

Über die Würdigung Anton Bruckners durch eine Bildbiographie

von Walter Wiora, Saarbrücken

Zu Bruckners 150. Geburtstag hat Leopold Nowak seinen großen Landsmann, dem er bereits einen wesentlichen Teil seiner Lebensarbeit gewidmet hatte, durch eine reich ausgestattete Bildbiographie gewürdigt¹. Sie verwertet zahlreiche neue Ergebnisse biographischer Detailforschung und enthält eine ausführliche Chronologie der Werke und Lebensdaten, die dem Stande der von Nowak geleiteten Arbeit an der Bruckner-Gesamtausgabe entspricht². Besonders aber ist es das Ausmaß sinnfälliger Anschauung, wodurch sich dieses Buch von anderen Biographien Bruckners unterscheidet³. Mit nahezu dreihundert Abbildungen bietet es eine mannigfaltige Vorstellung von seiner äußeren Erscheinung, den Instrumenten, auf denen er gespielt hat, und seiner Umwelt in Oberösterreich, Wien und auf Reisen. Auch sind etliche Autographe reproduziert: Ausschnitte aus Kompositionen von der ersten Messe 1842 bis zu Skizzen für das Finale der letzten Symphonie ferner Briefe, Urkunden und Notizen verschiedener Art, z. B. Registriernotizen, der Entwurf einer Orgelimpromvisation zu feierlichem Anlaß und Anmerkungen zu Sechters Buch über Grundsätze der Komposition. Gegenüber Darstellungen älterer Komponisten hat diese den Vorteil, zeitgenössische Photographien wiedergeben zu können. Die 26 Photographien von Bruckner selbst, die überliefert und aus denen hier neun ausgewählt sind, lassen unterschiedliche Charakterzüge hervortreten und zeigen den Wandel von 1861 bis zum Todesjahr 1896. Sie bieten eine Grundlage für die Beurteilung der Gemälde, Graphiken und Plastiken von Bruckner auf ihre Abbildtreue hin⁴ und zeigen, wie sehr die Karikaturen, die Nowak fast sämtlich wegläßt, einen Charakterkopf ins Stereotype vergrößert haben. Auch die neuen Fotos, die seine Umwelt vom Heimatdorf Ansfelden an bis zum Kustodenstöckl am Schloß Belvedere wiedergeben, haben Quellenwert, da der heutige vom damaligen Zustand in den meisten Fällen nicht erheblich abweicht.

1 Leopold Nowak: *Anton Bruckner. Musik und Leben*. Linz: Rudolf Trauner Verlag 1973. 332 S., 292 Abb. und Titelbild. — Nowak nennt das Buch „ein Geburtstagsgeschenk für Anton Bruckner“ (S. 289). Über sein früheres Buch, das unter dem gleichen Titel und Untertitel 1964 in Wien erschienen ist, geht dieses in Umfang und Inhalt weit hinaus.

2 S. 291-301.

3 Das Buch ist „dem Andenken der drei oberösterreichischen Bruckner-Biographen Max Auer, August Göllerich, Franz Gräßlinger“ gewidmet. Ein Neudruck der auch für dieses Buch grundlegenden Gesamtdarstellung von Göllerich und Auer (1922-1936) erschien 1974 im Gustav-Bosse-Verlag, Regensburg.

4 Wie mißraten erscheint Hermann Kaulbachs Ölgemälde bei solchem Vergleich, und wie haben dagegen Fritz von Uhdé und Viktor Tilgner Bruckners Kopf zwar stilisiert, aber charakteristische Wesenszüge treu herausgestellt! Vgl. in Heinz Schöny, *Bruckner-Ikonographie*, Wien 1968 (Sonderdruck aus dem Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1968) G 3 (S. 62) mit F 14 und 16c (S. 57 f.), G 4b (S. 64) mit F 9 und 10 (S. 55) und P 1 (S. 76) mit F 14 (S. 57).

Trotz aller Freude an solcher Illustration erhebt sich jedoch die Frage, ob die Bildbiographie eines Komponisten über die Schaustellung von Äußerlichem hinaus zur Würdigung des Wesentlichen beitragen kann, wenn dieses in Musik als einer Innen- und Sonderwelt liegt. In Bruckners Werken ist sichtbare Außenwelt viel weniger Objekt der Wiedergabe als bei Realisten und Naturalisten, und sein Leben scheint sich im Oeuvre weniger auszudrücken als das Leben etwa Wagners oder Liszts. Man hat sogar radikale Inkongruenz behauptet. In einer der neuesten Schriften über Bruckner heißt es: „*Leben und Werk verraten nichts voneinander . . . Das Leben sagt nichts über das Werk aus, das Werk nichts über das Leben*“⁵. Ein ähnlicher Satz steht auf dem Schutzumschlag des Buches von Nowak: „*Leben und Werk bilden bei Bruckner die denkbar größten Gegensätze . . .*“. Was leisten dann aber Bilder aus dem Leben für das Verständnis des Werkes? Vielleicht führen sie mehr an ihm vorbei als zu ihm hin.

Das Buch trägt zwar den Untertitel *Musik und Leben*, doch die Beschaffenheit der Musik wird in den zwölf Kapiteln, die den Lebensgang behandeln, jeweils nur berührt, und das angefügte Kapitel mit der Überschrift *Die Musik Anton Bruckners* ist nicht länger als 2 1/3 Seiten. Demgemäß wird das „Und“ zwischen Musik und Leben nicht eingehend untersucht. Etliche Bilder und Partien des Textes sind zu peripher, um zur Würdigung dessen, was an Bruckner eigentümlich und bedeutend ist, halbwegs Beträchtliches beizutragen, zum Beispiel in der verhältnismäßig umfangreichen Darstellung seiner Reise durch die Schweiz die Fotos von der Tell-Kapelle und vom Berner Bundeshaus. Auch kann die breite Darlegung mancher privater Details, z. B. das vierseitige Faksimile eines Briefes, mit dem Bruckner sonderbar weltfremd und linkisch um ein junges Mädchen wirbt, eher zur Belustigung und billigen Anwendung der Psychoanalyse führen, als daß sie zur Würdigung seiner musikgeschichtlichen Leistung und Bedeutung beitragen würde.

So scheinen die Gewichte nicht angemessen verteilt zu sein. Wesentliches ist nicht hinreichend hervorgehoben, und Äußerliches ist überreichlich zur Schau gestellt. Soll hier die Würdigung des musikwissenschaftlich Wesentlichen, wie sie einst August Halm und Ernst Kurth versucht haben, durch ein populäres Bilderbuch ersetzt werden?

Doch ein solches Verdikt wäre ungerecht und unfruchtbar. Statt einer Bildbiographie Bruckners allen höheren Erkenntniswert abzustreiten, sollte man versuchen, ihr ihn abzugewinnen. Es ist eine unbewiesene Behauptung, daß bei Bruckner das Leben nichts über das Werk aussagt. Auch der zitierte Satz auf dem Schutzumschlag des Buches, daß Leben und Werk bei ihm „*die denkbar größten Gegensätze*“ bilden, ist überpointiert. Das zeigt sich schon an seiner Fortsetzung, denn diese enthält nur den Hinweis auf die Ärmlichkeit seines äußeren Lebens und die Prachtentfaltung in seiner Musik. Zu seinem äußeren Leben gehörte jedoch nicht weniger als die Dürftigkeit seiner privaten Häuslichkeit die Pracht des Stiftes St. Florian und anderer Kirchen und Klöster, die ihm eine geistige Heimat waren. Zudem ist Gleichartigkeit nur eine der möglichen Relationen zwischen Leben und Werk. Was

⁵ Karl Grebe, *Anton Bruckner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1972 (rowohlts monographien), S. 7.

im äußeren Dasein nicht Erfüllung findet, kann sich im Schaffen umso stärker auswirken. Musik ist nicht nur Spiegel, sondern auch Kontrast, Kompensation und Sublimierung. Die zusätzlichen Kräfte, die das Werden eines Genialen mitbestimmen, bilden sich oft aus Insuffizienz und Entbehrung. Nicht nur aus überquellender Fülle, sondern auch aus Mangel treibt es ihn ruhelos weiter. Aus Notwendigkeit setzt er sich gegen äußere und innere Hemmungen produktiv durch.

Die Betrachtung des äußeren Lebens sollte zwar nicht von den zentraleren Aufgaben wissenschaftlicher Brucknerbiographie ablenken, aber sie läßt sich für diese auswerten. Benutzt man eine Bildbiographie nicht nur als Bilderbuch, dann kann ihr Erkenntniswert erheblich sein.

