185 C. III ist in beiden Messungen so verschieden, daß man es kaum ernstlich auswerten kann. Das Intervall I—III schwankt zwischen 418 oder 561 C (was im Mittel 489,5 C ergäbe), also um die Quarte 498 C. Die gemittelten Schwingungszahlen betragen dann 168,5, 187,5, 223,75, 291 Hz und die Oktaven 337 und 375 Hz, die vier Intervalle in der Oktave werden 185, 306 (unsicher), 455 (unsicher) und 254 C. Hier lassen sich 185 und 254 als Ganzton (204 C) und kleine pythagoräische Terz (294 C) auffassen, — die Unterschiede sind nur 9% und 14%. Für 306 und 455 bleiben dann kl. und gr. Terz über. Wir erhalten so die Tonreihe c, d, f, a, c'. Wir haben also eine viertönige Ausschnittleiter aus dem reinen (event. pythagoräischen) Tonsystem vor uns, und das fügt sich unseren bisherigen Vorstellungen aufs beste ein. Denn das reine Tonsystem ist dasjenige, welches von Skandinavien über Sibirien, China bis in die Südsee das Gebiet der Megalithkultur¹⁶ überdeckt, zu der ja unser Instrument auch gehört.

¹² Die Ausscheidung der Taste II ist m. E. ebenfalls methodisch notwendig, bringt aber nichts, da diese — sicher zufällig — in der Unteroktav von VII/X erklingt.

¹³ 506 C bei Schaeffner ist Druckfehler.

¹⁴ Die dazu von Java hergeholt ist! Da hätte doch die in Hinterindien selbst gebräuchliche siebenstufige Temperatur am nächsten gelegen. 313, 516, 245 und 178 C müßte dann für 343, 514, 171 und 171 C stehen, was notfalls noch angängig wäre.

¹⁵ Näheres darüber in meinem demnächst erscheinenden Buch „Ursprung und Entwicklung der Tonsysteme“, Leiden 1952.

¹⁶ Auch hierüber Näheres in „Ursprung und Entwicklung der Tonsysteme“.

DAS BEARBEITUNGSVERFAHREN BEI DEN 11 PRÄLUDIEN IM FRIEDEMANN-BACH-BUCH

VON SIEGFRIED BORRIS

Seit Spitta gilt es bis zum heutigen Tage bei allen Bach-Forschern als selbstverständlich, daß die 11 Präludien (Nr. 14 bis 24) im Friedemann-Bach-Buch als Vorstufen und Studien zu den entsprechenden Präludien im Wohlt. Kl., I. Teil angesehen werden. Von dieser Voraussetzung sind z. T. sehr weitgehende Folgerungen auf Bachs Kompositionsart gezogen worden. Man betrachtete die frühere Form als eine Konzeptfassung und glaubte, so einen Einblick in Bachs Schaffensart zu gewinnen. Dies ist aber nicht haltbar!

Es gibt gewichtige Bedenken gegen die bisherige Auffassung. Diese stützt sich hauptsächlich auf zwei Punkte:

1. Das Clavierbüchlein trägt die Jahreszahl 1720; das Wohlt. Kl. I den Vermerk 1722; es besteht also ein zeitliches Nacheinander zwischen beiden Werken.
2. Im Wohlt. Kl. I erscheinen alle fraglichen Präludien größer und reifer, zu den Fugen passend bzw. passend gemacht.

Zu 1. Das Wohlt. Kl. I wurde 1722 beendet. Bekanntlich enthält diese Sammlung auch ältere Präludien und Fugen Bachs. Vermutlich sind die Präludien und Fugen in den selteneren Tonarten (fis, as usw.) zur Ergänzung zuletzt komponiert worden. Die Hauptarbeitszeit des Auskomponierens, aber auch des Schreibens der Sammlung darf für 1721 angenommen werden, evtl. sogar für 1720. Jedenfalls für den ersten Teil des Werkes, also etwa für die Präludien C bis f.