*

Ein sonderbarer Zug in Bruckners Manuskripten ist das Durchzählen der Takte mit pedantischer Regulierung auf achttaktige Perioden hin. Besonders beim Umarbeiten früherer Werke, dem er ab 1875 mehrere Jahre widmete, hat er geglättet, was ihm als unregelmäßig erschien. Der Grund liegt wohl nicht nur in seiner pathologischen Zählmanie, sondern auch in untertänigem Respekt vor Regeln und Ordnung. Dagegen hatten sich das Originalgenie in ihm, der weite Atem der Kantilene und der Drang zu starkem Ausdruck durchzusetzen. Bei Nowak ist ein Autograph wiedergegeben, in welchem sich Bruckner selbst über den Widerstreit zwischen Schema und Ausdruck Rechenschaft gibt. Als er 1877 die e-moll-Messe metrisch reguliert, stellt er fest, daß im Gloria die Periode nach dem „*altissimus*“ und vor dem ganz leise geflüsterten Namen „*Jesu Christe*“ nur 7 Takte lang ist. Er schreibt nun unter die Zahl 7 „*unregelm*“, rechtfertigt aber die Unregelmäßigkeit, indem er oben über der Partitur hinzufügt: „*NB Misterium (unerwartet nach dem 7. Tact d. Periode)*“⁶.

Felix Mottl berichtet und Nowak gibt es wieder, daß Bruckner zwischen strenger Regel im Unterricht und Freiheit in der Komposition unterschieden habe (S. 138f.). Doch der Kampf zwischen Regel und Freiheit hat sich im Komponieren selbst abgespielt. Das Schema war stärker in Metrum und Formanlage, und die Freiheit war stärker in der Harmonik, hier durch das Vorbild Wagners gestützt. Stolz darauf, daß ihn jemand einen Ketzer im Bereich der Harmonik genannt habe, rühmte sich Bruckner, daß er sich trotz seiner strengen Lehrer viel Freiheiten erlaube⁷. So fern er der Ästhetik stand, so hatte er doch das Problembewußtsein, daß es in der Kunst auf die Verbindung gegensätzlicher Prinzipien ankomme, wie Gesetz und Freiheit, Tradition und Neuheit, klassische Schönheit und Originalität. In seinen Vorlesungen an der Wiener Universität erklärt er im Hinblick auf eine unaufgelöste Dissonanz in seiner dritten Symphonie: „*Bei einer Symphonie kann man nicht so [regelrecht] sein, sonst sagen die Leute: ‚Das haben wir schon gehört, wir wollen etwas Neues hören‘*“. Und im Hinblick auf das Adagio der neunten Symphonie gibt er zu über-

⁶ Abb. 113, S. 122 f.

⁷ Anton Bruckner, *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, hrsg. von Ernst Schwanzara, Wien 1950, S. 136.

legen: „*Bedenken Sie, es soll schön sein und originell . . . Das heißt was, heutzutage originell!*“⁸.

Nowaks Biographie stellt sinnfällig dar, wie schwer sich Bruckner den Weg zur Freiheit und Originalität gemacht hat. Ein Kapitel trägt die Überschrift: *Vom Meister zum Genie*. Man könnte auch sagen, Bruckner habe unmäßig viel Widerstände eingeschaltet, um lange Lehrling und Geselle zu bleiben. Geradezu krampfhaft hat er den Ausbruch seines Genius zurückgehalten. Die vielen Prüfungen, die er sich auferlegte, waren nicht nur Bestätigung des jeweils Erreichten, sondern auch Grund zu immer neuer Anstrengung. Zwischen dem Requiem in *d*-moll von 1849, das er 1894 als „*net schlecht*“ beurteilte, bis zum berühmten Freispruch nach Beendigung der Studien bei Otto Kitzler⁹ liegt eine Zeitspanne von 14 Jahren. Erst Ende 1855 konnte er den Dienst an der Schule aufgeben und sich der Musik vollberuflich widmen, und einige Monate zuvor begannen die sechs harten Lehrjahre in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Simon Sechter. Während er im Improvisieren auf der Orgel offenbar schon genial produktiv war, befolgte er die sechs Jahre hindurch Sechters rigoroses Gebot, das Komponieren gänzlich zu unterlassen, solange er bei ihm studiere und übertrat es nur mit einigen wenigen Stücken. Er hat seine Produktivität gehemmt und gestaut. Indem er nach seinem „Freispruch“ von der Beschränkung auf die Improvisation zur Komposition übergang, öffnete er gleichsam Schleusen. Im ganzen hat er es sich ungeheuer schwer gemacht, das Genie zu werden, das er seiner Anlage nach war.

Mit Recht behandelt Nowak ausführlich die lange Zeit vor dem Beginn des ausgeprägten Personalstils und der Meisterwerke. Um die Höhe des Aufstiegs zu ermessen, ist die Talsohle vor dem Aufstieg zu vergegenwärtigen. Nowak zeigt, welche äußeren und inneren Hemmungen das Kind aus stadtfremem Landvolk, der Dorfschullehrer, der Linzer Organist zu überwinden hatte und welche Hilfe ihm zuteil wurde. Die vielen Bilder aus der Zeit von Ansfelden bis Linz machen zudem Traditionen sinnfällig, welche Bruckner in seiner oberösterreichischen Heimat aufgenommen hat, die viel vom Erbe der Gegenreformation, des Barock und der Wiener Klassik bewahrt hatte und stark durch die vormärzliche Restauration bestimmt war. Was von diesem alten Oberösterreich in ihn eingegangen ist, blieb leibseelische Substanz, auch nachdem er sich unter dem überwältigenden Eindruck Wagners dem geschichtlichen Strom der Weiterentwicklung angeschlossen hatte. Es war kein Ballast, den er hätte abstoßen müssen, um ein noch bedeutenderer Komponist zu werden, als er tatsächlich geworden ist. Alle bedeutenden Komponisten des Jahrhunderts von Beethoven bis Mahler, Strauss und Reger haben nicht nur Neuland der fortschreitenden Harmonik, Chromatik, Modulation usw. kultiviert, sondern andererseits Stilmomente früherer Epochen als Ausdrucksmittel zur Bildung einer reich differenzierten Tonsprache einbezogen. Für Bruckner ist es nun wesentlich, daß er sich mit einem Teil dieses Erbes vom Gregorianischen Gesang bis Franz Schubert identifizieren konnte. Die Traditionen waren ihm angewachsen, sie waren in sein Selbst einge-

⁸ A. a. O., S. 153 und 202 f.

⁹ S. Nowak, S. 74 f. mit dem Autograph und S. 102 mit Abb. 94.

schmolzen. Er verwendete sie nicht spielerisch, sentimentalisch oder ironisch. Er verfügte nicht über sie als Mittel dramatischer Darstellung. Das unterscheidet zum Beispiel die (nicht etwa protestantischen) „Choräle“ in seinen Symphonien vom Pilgerchor im *Tannhäuser* oder die Teilmomente archaisch-gregorianischen Gesanges in den Anfängen des *Tedeum* und des *Parsifal*. Es unterscheidet Bruckner erst recht von der „Schauspielerei“, die Nietzsche in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* als einen Charakterzug oder Charaktermangel des modernen Menschen ansah.

Bruckners Personalstil ist nicht zu verstehen, wenn man nicht mit Nowak die weite und tiefe Wirkung des österreichischen Barock auf ihn ernst nimmt. Die 14 Abbildungen des Stiftes St. Florian und seiner Orgeln geben eine Vorstellung von architektonischen und musikalischen Anschauungsformen, die ihm schon früh zur zweiten Natur geworden sein müssen. Er hat aus Klang und Spiel der großen 1770 bis 1774 erbauten Orgel Wesentliches in seine Symphonik übernommen, zumal aus der Registrierung in die Instrumentation, und manche Stilmomente des barocken Kirchenbaus, die in der Komposition des Barockzeitalters keine volle Entsprechung gefunden hatten, mit den Mitteln der Wagnerzeit nachträglich in musikalische Architektur übertragen. Diese produktive Aneignung eines alten Zeitstiles, welche ihn von historistischen Formen des Neubarock und der Palestrinarenaissance unterscheidet, war freilich nur möglich, weil er sich zugleich neue Stilmomente der Wagnerzeit zueigen machte und in seinen Personalstil einbezog, wie die monumentale Formdynamik, den bis an Grenzen erweiterten und differenzierten Ton- und Klangraum und die Intensivierung des emotionalen Ausdrucks bis zu superlativischer Exaltation. Die Bilder in Nowaks Biographie können zu anschaulichem Verständnis dieses Zusammenwachsens altoberösterreichischer und neudeutscher Elemente beitragen, wenn man sie nicht nur nacheinander anschaut, sondern vergleichend zusammenfaßt, zum Beispiel Bilder vom Stift St. Florian und vom Bayreuther Festspielhaus, vom Linzer Bischof Rudigier und von Richard Wagner¹⁰.

*

Das Buch enthält zahlreiche Zeugnisse für Bruckners Frömmigkeit. Wie in den Dörfern seiner Heimat, so war in seinem privaten Leben die Kirche ein Mittelpunkt und Bezugszentrum. Auch von Wien aus hat er immer wieder Klöster und Pfarrhöfe aufgesucht und war in ihnen zu Gast. Er betete viel und führte im Notizkalender höchst seltsam Buch über die Anzahl der Gebete, wie das Beispiel Nr. 280 zeigt. Von frühester Jugend an diente er der Kirche als Organist. Auf dem Dokument seiner Firmung steht im gedruckten Gebet das Versprechen, er wolle „*die christliche Frömmigkeit, wo und wie ich es immer vermag, eifrig mehr und verbreiten zu meinem und Anderer Heil*“ (s. Abb. 12).

Wie verträgt es sich damit, daß er seit der Übersiedlung nach Wien nur wenig Musik für die Kirche geschaffen und sich in der Hauptsache der Symphonie zugewandt hat? Warum waren nunmehr Bestimmungsort seiner hauptsächlichlichen Werke nicht katholische Kirchen (wie in Abb. 138 und 180), sondern Konzertsäle, „Kunst-

¹⁰ Vgl. Abb. 18 mit 216 und 109 mit 104.

tempel“, wie derjenige des Wiener Musikvereins (Abb. 186-188)? Die drei berühmten Messen sind im Übergangsstadium von 1864 bis 1868 entstanden, und nachher folgte als größeres kirchliches Werk nur noch das *Tedeum*. Für die Orgel hat dieser international berühmte Organist, anders als Reger, nach wie vor der Lebenswende so gut wie nichts komponiert, und auf die Symphonie konzentrierte er sich, obwohl er, anders als Gustav Mahler, kein Konzertdirigent war und wenig entsprechende Orchestererfahrung hatte. Als Privatmann stand er der Sphäre des Konzertsaals und seines Publikums von Grund aus fremd gegenüber, und die außerliturgisch religiösen Abschnitte und Wesenszüge seiner Symphonien passen in das Milieu von Konzertdirigenten und Orchestermusikern etwa so wenig wie der *Parsifal* ins normale Opernrepertoire.

Daß Bruckner in diesem Sinn von der Kirche in den Konzertsaal übergang, hat einen Grund darin, daß Aufführungspraxis und Stil Tendenzen der damaligen Kirchenmusik wenig Raum für Werke in dem Personalstil bot, den er sich nach seinem „Freispruch“ und unter dem Eindruck Wagners gebildet hatte. Den puristischen Tendenzen des gerade damals übermächtig werdenden Caecilianismus war dieser Personalstil so zuwider, daß man an Bruckner öffentlich Ärgernis nahm; man scheute nicht davor zurück, eine private Verleumdung öffentlich zu verbreiten, und suchte Berichte über seine internationalen Erfolge in der Orgelimprovisation als „*Bruckner-Reklame, vulgo Schwindel*“ zu entlarven (S. 163). Zudem ist er in Wien als praktischer Kirchenmusiker mehr entmutigt als angespornt und gefördert worden. Während er in Linz das Glück hatte, einen verständnisvollen Mäzen in Bischof Rudigier zu finden, wurde er von den zuständigen Instanzen in Wien nicht einmal als Organist sonderlich geschätzt und nach einiger Zeit aus dem Hochamt in die Nebenaufgabe von Segensandachten abgedrängt (S. 145). Als er 1892 aus dem Dienst in der Hofkapelle ausschied, ließ man ihn ohne ein Wort der Anerkennung und des Dankes gehen (S. 146).

Andererseits waren es aber auch positive Antriebe, die auf Bruckners Wende von der Kirchenmusik zur Symphonie hingewirkt haben. In Linz hatte er außer dem Bischof einen zweiten Mäzen: den Politiker, Schriftsteller und Musikliebhaber Moritz Edler von Mayfeld (s. S. 108). Dieser hat ihn offenbar dazu gedrängt und ermutigt, sich der Gattung Symphonie zu widmen. Darüber hinaus hat er ihm neuere Anschauungen vom religiösen Sinn und Gehalt der Kunst nahegelegt, deren Verwirklichung auch außerhalb der Kirche möglich war. Nowak gibt Bruckners Abschrift des Gedichtes wieder, das Mayfeld für die Uraufführung der *d*-moll-Messe verfaßt hatte und dessen Eingangs- und Schlußvers auf den Schleifen des Lorbeerkranzes stehen, den man Bruckner damals überreichte. Es heißt in diesem Gedicht: „*Von der Gottheit einstens ausgegangen . . . Schwebte die Musik zur Erde nieder. Was sie an der Gottheit Thron empfangen, Soll sie laut der ganzen Menschheit singen. . . Und begeist'ungsvoll den Gott erkennend, . . . Betet fesselfrei das Herz in Tönen*“ (S. 107 und 109). Ähnliche Worte und Gedanken wird Bruckner von Wagnerianern gehört haben. Wichtiger aber war es, daß sich ihm für die leitende Idee, religiösen Gehalt in eigenständigen Kunstwerken außerhalb der Kirche zum Ausdruck zu bringen, Vorbilder der Verwirklichung in Kompositionen Wagners wie Liszts und zumal auch Beethovens boten.

Bruckners Frömmigkeit und religiöse Erfahrung waren so ursprünglich, daß sie sich auch in der Gattung Symphonie auszudrücken vermochten. In Werken wie im Leben ging es ihm um die Antithetik *Miserere* und *Gloria*, Vernichtung und „*Non confundar in aeternum*“. Zudem übertrug er in eigenständige Instrumentalmusik Traditionen kirchlicher Tonsprache, zum Beispiel Symbole für Heilig, Misterioso, Elevatio. Doch es ist nicht möglich, hier darauf einzugehen¹¹.

*

Zwischen Werk und Leben bestehen bei Bruckner nicht nur Gegensätze; nicht wenig an seinem Oeuvre und Stil läßt sich aus seinem Lebensgang und aus der Struktur seiner Persönlichkeit verstehen. Dazu gehört, welche Gattungen der Komposition er gepflegt hat und an welchen er vorüberging. Trotz seiner Verehrung für Wagner und Liszt hat er es nicht unternommen, selber Musikdramen, Oratorien, Symphonische Dichtungen zu schreiben; was ihn in diesen Gattungstypen dramatischer, vokaler und Programmmusik anregte, hat er vielmehr in die Sonderwelt der „absoluten Musik“ übertragen. Unter den Gattungen absoluter Musik aber hat er nur die Symphonie gepflegt, das eine Streichquintett ausgenommen; anders als die Wiener Klassiker und Brahms, stand er der Mannigfaltigkeit solistischer und Ensembleformen fern. Dieser Einseitigkeit entspricht innerhalb des Spezialgebietes Symphonie die Beschränkung auf einen Typus monumentalen Formats und Charakters. Wie in seinem Oeuvre die Gattungen gehobener Hausmusik, urbaner Geselligkeit und virtuoser Konzertmusik fehlen, so fehlen in seinen Symphonien entsprechende Stiltypen. Dies aber steht im Einklang damit, daß auch die entsprechenden Bereiche in seinem persönlichen Leben nicht entwickelt waren.

An einer Bildbiographie ist nicht nur kennzeichnend, was sie enthält, sondern auch was in ihr fehlt. So fehlen bei Bruckner fast gänzlich Belege für historische und literarische Interessen sowie für Verkehr mit Schriftstellern und anderen Künstlern als Musikern. Er war ein gründlich geschulter, aber kein gebildeter Musiker im Sinne des damals verbreiteten Ideals. Zwar hat er die Examina zum Abschluß der Praeparandie und für die Befähigung zum Lehrer an Hauptschulen sehr gut bestanden, wie die Zeugnisse belegen, die Nowak wiedergibt (Abb. 35 und 62); zu den Fächern, in denen er ein „Sehr gut“ erhielt, gehörten Religionslehre, Geographie, Deutsche Sprachlehre, Schriftliche Aufsätze; auch hatte er ein wenig Latein studiert und sich für Naturlehre interessiert. Doch hat er außer Lehrbüchern offenbar nur sehr wenig gelesen und ganz erstaunlich wenig Bücher besessen. Sein Gesprächsstoff war eng begrenzt, und seine Briefe sind inhaltlich dürftig. Im Ausdruck sind sie ungenau, in Anreden und Höflichkeitsformeln oft obsolet unterwürfig. Nowak bringt charakteristische Beispiele für seine Abseitigkeit von der Kleidermode und für die Kargheit seiner Häuslichkeit. Als Schulhilfe war er zugleich Knecht und hatte auf

¹¹ Einiges dazu enthalten meine Beiträge zum Sammelband *Außerliturgisch religiöse Musik von Beethoven bis Mahler*. Durch eine Tagung der Fritz Thyssen Stiftung im Frühjahr 1974 vorbereitet und gemeinsam mit G. Massenkeil und K. Niemöller von mir herausgegeben, soll dieser Band 1975 im Gustav-Bosse-Verlag Regensburg erscheinen.

dem Feld zu arbeiten. In Kronsdorf wohnte er in einer Bodenkammer von 6 Quadratmetern. Die gelegentliche Teilnahme an gehobener Geselligkeit, etwa im Hause Mayfelds, hat nicht bleibend auf ihn eingewirkt. Er hätte gern geheiratet, aber er war ein zu linkischer Sonderling, als daß er eine Frau hätte gewinnen können, die ihm geholfen hätte, mehr Lebenskultur zu entwickeln. Zeitlebens ist er als Privatmann über die Dürftigkeit seines Dorfschullehrerdaseins kaum hinausgelangt. Aus dem Milieu von Dörfern und Klöstern kommend, hat er sich in die Gesellschaftskreise des Konzertlebens, der Oper und der gehobenen Hausmusik nie eingelebt.