Das Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann hat Bach 1720 angelegt, also erst begonnen. Nach Dörffels Ansicht sind aber von Bachs Hand zunächst nur die Nr. 1—5 geschrieben worden. Darunter befinden sich die zwei Präambeln, also kleine Präludien, die für den Anfangsunterricht methodisch sehr geeignet sind. Gerade die fraglichen 11 größeren Präludien (Nr. 14 bis 24) zeigen dagegen eine andere Schrift und enthalten Nachtragungen. Ja im Präludium I (C-dur) stehen Takt 8 bis 11 auf radiertem Grund. Offenbar hat das Clavierbüchlein zum Unterricht gedient und spiegelt seinen Verlauf einigermaßen wider. Dann aber dürfen wir dafür nicht mehr das Jahr 1720 als ausschließliches Entstehungsjahr annehmen, sondern 1721 bis 1722 (und evtl. noch später).

Daher darf die Möglichkeit nicht außer acht gelassen werden, daß jene 11 Präludien erst im Verlaufe des Unterrichts eingetragen worden sind, also zu einer Zeit, als die Präludien mit ihren Fugen in der Sammlung des Wohlt. Kl. bereits fertig vorhanden waren.

Das Argument, es müsse sich bei diesen Eintragungen etwa um das Jahr 1721 handeln, und um diese Zeit sei die 1. Hälfte des Wohlt. Kl. I bereits als vorhanden anzunehmen, gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, wenn man berücksichtigt, daß in das Clavierbüchlein nur Präludien aus diesem 1. Teil zwischen C und f aufgenommen worden sind!

Auf ein Vorhandensein der fertigen Präludien im Verbands des Wohlt. Kl. läßt auch die Tatsache schließen, daß Nr. 10 des Clavierbüchleins einfach „Präludium“ heißt, aber erst ab Nr. 14 die Präludien mit Nr. I bis VII als zu einer Sammlung gehörend gekennzeichnet werden (C, c, d, D, e, E, F).

Zu 2. Unhaltbar ist das alte Argument (nebst den daraus abgeleiteten, oft erstaunlichen Folgerungen), es handle sich hierbei um zwei gleichberechtigte

Fassungen. Jede sei in sich abgeschlossen; die erste stelle die Urform, die zweite die Vervollkommnung jener Urform dar. Handelte es sich wirklich um Bearbeitungen Bachs, so müßten sie kompositorische Verbesserungen in bezug auf ihre ganze Struktur zeigen. Dies ist aber nicht der Fall. Die Präludien, die erhebliche Erweiterungen erfahren haben, wie die in c-moll (+ 11 Takte), d-moll (+ 10 Takte), D-dur (+ 13 Takte), e-moll (+ 18 Takte), weisen erstaunlicherweise in ihrem ersten gemeinsamen Teil keine strukturelle Veränderung auf. Daher müßte man als Verfahren Bachs hierbei also nur eine Anstückung, eine Addition annehmen.

Diese Annahme kann nicht befriedigen. Sollte J. S. Bach wirklich mehr oder weniger aus Verlegenheit die Spielstücke aus dem Clavierbüchlein genommen haben, um sie durch bloße Verlängerung auf das für die vorgesehenen (oder schon vorhandenen) Fugen des Wohl. Kl. geeignete Maß zu bringen? Und zwar ohne schon vorher melodisch, harmonisch und rhythmisch-motivisch den größeren Bogen wenigstens vorbereitet zu haben? Nein, die Präludien in c, d, D, e ließen bei völlig unveränderter Grundstruktur dann nur eine solche Addition erkennen.

Daher ist folgende neue These aufzustellen: um 1721 war die erste Hälfte des Wohl. Kl. bereits fertiggestellt. Damals hatte der 10jährige Wilhelm Friedemann die ersten kleinen Präludien und Stücke (Clavierbüchlein Nr. 1—13) durchgearbeitet. Von den vorhandenen Präludien und Fugen in der entstehenden Sammlung des Wohl. Kl. wählte Bach diejenigen aus, die dem Spielvermögen und der Auffassung seines Sohnes entsprachen.