Es fehlten ihm die Voraussetzungen, in Gattungen produktiv zu werden, zu denen die Vertonung gehaltvoller Dichtung, die Darstellung realen Lebens oder die Freude an höherer Geselligkeit gehört. Doch für die besondere Aufgabe, der er sich als Komponist widmete, wirkte sich seine Beschränkung auch günstig aus. Sie bewahrte ihn vor Zerstreuung in Pluralität, sie schützte seine Abgeschlossenheit. Mit radikaler Einseitigkeit hat er entwickelt, was ihn zu seiner besonderen Art absoluter Musik befähigte.

Bruckners Konzentration auf einen speziellen Typus absoluter Musik steht damit im Einklang, worauf er sich in seinem persönlichen Leben konzentriert hat. In der Einsamkeit hat er gelernt zu meditieren. Daß er punktuelle Gebilde lange wie gebannt zu betrachten pflegte, ist nicht nur als psychopathische Manie zu erklären; er hat sich in Elementarphänomene eingegrübelt, und dieses Grübeln ist in seiner Komposition produktiv geworden. Daß es ihn immer wieder dahin zog, Tote zu betrachten, ist im Zusammenhang damit zu sehen, wie ihn die Vorstellung von Vernichtung und Ewigkeit religiös faszinierte und wie er dieser Vorstellung in den späten Symphonien und im *Tedeum* Ausdruck gab. Die Nervenkrankheit, die ihn mindestens einmal an den Rand des Wahnsinns brachte, hat seine Sensibilität intensiviert und ihn Unheimliches erfahren lassen¹². Er war weniger gebildet als andere, aber stärker von Elementen des Seins und des Daseins erregt. Diese Ursprünglichkeit gehört zu seiner Originalität.

Nach mehreren Berichten hat er oft dabei verweilt, Elementarphänomene des Klanges oder elementar einfache Akkordfolgen zu demonstrieren und gebannt auf sie zu lauschen. „*Während Bruckner ein Sätzchen vorspielte, sah er gewöhnlich sehr ernst, ja feierlich, als kämen die Harmonien aus tiefster Innerlichkeit heraus, vor sich hin*“¹³. Sein Verhalten zur Musiktheorie war über die vorzügliche Ausbildung in diesem Fach hinaus, die ihm führende Musiker Wiens attestierten (s. Abb. 88), durch Ursprünglichkeit der Vertiefung in Fundamente ausgezeichnet. Dem entspricht die angewandte Musiktheorie in seinen Werken. Viele Stellen seiner Symphonien gleichen phänomenologischer Demonstration von Elementarphänomenen und Grundstrukturen der Musik.

Bruckner war Lehrer für Musiktheorie an einer Universität. Wenn ihn unsere Wissenschaft im Jahre seines 150. Geburtstags zu würdigen sucht, ist auch an seine Antrittsrede zu denken, von deren Autograph Nowaks Bildbiographie einen Auszug

¹² Siehe die Reproduktion eines Briefes auf S. 127, die Photographie auf S. 273 und die Totenmaske S. 283.

¹³ E. Schwanzara, a. a. O., S. 70.

bietet (Abb. 174). Sie schließt mit der Bitte dazu beizutragen, „daß diese Gegenstände hier an der Alma Mater in Hinkunft die gerechte Würdigung finden mögen, daß diese musikalische Wissenschaft an der universellen Pflanzstätte: wachse, blühe und gedeihe“.

Ethos und Pathos in Glucks „Iphigenie auf Tauris“ von Carl Dahlhaus, Berlin

I

Die Vorstellung, daß die Musikästhetik philosophischer und dichterischer Klassiker – die Musikästhetik Kants, Goethes und Schillers – einerseits eine klassische Musikästhetik und andererseits eine Ästhetik der musikalischen Klassik darstelle, mag durch Simplität bestechend wirken, ist jedoch zu schematisch, als daß sie einer Wirklichkeit gerecht würde, in der die ideen- und die musikgeschichtliche Entwicklung nicht so bruchlos zusammenstimmen, wie es das Dogma vom Zeitgeist, der sämtliche Bereiche gleichmäßig durchdringe, postulierte. Daß ein klassischer Dichter über ein Werk, das die musikalische Klassik repräsentiert, nach Kriterien urteilt, die sich zum Entwurf einer klassischen Musikästhetik zusammenschließen, ist eher eine Ausnahme als die Regel.

Schiller schrieb 1800 an Christian Gottfried Körner, Haydns *Schöpfung*, die ein „charakterloser Mischmasch“ sei, habe ihm einen durchaus widrigen Eindruck hinterlassen. „Dagegen hat mir Glucks *Iphigenia auf Tauris* einen unendlichen Genuß verschafft, noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt als diese, es ist eine Welt der Harmonie, die geradezu zur Seele dringt und in süßer hoher Wehmut auflöst“¹. Nichts wäre falscher, als in Schillers emphatischen Worten, er fühle sich durch Glucks musikalisches Drama „rein und schön bewegt“ wie „noch nie“, eine rühmende Phrase ohne theoretischen Gehalt – ein bloßes Sprachgeräusch, das Zustimmung ausdrückt – zu sehen. Der Brief muß vielmehr als Ausdruck einer tiefgreifenden ästhetischen Erfahrung beim Wort genommen werden: Er besagt nichts Geringeres, als daß Schiller in Glucks *Iphigenie auf Tauris* die Idee einer klassischen Musik – die er in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* postuliert, an deren Realisierbarkeit er jedoch gezweifelt hatte – verwirklicht fand.

Schiller sah, als er 1794 die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* schrieb, in der affizierenden, Sinne und Gefühl fesselnden – und insofern die innere Freiheit gefährdenden – Macht der Musik deren primäre ästhetische Eigenschaft.

¹ Zitiert nach W. Seifert, *Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960, S. 28.

„Auch die geistreichste Musik“, heißt es im 22. Brief, stehe „durch ihre Materie noch immer in einer größern Affinität zu den Sinnen, als die wahre ästhetische Freiheit duldet“. Die Ausdrucksästhetik des Sturm und Drang² – die zugleich eine Ästhetik des sinnlichen Effekts war – wurde von Schiller zwar als Idee preisgegeben, aber als Beschreibung der musikalischen Wirklichkeit festgehalten. Und das Formprinzip, das er der einseitigen Affizierung des Gefühls entgegensetzte, blieb einstweilen bloßes Postulat: eine musikästhetische Utopie. „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden“ – „Gestalt“ ist das Resultat des „Formtriebs“, der Gegeninstanz zum „Stofftrieb“ – „und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken“³. Sie sollte es werden, aber sie war es nicht: Die „höchste Veredlung“ der Musik, von der Schiller schwärmte, fand er um 1794 nirgends verwirklicht.

Um so zwingender war der Eindruck, der 1800 – als das Werk in Weimar aufgeführt wurde – von der Klassizität der Gluckschen *Iphigenie auf Tauris* ausging. Daß Schiller sich durch die Musik „bewegt“ fühlte, ist ihrer „materiellen“, auf Sinne und Gefühl wirkenden Macht zu verdanken; daß er aber „rein und schön bewegt“ wurde – der Ausdruck „rein und schön bewegt“ ist, kaum anders als Winckelmanns Wort von der „stillen Größe“, nahezu ein Paradox, mindestens jedoch die Formel für ein mühsam errungenes Zusammenstimmen entgegengesetzter Tendenzen: des Form- und des Stofftriebs –, ist in der „Aufhebung“ des „Materiellen“ durch die „Gestalt“ des Werkes begründet. „Offenbar beruht die Macht der Musik“, heißt es in einem Brief an Körner vom 10. März 1795, „auf ihren körperlichen, materiellen Teilen. Aber weil in dem Reiche der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist“ – der Ausdruck „blind“ erinnert an Kants Wort über die Anschauung im Unterschied zum Begriff –, „aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch die Form. Die Form aber macht keineswegs, daß sie als Musik wirkt, sondern bloß, daß sie bei ihrer musikalischen Macht“ – die eine die Sinne und das Gefühl affizierende Macht ist –, „ästhetisch wirkt. Ohne Form würde sie über uns blind gebieten, ihre Form rettet unsere Freiheit. Aber die Freiheit macht das Ästhetische allein nicht aus, sondern die Freiheit, sofern sie sich im Leiden“ – in der Passivität des Unterworfenseins unter Sinnes- und Gefühlswirkungen der Musik –, „behauptet. Dieses Leiden wird hervorgebracht durch den Ton, dessen Einfluß auf uns und Affinität mit unseren Sinnen lediglich auf Naturgesetzen beruht. Im Ästhetischen aber sollen zugleich mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen. Daher die Notwendigkeit des Charakters in der Musik, wenn sie als schöne“ – und nicht als bloß affizierende, sich auf „Reiz“ und „Rührung“ beschränkende – „Kunst wirken soll“⁴. Die Form oder Gestalt⁵ „rettet“ – als Widerpart zur Unterwerfung der Sinne und des Gefühls – „unsere Freiheit“. Und aus den „Freiheitsgesetzen“, die Schiller postuliert, schließt er auf die „Notwendigkeit des Charakters in der Musik“;

2 H. H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXXIX, 1955, S. 323-49.

3 22. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen.

4 Zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 94.

5 Zum Formbegriff der klassischen deutschen Musikästhetik vgl. C. Dahlhaus, *Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff*, Mf XX, 1967, S. 145-53.

denn in der Beständigkeit des Charakters, des Ethos, bewährt sich die innere Freiheit gegenüber der Macht der Sinne und Affekte, einer Macht, durch die wir hin- und hergeworfen werden. Empfind Schiller Haydns *Schöpfung* als „charakterlos“ (daß er ihr ästhetisches Unrecht antat, braucht kaum gesagt zu werden), so darf aus der Entgegensetzung der Werke geschlossen werden, daß für ihn in der *Iphigenie auf Tauris* die musikalische Charakterdarstellung – in der sich das ästhetische Formprinzip durchsetzte – das entscheidende Moment darstellte, durch das Glucks Drama als Paradigma musikalischer Klassizität erschien.

Schillers Brief vom 10. März 1795 knüpfte an Körners Abhandlung „Über Charakterdarstellung in der Musik“ an, die im selben Jahr in den *Horen* erschien⁶. (Daß in der klassischen deutschen Musikästhetik – die für das allgemeine geschichtliche Bewußtsein im Schatten der gleichzeitigen romantischen Musikästhetik steht und deren Umrisse sich einstweilen erst vage abzeichnen – der Begriff des Charakters zentrale Bedeutung erhielt, ist von Heinrich Bessler⁷ erkannt und von Wolfgang Seifert⁸ ausführlich erörtert worden.) Körner setzte Charakter und Affekt – Ethos und Pathos – einander entgegen: „Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüt und die Gemütsbewegungen, den Charakter – Ethos – und den leidenschaftlichen Zustand – Pathos –. Ist es gleichgültig, welches von beiden der Musiker darzustellen sucht?“⁹. Der Gedankengang, der begründen soll, warum der Charakter, das Ethos – und nicht, wie nach der barocken Theorie, der Affekt oder das Pathos – das eigentlich „Darstellungswürdige in der Musik“¹⁰ sei, präsentiert sich zunächst als ausschließlich ästhetische Argumentation, die sich auf den Topos von der Einheit in der Mannigfaltigkeit stützt, erweist sich jedoch bei genauerer Analyse als geschichtsphilosophische Konstruktion, in der die Skizze einer historischen Stufenfolge (halb unkenntlich gemacht durch Verwirrung in der Chronologie) und der Entwurf einer ästhetischen Systematik sich durchdringen und ineinander übergehen. „. . . aber bei dem Musiker kann der Wahn leicht entstehen, daß es ihm möglich sei, Gemütsbewegungen als etwas Selbständiges zu versinnlichen. Begnügt er sich dann, ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt, so hat er freilich ein leichtes Spiel, aber auf den Namen eines Künstlers darf er nicht Anspruch machen. Erkennt er hingegen das Bedürfnis der Einheit, so sucht er sie vergebens in einer Reihe von leidenschaftlichen Zuständen“ – in dem „unzusammenhängenden Gemisch von Leidenschaften“ –. „Hier ist nichts als Mannigfaltigkeit, stete Veränderung, Wachsen und Abnehmen. Will er einen einzelnen Zustand festhalten, so wird er einförmig, matt und schleppend. Will er Veränderung darstellen, so setzt diese irgend etwas Beharrliches“ – die Einheit eines

6 Abdruck bei Seifert, a. a. O., S. 147-58.

7 H. Bessler, *Mozart und die deutsche Klassik*, Kongreßbericht Wien 1956, S. 47.

8 Seifert, a. a. O., S. 112 ff.

9 Zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 147.

10 A. a. O., S. 147.

11 A. a. O., S. 148.

Charakters – „voraus, in welchem sie erscheint“¹¹. (Veränderung ohne „Beharrliches“ ist nach Körner „chaotisch“.) Als „unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften“ mochte einem Klassizisten wie Körner die ungehemmte, zwischen Extremen hin- und hergeworfene Expressivität des musikalischen Sturm und Drang erscheinen. Das „Festhalten eines einzelnen Zustands“, der „style d'une teneur“, ist das Merkmal des spätbarocken und – partiell – des metastasianischen Operntypus. Mit der Formel vom „Beharrlichen in der Veränderung“ – von der Einheit des Charakters auf dem Grunde wechselnder Gemütszustände – umschreibt Körner eine zentrale ästhetische Idee der Klassik: eine Idee, die als Synthesis aus der Thesis „chaotischer“ Veränderung und der Antithesis „einförmigen“ Beharrens hervorgeht. Und kaum anders als Körner formulierte Hegel drei Jahrzehnte später – am Ende des Zeitalters der klassischen deutschen Ästhetik – das Verhältnis des Charakters, der von innen heraus wirkt, zum Pathos, das den Menschen gleichsam von außen ergreift. „Das Pathos, indem es sich innerhalb einer vollen Individualität“ – eines geschlossenen Charakters – „entfaltet, erscheint dadurch in seiner Bestimmtheit nicht mehr als das ganze und alleinige Interesse der Darstellung“ – wie in der barocken Arie als dem Ausdruck eines stehenden Affekts –, „sondern wird selbst nur e i n e – wenn auch eine Hauptseite – des handelnden Charakters. Denn der Mensch trägt nicht etwa nur e i n e n Gott als sein Pathos in sich“ – zwischen den Interpretationen, daß ein (antiker) Gott ein Pathos verhängt und daß er als Personifikation eines Pathos erscheint, hält Hegel seine Darstellung in der Schweben –; „sondern das Gemüt des Menschen ist groß und weit, zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter, und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olympe ist versammelt in seiner Brust“¹².

Körners Versuch, die ästhetische Idee einer „Charakterdarstellung in der Musik“ am Ende seiner Abhandlung musiktheoretisch zu präzisieren, blieb im Ansatz stecken und ist unzulänglich (ohne daß man Körner deshalb, wie Max Friedländer¹³, als „Musikstümper“ abtun dürfte). „In der Bewegung des Klanges bemerken wir teils die Unterschiede der Dauer, teils die Unterschiede der Beschaffenheit“ – gemeint sind die Tonqualitäten –. „Jene sind für die Charakterdarstellung die wichtigsten. Das Regelmäßige in der Abwechslung von Tonlängen – Rhythmus – bezeichnet die Selbständigkeit der Bewegung“ – das Moment der inneren Freiheit gegenüber der Fesselung durch Gemütszustände oder Affekte –. „Was wir in dieser Regel wahrnehmen, ist das Beharrliche in dem lebenden Wesen, das bei allen äußeren Veränderungen“ – die Affekte erscheinen als etwas von „außen“ in die Seele Eingreifendes – „seine Unabhängigkeit behauptet“¹⁴. Die Bestimmung des Rhythmus als „das Regelmäßige in der Abwechslung von Tonlängen“ ist zu allgemein, als daß sie ohne Willkür historisch interpretierbar wäre. Gemeint ist entweder das antike

12 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, herausgegeben von F. Bassenge, Frankfurt o. J., Band I, S. 233.