Zwei Präludien, deren Umfang und Spielanforderung über das (kleine) Präludium Nr. 10 (in F-dur), das als Standardstück gelten kann, nicht wesentlich hinausgehen, ließ er in ihrem Umfang und Aufbau unverändert (E. F). Bei vier anderen Präludien (c, d, D, e) nahm er für diesen besonderen Unterrichtszweck nur den Hauptteil bis zu der Stelle, bei der technische Schwierigkeiten auftreten. Diesen Hauptteil ließ er ebenfalls unverändert. Dadurch kommt immer nur der improvisatorisch-virtuose Schlußteil in Fortfall. Bach ließ ihn aus, da er in allen Fällen auch klaviertechnisch für einen 10- bis 11jährigen Anfänger Schwierigkeiten bot, — von den geistig-musikalischen Anforderungen ganz zu schweigen.

Bei der Konfrontierung beider Fassungen erkennen wir: Es handelt sich also beim Fr.-B.-B. um eine Elision gegenüber dem Wohl. Kl., nicht aber um eine Addition zu der Fassung des Clavierbüchleins. Wir sehen darin eine plausible klaviermethodische Maßnahme Bachs, nicht aber eine (recht unbachische) kompositionstechnische „Entwicklung“ (Praludien in c, d, D, e).

Nimmt man diese These zur Grundlage weiterer Beobachtungen, so lösen sich damit einige fatale Erscheinungen, die merkwürdigerweise bisher stillschweigend hingenommen worden sind. Im Präludium f-moll (Nr. 24) hat Bach nämlich vom 6. Takt ab den klaren vierstimmigen Satz dadurch vereinfacht, daß er 2 Takte lang die 2. Stimme ausläßt. Die verschwundene 2. Stimme taucht dann wieder auf. So sieht kein „fertiges“ Stück eines J. S. Bach vom Jahre 1720 aus! Als Grund hierfür darf man vielmehr annehmen, daß Bach das vorhandene Präludium eben nur spieltechnisch erleichtert hat, da gerade an dieser Stelle die rechte Hand sonst immerzu in Oktavspannung zwischen 1. und 2. Stimme (1. und 5. Finger) geführt wird (vgl. W. Kl.).

Auch die andere kleine Abweichung in Takt 14 und 15 enthält im Original des Wohl. Kl. den Sprung von der Sekunde es-f zum hohen es in der linken

Hand, der für eine Kinderhand unbequem wäre. Im übrigen aber ist das ganze Präludium unverändert.

Ähnlich steht es mit dem Präludium V in e-moll, bei dem Bach im 9. Takt das logische tiefe „g“ des Basses eine Oktave nach oben versetzt, um aus dem technisch schwierigen Nonensprung den einfachen Sekundschritt zu gewinnen.

Weiterhin wird durch diesen pädagogischen Aspekt auch erklärlich, warum nur die 5 ersten von den 11 Präludien so verkürzt und vereinfacht sind, die letzten 6 aber unverändert blieben (E, F, Cis, cis, es, f). Mit den von Bach vorgenommenen kleinen Erleichterungen konnte sie Friedemann jetzt bewältigen.

Diese Tatbestände weisen darauf hin, daß die 11 Präludien im Clavierbüchlein Erleichterungen und Verkürzungen der vorhandenen Stücke aus dem Wohlt. Kl. darstellen. Hiervon macht auch das Präludium V in e-moll in seinem erhalten gebliebenen 1. Teil keine Ausnahme. Der technisch schwierige 2. Teil mit den schnellen Sechzehntel-Figuren in beiden Händen ist überhaupt fortgefallen. Der 1. Teil mag auf den ersten Blick wie eine primitivere Urform der „späteren“ Fassung im Wohlt. Kl. aussehen. Jeder Kenner aber wird wissen, daß die beiden Fassungen für die Vorstellung der Generalbaßzeit identisch sind. Im Clavierbüchlein steht die einfache Schreibweise der generalbaßmäßigen Grundstruktur, im Wohlt. Kl. genau das gleiche Stück mit reich ausgeführter melodisierter Oberstimme. Die einfache („zurückgenommene“) Fassung entsprach wohl Friedemanns Spielvermögen. Wie J. S. Bach selbst solch eine generalbaßmäßige harmonische Struktur auch extempore reich improvisiert hat, dafür ist das viel zitierte Zeugnis von Daube bezeichnend, bei dem die Bedeutung einer konzertierenden Oberstimme besonders hervorgehoben wird. Hier haben wir eine Fixierung dieser Technik.