13 M. Friedländer, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1902, Nachdruck Hildesheim 1970, Band II, S. 393.

14 Zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 157.

Metron oder der moderne Takt oder aber – und die dritte Deutungsmöglichkeit, die Antikes und Modernes ineinanderfließen läßt, ist bei einem klassizistischen Text die wahrscheinlichste – die vage Idee eines die verschiedenen geschichtlichen Phänomene umfassenden und fundierenden „Rhythmus überhaupt“. Ist demnach der Rhythmus Darstellung des Charakters als des Beharrenden, so erscheint die Melodie (genauer: deren tonale Struktur) als Ausdruck wechselnder Gemütszustände. „Was durch die Melodie unmittelbar dargestellt wird, ist der Zustand, das Vorübergehende im Gegensatz des Beharrlichen, der Grad des Lebens in dem einzelnen Momente . . . Im Verhältnis der einzelnen Töne zum Haupttone, auf welchem die Einheit der Melodie beruht, erscheint das Streben nach einem Ziele, bald Annäherung, bald Entfernung und endlich Ruhe, wenn es erreicht ist“¹⁵. Daß Körner Rhythmus und Melodie (Tonalität) als Darstellung eines Ethos und Ausdruck eines Pathos einander entgegengesetzt, statt von einer Dialektik der beharrenden und der veränderlichen Momente innerhalb des Rhythmus einerseits und der Melodie (Tonalität) andererseits zu sprechen, mag befremden, ist jedoch vermutlich weniger in einer Lust an simplifizierenden Antithesen als vielmehr darin begründet, daß Körner den Begriff des Charakters unwillkürlich mit dem der Gestalt (im Sinne Schillers) assoziierte und daß er die Melodie (Tonalität) zwar als Einheit, aber – im Unterschied zum Rhythmus – nicht als Gestalt aufzufassen vermochte: Die tonale Struktur, durch die nach Körner – wie nach Forkel¹⁶ – die tönende „Seelensprache“ Bestimmtheit erhält, erschien ihm als das eigentlich „musikalische“ – und das bedeutete im Antithesen-System der Ästhetik um 1800: als das dem „Plastischen“, „Gestalthaften“ entgegengesetzte – Moment.

II

Aus dem Gegensatz zwischen Ethos und Pathos, der fundamentalen Antithese in Körners Entwurf einer klassischen Musikästhetik, erwächst in Glucks *Iphigenie auf Tauris*, dem klassischen musikalischen Drama, die tragende Idee des Werkes: eines Werkes, dessen innere Handlung als Aufhebung des Pathos, unter dem Orest leidet, durch das Ethos, von dem Iphigenie erfüllt ist, umschrieben werden kann.

Das Pathos des Orest unterscheidet sich – und die Differenz ist grundlegend für eine Bestimmung der geschichtlichen Stellung des Werkes – von den Affekten, die im spätbarocken und im metastasianischen Operntypus den Gegenstand musikalischer Rhetorik bilden, sowohl durch seine Begründung als auch durch seine Funktion im Drama. Erscheint in der älteren Oper die Intrige – die man als dramatische Technik keineswegs geringschätzen darf – als bewegendes Moment: als Ursprung von Situationen, die zur Ausbreitung von Affekten herausfordern, so ist das Pathos des Orest vom Schicksal verhängt. Und es ist der Gegensatz zwischen Intrige und Schicksal, der am deutlichsten die Kluft bezeichnet, die sich zwischen der barocken und der klassischen Idee des musikalischen Dramas auftut.

15 A. a. O., S. 157.

16 J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band I, Leipzig 1788, S. 13.

Ein ästhetisches Urteil über die „*Verwirrungen oder Intriguen*“, die nach Christian Friedrich Hunold das „*Hauptwerck*“ der Oper bilden¹⁷, sollte jedoch nicht vom isolierten Phänomen, sondern von dessen Funktion im Ganzen des Werkes ausgehen. Das Formgesetz der älteren Oper – und an ihm allein ist der Nutzen oder Nachteil der Intrige zu messen –, des Operntypus also, von dessen zerfallender Tradition sich Glucks musikalisches Drama polemisch abhob, besteht im unvermittelten Gegensatz zwischen dem „*style d'une teneur*“ der einzelnen, einen stehenden Affekt ausmalenden Arie einerseits und dem Kontrastprinzip, das die Aufeinanderfolge der Arien beherrscht, andererseits. „*Der Reigen der kontrastierenden Affekte ist trotz aller Stilwandlungen die eigentliche Seele der Oper auf fast anderthalb Jahrhunderte hinaus geblieben*“¹⁸. Pointiert ausgedrückt: Die Affekte bilden die eigentlich agierenden Momente des musikalischen Dramas; und nicht stetige Entwicklung – von Charakteren –, sondern jäher Wechsel – zwischen „*leidenschaftlichen Zuständen*“¹⁹ – stellt das Formprinzip dar, das der älteren Oper zugrundeliegt.

„*Der Ablauf des Affektganzen ist die Hauptsache; er wird auf die einzelnen Gestalten verteilt, ohne daß ihnen das geringste Sonderrecht als selbständigen ‚Charakteren‘ zugebilligt würde*“²⁰. In bedeutenden Werken bildet der Wechsel der Affekte ein kunstvolles Gefüge von Kontrasten und Abstufungen. Die einzelne dramatische Person dagegen erscheint – ohne sich zum Charakter, zu einer in unterschiedlichen Situationen und Gemütszuständen sich durchhaltenden Prägung zu verfestigen – als bloßer Schauplatz von Affekten, die wie Wetterumschläge über die Seele hereinbrechen. Die Handlung, die Intrige, ist das Mittel, die Affektdarstellung der Zweck des Dramas, und zwar des gesprochenen Dramas ebenso wie des gesungenen. (Die Vorstellung, daß die barocke Oper „undramatisch“ – eine bloße „Musikoper“ – gewesen sei, ist unhistorisch: Die Musik wurde als in Töne gefaßter Affekt verstanden; die Mittel-Zweck-Relation zwischen Handlung und Affekt aber war eine dramaturgische Voraussetzung, die Oper und Schauspiel miteinander teilten; einzig mit dem gleichzeitigen Drama aber ist ein Operntypus sinnvoll vergleichbar, wenn über seinen „dramatischen“ oder „undramatischen“ Charakter geurteilt werden soll. So unverächtlich Intrige und „*Verwirrung*“ – in der Barockpoetik ein positiver Terminus – erscheinen, so gering ist die prinzipielle Differenz zwischen dem gesprochenen und dem gesungenen, als bloße „Musikoper“ verkannten, Drama.)

Die Behauptung, in der spätbarocken und der metastasianischen Oper sei eine dramatische Gestalt nichts als die Allegorie oder Personifikation eines einzigen Affekts²¹, ist irrig oder mindestens grob simplifizierend. Doch ist andererseits der Unterschied, ob eine Person als Schauplatz wechselnder Leidenschaften oder als Träger eines immer gleichen Affekts erscheint, sekundär gegenüber dem Prinzip, aus dem beide Möglichkeiten hervorgehen: dem Prinzip, daß Affekte „*in abstracto*“ – um

17 C. F. Hunold, *Die Allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg 1707.

18 H. Abert, *Grundprobleme der Operngeschichte*, Leipzig 1926, S. 15 f.

19 Körner; zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 147.

20 Abert, a. a. O., S. 14.

21 L. Balet und E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt 1973 (erste Auflage 1936), S. 254 f.

mit Schopenhauer zu reden – und nicht die Personen, deren Affekte sie sind, das eigentlich konstitutive Moment der älteren Oper darstellen. Das Pathos des Gluck'schen Orest ist ihm allein zu eigen; die Affekte aber, von denen Händels Giulio Cesare hin- und hergerissen wird, sind von der Person, der sie durch die Gunst oder Ungunst der Intrige zufallen, prinzipiell ablösbar: Es ist nahezu gleichgültig, ob es Cäsar oder ein anderer ist, der einer amourösen Arie eine martialische folgen läßt – der Kontrast „*in abstracto*“ ist entscheidend.