Bei dem Präludium in Cis-dur handelt es sich bei der leichten Abänderung des Themas in Takt 1 und 17 sowie bei den Abweichungen in den Takten 8, 16, 24 und den entsprechenden Stellen mehr um Varianten als um Bearbeitungen; denn die Struktur des Stückes ist völlig unverändert geblieben. Dagegen fehlen bezeichnenderweise bei den Arpeggien kurz vor dem Schluß die Orgelpunktöne gis im Baß (Takt 99 und 101). Auch hier dürften spieltechnische Erwägungen maßgebend gewesen sein. Ebenso bei dem eis' statt der Oktavspannung mit cis' im Abschlußakkord der rechten Hand.

Ein Rätsel bietet nur das Präludium I in C. Dieses Stück gehört bekanntlich zum älteren Typ kadenzierender Akkordverbindungen (Kuhnauscher Präludentyp). Im Autograph findet sich am Seitenende nach Takt 11 in 5 Stimmen übereinander deutlich das Zeichen \rightsquigarrow für „usw.“. Es wird also hiermit eine Bezugnahme auf etwas Vorhandenes ausgedrückt. Damit kann nur gemeint sein, daß dieses Präludium I im Bachschen Hause bereits bekannt gewesen ist und sich in der Sammlung des Wohlt. Kl. befand. Stilistisch gehört es sicherlich zu den am frühesten komponierten Stücken, wenn man damit etwa das Präludium in B-dur (Wohlt. Kl. I) vergleicht. Obwohl also der Hinweis auf eine bekannte Fortsetzung dasteht, zeigt jedoch die Fortsetzung eine wesentliche Abweichung und Veränderung zum Wohlt. Kl. Allerdings glaube ich auch hierbei an eine erleichterte Fassung. Sie enthält im Baß den einfachen Stufengang vom g bis zum c herunter und danach die Schlußkadenz mit f und g im Baß. Der harmonisch schwierige Orgelpunkt mit seiner Chromatik

sowie die früheren chromatischen Spannungen (Takt 14, 22—23 im Wohlt. Kl.) sind vermieden.

Die Abweichungen im Präludium es-moll sind ganz unerheblich und offensichtliche Ungenauigkeiten oder Schreibfehler (Takt 10 „d“ statt „c“, Takt 18 ein fehlendes Sechzehntel im Baß).

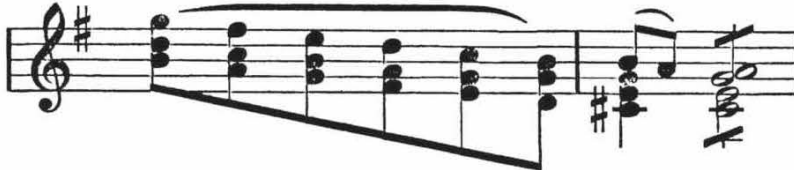
Ziehen wir aus allem das Fazit, so ergibt sich etwa folgendes Bild: Der Anfang des Wohlt. Kl. I war um 1721 schon vorhanden. Bach verwendete daraus Präludien (von C—f) im Laufe des Unterrichts für Friedemann. Die technisch leichten und kurzen Stücke benutzte er unverändert, von den übrigen nahm er den Hauptteil ebenfalls unverändert, die technisch schwierigen Ausweitungen am Schluß der Präludien fielen fort. Die eliminierten Teile enthalten übereinstimmend sehr schnelle Figuren beider Hände, Orgelpunktbildung, Chromatik, Fugierung. Einzelne Erleichterungen in der Fassung des Clavierbuchs lassen ausgesprochen klaviermethodische Gründe erkennen. Die Selbständigkeit der 11 Präludien als fertige „frühere“ Stücke bleibt daher zu bezweifeln. Vielmehr darf die Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen im Wohlt. Kl. wenigstens in ihrem strukturellen Aufbau schon von der Konzeption her als gesichert gelten. Denn bei den 11 Präludien im Friedemann-Bach-Buch erkennen wir den Pädagogen Bach am Werk, nicht aber den Komponisten, der daraus durch Anstückung Präludien fürs Wohlt. Kl. gewonnen habe, wie bisher geglaubt wurde!


EIN FEHLER IN BEETHOVENS LETZTER VIOLINSONATE?

VON GUNTER HENLE

Als Musikverleger bin ich bei der Herausgabe der Sonaten für Klavier und Violine von Beethoven auf ein Problem aufmerksam geworden, das mir einer sachverständigen Prüfung und Stellungnahme wert erscheint.

In der letzten dieser Sonaten, in G-dur op. 96, finden sich im ersten Satz in Exposition und Reprise bei den Takten 19 und 158 zwei voneinander abweichende Fassungen. Beide Takte lauten (Violin- und Klavierstimme zusammengezogen) wie folgt:

Takt 19: 

Takt 158: 

Bei Übereinstimmung beider Takte müßte also in Takt 158 das fünfte Achtel (der Violinstimme) as statt a lauten. Jedoch fehlt sowohl in der (im Privatbesitz in Amerika befindlichen) Eigenschrift als auch nach dieser in der Original-Ausgabe von S. A. Steiner & Comp., Wien, das \flat vor dem a. Ist das nun eine von Beethoven gewollte Abweichung, oder liegt eine ver-

sehentliche Auslassung des \flat vor dem a vor? Im letzteren Falle könnte es sich dann natürlich nur um ein Versehen von Beethoven selbst handeln. Denn der Notenstecher hat sich, wie schon erwähnt, genau an die Eigenschrift gehalten. Für die unterschiedliche Fassung von Takt 158 gegenüber Takt 19 lassen sich natürlich Gründe geltend machen, wie z. B. der, daß die an sich auffallende Abweichung in der anderen harmonischen Entwicklung der ganzen Periode gegenüber der Exposition begründet sei. Aber auch für die entgegengesetzte Ansicht können gewichtige Gründe angeführt werden. Hierfür würde auch noch ein weiterer, mehr äußerlicher Grund sprechen. Wer viel mit Eigenschriften Beethovens umgeht, der weiß, daß der Meister die Gewohnheit hatte, sehr freigebig mit sogenannten „Vorsichtsvorzeichen“ zu verfahren. Oft finden sich solche Vorsichtsvorzeichen auch dann, wenn das zu berichtigende Versetzungszeichen schon viele Takte weit zurückliegt oder wenn es lediglich in einer anderen Stimme enthalten war; ebenso auch, wenn es vorher eine oder mehrere Oktaven höher oder tiefer liegend vorkam; und schließlich erscheint es gelegentlich sogar im selben Takte ein zweites Mal, ob schon kein neuerliches Versetzungszeichen des betreffenden Tones nach dem ersten Vorsichtsvorzeichen vorkommt. Bedenkt man diese Eigenheit Beethovens, dann kann es allerdings als durchaus wahrscheinlich angesehen werden, daß Beethoven an der in Rede stehenden Stelle wohl sicher ein \flat gesetzt haben würde, wenn er wirklich — entgegen Takt 19 — a statt as gemeint hat. Dies um so mehr, als in der Violinstimme im vorhergehenden Takte (157), allerdings eine Oktave höher, as statt a, in der Klavierstimme aber sogar im selben Takt 158 ein as vorkommt. Diese mehr äußerliche Überlegung würde also ebenfalls für ein nur versehentliches Fehlen des \flat sprechen.

Bei dem grundlegenden Unterschied, der sich für diese Stelle aus der Lesart: as oder a ergibt, dürfte es wohl lohnend sein, dieser Frage einmal näher nachzugehen, wobei auch festzustellen wäre, ob irgendwelche schriftlichen Äußerungen Beethovens, ferner Skizzen und dergleichen darüber vorliegen. Was sagt die Musikwissenschaft dazu?