Die Differenz zwischen einem Pathos, wie es Orest bewegt, und den „*leidenschaftlichen Zuständen*“ barocker Operngestalten ist von Hegel im Hinblick auf das gesprochene Drama formuliert worden. „*Die allgemeinen Mächte nun endlich, welche nicht nur für sich in ihrer Selbständigkeit*“ – das heißt: als Götter – „*auftreten, sondern ebensosehr in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdruck Pathos bezeichnen. Übersetzen läßt dies Wort sich schwer, denn ‚Leidenschaft‘ führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit sich, indem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit geraten . . . Das Pathos in diesem Sinne ist eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Orest z. B. tötet seine Mutter nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemüts, welche wir Leidenschaft nennen würden, sondern das Pathos, das ihn zur Tat antreibt, ist wohlwogen und ganz besonnen*“²². In der Geringschätzung der „*Leidenschaftlichkeit*“ steckt – ebenso wie in dem Verdikt über die „*Verwirrungen und Intriguen*“ – ein klassizistisches Vorurteil gegen die Barocktradition; und wenn Hegel im Pathos des Orest „*Vernünftigkeit und freien Willen*“ zu erkennen glaubt, so verrät er eine Tendenz zu klassizistischer Dämpfung des Mythos, der einem weniger befangenen Blick als blinder Schuldzusammenhang erscheint. Dennoch enthält Hegels Differenzierung von Pathos und Affekt eine Einsicht, die für eine ideengeschichtliche Interpretation des Stilwandels im musikalischen Drama des 18. Jahrhunderts grundlegend ist. Die Affekte in der älteren Oper entspringen aus bunt wechselnden Situationen, die durch verwickelte Intrigen herbeigeführt werden: Der Mechanismus der Intrige bildet das genaue dramaturgische Korrelat zur kalkulierten Anordnung der Affektkontraste und -abstufungen, einer Anordnung, in der sich die Vielfalt „*leidenschaftlicher Zustände*“ – ohne Rückhalt an der Einheit von Charakteren – „*als etwas Selbständiges*“ ausbreitet²³. Dagegen ist das Pathos des Orest eine von den Situationen, in die er gerät, nahezu unabhängige, vom Schicksal verhängte „*allgemeine Macht*“. Dem Wechsel und jähen Umschlag der Affekte in der älteren Oper steht bei Gluck eine „*Monotonie*“ des Pathos gegenüber, die von manchen Zeitgenossen – von Rousseau und Arteaga²⁴ – an Calzabigis Text zur *Alceste* getadelt wurde. (Die Kritik würde, wenn sie mehr als die bloße Umdeutung eines Stilgegensatzes zu einem ästhetischen Mangel wäre, auch *Iphigenie auf Tauris* treffen.) Pathos und Person sind miteinander verwachsen: Orest erscheint nicht als Träger eines Affekts, der durch einen Wechsel der Situation mit

22 Hegel, a. a. O., S. 229.

23 Körner; zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 148.

24 A. Einstein, *Calzabigis „Erwiderung“ von 1790*, in: *Gluck-Jahrbuch II*, 1915, S. 69 ff.

einem anderen vertauschbar wäre, sondern ist von einem Pathos erfüllt, dem er nicht zu entinnen vermag.

Die Personen, die in der älteren Oper nach den Regeln der Intrige von Affekten bewegt werden, sind im Wortsinne „charakterlos“: Dem Sturm der Affekte, von dem sie hin- und hergeworfen werden, steht kein Charakter gegenüber, der dem Wechsel standhielte. Es ist jedoch schwierig, das Ausmaß zu bestimmen, in dem die Darstellung von Affekten „*als etwas Selbständiges*“ einerseits in anthropologisch-psychologischen Überzeugungen und andererseits im Formprinzip der Oper begründet war. Daß in der „Affektenoper“ des 18. Jahrhunderts, die statt des von innen heraus wirkenden und sich entwickelnden Charakters die aus wechselnden Situationen entspringenden, jäh umschlagenden Affekte zum Gegenstand musikalischer Darstellung machte, ein Stück Barock-Anthropologie überdauerte, ist kaum zu bezweifeln. Andererseits wurde aber bereits 1735 – von Francesco Rosellini (Evandro Edesimo) in den *Considerazioni sopra il „Demofoonte“ dell' Abate Metastasio* – die Zerrissenheit und Inkohärenz der Charaktere in Metastasios Operndichtungen gerügt²⁵, so daß es scheint, als handle es sich bei dem Primat des Affekts gegenüber dem Charakter um ein Formprinzip, das sich in der Oper aus artifiziellen Gründen zu behaupten vermochte, obwohl es inzwischen in Widerspruch zu den psychologischen Vorstellungen der Zeit geraten war. Metastasio rechtfertigte sich 1747 mit dem Argument, daß der Umschlag der Affekte in seinen Operndichtungen nicht auf eine Inkohärenz der Charaktere schließen lasse, sondern im Wechsel der Situationen begründet sei²⁶ (ob er die Inkohärenz leugnet oder für gleichgültig hält, bleibt offen). Calsabigi machte sich zunächst, 1755 in der *Dissertatione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Metastasio*, den Standpunkt Metastasios zu eigen²⁷; später aber, in der gegen Arteaga gerichteten *Risposta* von 1790, griff er auf die polemischen Argumente Rosellinis zurück²⁸. Der Überzeugungswandel kann, trotz biographischer Motive, historisch interpretiert werden. Rosellinis Metastasio-Kritik war 1735, als sie erschien, „unzeitgemäß“ und inadäquat: Die „Affektenoper“ wurde nach einem Kriterium – dem der Geschlossenheit der Charaktere – beurteilt, das quer zu dem Stilprinzip stand, von dem sie beherrscht wurde. Dagegen drückte Rosellinis Postulat 1790, als Calsabigi es aufgriff, eine in der gleichzeitigen Oper realisierte Tendenz aus. Die Kritik von außen war zu einer Kritik am Veralteten geworden.

III

Die Forderung nach Einheit und Kohärenz des Charakters – als des tragenden Grundes wechselnder Gemütszustände – war als dramaturgisches Postulat ebenso einleuchtend, wie es andererseits schwierig erscheinen mußte, die kompositorischen Mittel, mit denen sie erfüllt wurde, in Begriffe zu fassen. So reich das Arsenal beschreibbarer musikalischer Topoi war, mit denen Affekte ausgedrückt werden konn-

25 R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel settecento*, 1952, S. 52.

26 A. a. O., S. 56.

27 A. a. O., S. 88.

28 A. a. O., S. 121 f.

ten, so vage und nahezu ungreifbar blieben die Prinzipien musikalischer Ethosdarstellung: Die Dürftigkeit der musikalisch-technischen Explikation in Körners musikalisch-ästhetischem Entwurf ist kein zufälliger, sondern ein typischer Mangel.

Der Begriff der musikalischen Charakterdarstellung kann erst dann als zulänglich verstanden gelten – in seiner geschichtlichen Bedeutung als zentrale Kategorie der klassischen Musikästhetik –, wenn man die Frage erkannt hat, auf die er eine Antwort erteilt. Und zwar muß die historische Interpretation davon ausgehen, daß die ästhetische oder dramaturgische Kategorie in eine bestimmte kompositionsgeschichtliche Situation eingriff: in eine Situation, in der es zum Problem geworden war, wie nach dem Zerfall des barocken „*style d'une teneur*“ musikalische Einheit überhaupt noch möglich sei. (Körner²⁹ sprach, um die Gefahr zu bezeichnen, von der er die Musik bedroht sah, von einem „*Chaos von Tönen, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt*“.) Die Tendenzen zur „Diskontinuität“ des musikalischen Satzes³⁰, zur Themenkontrastierung und zum raschen Wechsel von Gemütszuständen auf engem Raum mußten, wenn nicht die musikalische Form auseinanderbrechen sollte, durch ein Prinzip, das inneren Zusammenhalt verbürgte, ausgeglichen werden. Und es war die Einheit des Charakters, in der man – nach der Preisgabe der Einheit des Affekts und des Ablaufs³¹ – musikalischen Konnex suchte. (Daß in der Theorie der Sonatenform – des auch für die Vokalmusik repräsentativen Schemas – noch um 1800 der Themenkontrast nicht als konstitutives Merkmal beschrieben wurde, hängt mit der Gewohnheit zusammen, unter einem Thema sowohl ein melodisches Gebilde als auch dessen Charakter zu verstehen. Vor die Wahl gestellt, entweder den melodischen Kontrast oder die Einheit des Charakters – die ästhetische „Monothematik“ – zu akzentuieren, hob man das Einheitsmoment hervor, um den Vorwurf gegen die nach-barocke Musik, sie sei ein „*Chaos*“ von „*leidenschaftlichen Zuständen*“, abzuwehren.)