KONFERENZ DES INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL IN OPATIJA (1951)

VON FELIX HOERBURGER

Die jährliche Konferenz des International Folk Music Council fand im September 1951 in Opatija (Jugoslawien) statt. Aus etwa 14 Ländern dreier Erdteile gaben sich die Musikfolkloristen ein Stelldichein zu öffentlichen Referaten und internem Gedankenaustausch, der im Zeichen einer außergewöhnlichen Freundschaftlichkeit innerhalb des internationalen Kollegiums stand. Am stärksten vertreten waren die Engländer und verständlicherweise die Jugoslawen, die als Hausherrn der bekannten Gastlichkeit der Balkanvölker alle Ehre machten.

Kernstück der Konferenz waren die wissenschaftlichen Referate, die bei den zahlreichen Gästen einen lebhaften Zuspruch fanden. Verschiedene Referenten berichteten über spezielle Probleme ihrer heimatlichen Musikfolklore, wie etwa L. K r e t z e n b a c h e r (Österreich) über „Folk Songs in the Folk Plays of the Alpine Regions“, andere über allgemeinere Stilfragen der Volksmusik, wie A. C h e r b u l i e z (Schweiz) über „Le rythme, un critère de l'attitude

individuelle et collective“. Die Vorträge von E. Gerson-Kiwi (Israel) über „Migrations and Mutations of Oriental Folk Instruments“ und von F. Hoerbürger (Deutschland) über „Correspondences between Eastern and Western Folk Epics“ wurden Anlaß zu einer lebhaften Diskussion, in der vor allem die Diskussionsredner Cherbuliez und Michaelides (Cypern) zum Ausdruck brachten, daß die vergleichende Musikwissenschaft mit ihrem Studium des Gegensätzlichen und Verbindenden in der Musik der Völker auch zu einem Mittel der Völkerverständigung werden könne.

Am wichtigsten waren jedoch die Vorträge der Jugoslawen, obwohl sie leider den nicht serbisch sprechenden Westeuropäern nur schwer zugänglich waren, da die zur Verfügung stehenden Résumés etwas zu kurz ausgefallen waren. Es war organisatorisch sehr geschickt eingerichtet, daß sich diese Referate landschaftlich mit den täglichen Vorführungen des Narodni Festival deckten, so daß man in Theorie und Praxis einen lebendigen Überblick über das gesamte so reiche Gebiet der südslawischen Volksmusik erhielt. Teilweise waren diese Referate sogar nicht durch Schallaufnahmen, sondern durch Vorführung von bodenständigen Sängergruppen selbst illustriert. Es würde zu weit führen, über diese Leistungsschau im einzelnen zu berichten, die Referate werden im Journal des IFMC 1952 veröffentlicht.

Im Zusammenhang mit der Konferenz wurde von der Union der jugoslawischen Gesellschaften für Kultur und Erziehung ein Narodni Festival, ein Volksfest durchgeführt, bei dem in täglichen Abendveranstaltungen jeweils eine der sechs Republiken der jugoslawischen Föderation ihre Sänger und Tänzer (insgesamt etwa 800) vorstellte. Da alle diese Gruppen mit strenger Kritik so ausgewählt waren, daß sich nichts Stilisiertes, nichts Arrangiertes mit einschleichen konnte, war der Gewinn, den man mitnehmen konnte, ungewöhnlich reich. Man darf wohl den Organisatoren des Festes, das reibungslos abrollte, wie auch den fachkundigen Ethnologen und Musikforschern des Landes ein uneingeschränktes Lob aussprechen.

VORLESUNGEN

ÜBER MUSIK AN UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN

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

Wintersemester 1951/52

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Generalmusikdir. Dr. F. Raabe: Richard Wagner (2).

Bamberg. Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule. Generalmusikdir. H. Roessert: Anton Bruckner (2) — Das Musikdrama Richard Wagners (2) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (1) — Harmonielehre (1) — Akad. Chor (2).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. W. Vetter: Die einstimmige Musik des Mittelalters (2) — Die altgriechische Musik II (2) — S zur Vorlesung über altgriechische Musik (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Rolle der Musik in der Geschichte II (2) — Probleme des musikalischen Realismus (1) — Musikgeschichte der Tschechoslowakei (1) — Ü zur Vorlesung über Die Rolle der Musik in der Geschichte (2).