Ästhetische und kompositionstechnische Momente griffen ineinander. Und wer sich den Unterschied bewußt macht, daß man sich im 18. Jahrhundert über musikalische Sachverhalte primär in einer ästhetischen Sprache verständigte, während man im 20. Jahrhundert zu einer kompositionstechnischen Terminologie neigt, kann – zum Ausgleich der Einseitigkeiten sowohl des 18. als auch des 20. Jahrhunderts – mit geringer Mühe die eine Ausdrucksform in die andere übersetzen, um dadurch die Vermittlung zwischen dem ästhetischen und dem kompositionstechnischen Moment als das eigentlich Gemeinte zu erkennen, das die verschiedenen Terminologien umkreisen. Musikalische Charakterdarstellung ist demnach nicht allein als ästhetisches, sondern auch als kompositionstechnisches Problem zu verstehen; und zwar ist es der – auf das Einheitsmoment im Themenkontrast zielende – Begriff der „*kontrastierenden Ableitung*“³², den man als kompositionstechnische Entsprechung – als eine der Entsprechungen – des ästhetischen Moments auffassen

29 Zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 148.

30 Thr. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, Mozart-Jahrbuch 1950, S. 76-98.

31 H. Bessler, *Bach und das Mittelalter*, Wissenschaftliche Bach-Tagung Leipzig 1950, S. 108 bis 130.

32 A. Schmitz, *Beethovens „Zwei Prinzipie“*, Berlin und Bonn 1923.

kann, das um 1800 als Kohärenz des Charakters in wechselnden Gemütszuständen – als „*Beharrliches im Veränderlichen*“³³ – beschrieben wurde.

Das Verfahren der „*kontrastierenden Ableitung*“, das Korrelat zur Darstellung „*moralischer Charaktere*“ in Haydns Symphonien³⁴, ist primär eine Technik der Instrumentalmusik. Die Charakterdarstellung in der Opernkomposition – der Widerpart zum Affektausdruck – stützt sich auf andere Voraussetzungen. In Glucks *Iphigenie auf Tauris* ist es ein „Ton“, der in den immer wieder anderen Situationen und „*leidenschaftlichen Zuständen*“, denen Iphigenie ausgesetzt ist, das identisch festgehaltene Moment bildet. Die Einheit des Charakters realisiert sich musikalisch in der Einheit eines „Tons“. Anna Amalie Abert³⁵ sprach von Glucks „*hymnischem Liedton*“; andererseits könnte man, um die stilistische Charakteristik durch eine ideengeschichtliche zu ergänzen, die Melodik Iphigenies, in der gleichsam der Geist eines ganzen Zeitalters in Töne gefaßt erscheint, als Ausprägung eines „*Humanitätstones*“ bezeichnen. Im Ethos der Iphigenie findet der mythische Schuldzusammenhang, in dem Sühne wiederum andere Schuld bedeutet, ein Ende durch Ver-söhnung³⁶.

Versucht man sich – einstweilen skizzenhaft – die musikalischen Merkmale be-wußt zu machen, die für den Humanitätston konstitutiv sind, so fällt zunächst die Emphase in der Simplizität auf: der beharrliche Nachdruck, mit dem in einer Arie wie „*Ô malheureuse Iphigénie*“ ein einfaches – 24 Takte lang auf Tonika, Domi-nante und Subdominante beschränktes – Harmonieschema dargestellt wird. Das Pathos der Einfachheit ist klassizistisch (und ein Klassizismus der ästhetischen Ge-sinnung kann durchaus Voraussetzung einer Klassizität des Stils sein). Das Postulat der „*noble simplicité*“, der „*edlen Einfalt*“, besagt nichts anderes, als daß ein hoher, erhabener Stil – ein Stil der „*noblesse*“ also – auch in einfacher äußerer Gestalt – ohne barocken, feudalen Prunk des Faltenwurfs oder der Redefiguren – möglich sei. Und die schwere Akzentuierung einer in rhythmisches Gleichmaß gefaßten ein-fachen, stufenarmen Harmonik erscheint bei Gluck – und ähnlich bei Beethoven, Cherubini und Spontini – als musikalische Ausprägung eines Stilideals, in dem ver-bunden ist, was sich nach barocken Begriffen ausschloß: die Einfachheit des nie-deren Stils und die Emphase des hohen. Die ästhetische Versöhnung – die Ver-schränkung der früher getrennten Stile – aber ist die Chiffre einer sozialen: Im „*Humanitätston*“ ist der Gegensatz zwischen dem „*Niederen*“ und dem „*Hohen*“ aufgehoben.

Mit dem Pathos der Einfachheit, dessen musikalische Ausprägung ein harmonisch-rhythmische (oder harmonisch-dynamische) Phänomen ist, verbindet sich in dem Ton, der das Ethos der Iphigenie ausdrückt, ein syntaktisches Moment, das kaum

33 Körner; zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 147.

34 Nach G. A. Griesinger erzählte Haydn, „*daß er in seinen Symphonien öfters – moralische Charaktere geschildert habe*“ (*Biographische Notizen über Joseph Haydn*, herausgegeben von F. Grasberger, Wien 1954, S. 62).

35 A. A. Abert, *Christoph Willibald Gluck*, München o. J., S. 245.

36 A. Einstein, *Gluck*, Zürich o. J., S. 228: „*Wenn am Schluß dieses Dramas Diana erscheint, dann ist das nicht mehr eine Dea ex machina – die himmlische Botin besiegelt nur mit ihrer göttlichen Autorität den Spruch, den ihre Priesterin längst de iure gefällt hat*“.

weniger charakteristisch ist: das Ineinandergreifen von melodisch-metrisch Regulärem und Irregulärem. Den Anfang der Arie „*Ô toi, qui prolonges mes jours*“ bildet eine Gruppe von vier Takten, deren Regelmäßigkeit insofern bloße Fassade ist, als die einzelnen Phrasen sich nach dem Schema $1\ 1/2 + 1\ 1/2 + 1$ zusammenfügen. (Im zweiten und im vierten Takt markieren Sforzati die irregulären Zäsuren.)



Die Unregelmäßigkeit der Gliederung aber, eine Unregelmäßigkeit, die sich andererseits ins Regelmäßige fügt (und beide Momente sind gleichzeitig wahrnehmbar), verleiht der Melodik – obwohl sie Iphigenies Flehen darstellt, von dem „verhaßten Leben“ erlöst zu werden – einen Ton, der Besonnenheit und ein Gefühl für das Unumgängliche ebenso ausdrückt wie ein Aufatmen in Freiheit. Die Versöhnung, die am Ende des Dramas steht, ist im musikalischen Ton der Iphigenie-Arien bereits vorgezeichnet. Sie entspringt „aus dem Geiste der Musik“.

Das Ethos der Iphigenie, dessen musikalischer Ausdruck der Humanitätston ist, erscheint als innere Macht, die der äußeren des Schicksals, dem Orest unterworfen ist, standhält. „*Wo Charakter ist, da wird mit Sicherheit Schicksal nicht sein und im Zusammenhang des Schicksals Charakter nicht angetroffen werden*“³⁷. (So ist Max im *Freischütz* dem Schicksal ohne den Widerstand eines Charakters preisgegeben.) Im Pathos des Orest manifestiert sich der mythische Schuldzusammenhang, im Ethos der Iphigenie dessen Durchbrechung³⁸. Zuletzt, im Augenblick der Versöhnung, erhebt sich auch Orest in wenigen Takten („*Dans cet objet touchant*“) zu dem „hymnischen Liedton“, der musikalisch besiegelt, was sich szenisch durch das Eingreifen Dianas ereignet.

Daß der Humanitätston, der von sich aus auf Allgemeinheit zielt, in Glucks Drama einen besonderen Charakter, den der Iphigenie, musikalisch zu repräsentieren vermag, ist in der Handlung des Werkes begründet. (In den Priesterinnenchören ist das Besondere der Iphigenie gleichsam „verallgemeinert“, wie es im Sinne des Humanitätstones liegt, ohne daß jedoch im Hinblick auf das dramatische Gefüge, in dem Iphigenie und die Priesterinnen untrennbar eines sind, die Individualität des Tones aufgehoben oder geschmälert wäre.) Der „hymnische Liedton“ erscheint als Ausdruck eines individuellen Charakters durch den Gegensatz einerseits zu Orest, dessen Pathos die „*innere Furie*“³⁹ ist, deren sichtbaren Reflex die Erinnyen darstellen, und andererseits zu Thoas, der an den barocken Typus des aus Angst in

37 W. Benjamin, *Schicksal und Charakter*, in: Schriften, Band I, Frankfurt 1955, S. 33.

38 Vgl. Th. W. Adorno, *Bürgerliche Oper*, in: Klangfiguren, Frankfurt 1959, S. 42 f.

39 Hegel, a. a. O., S. 224.

Wut ausbrechenden Tyrannen erinnert. (Pylades ist weniger ein Charakter als eine Allegorie der Freundschaft.)

Die Handlung aber – und das macht den Kairos des Werkes aus – stimmt zusammen mit der musikgeschichtlichen Situation, die Glucks späte Dramen repräsentieren. Im Pathos des Orest – und noch deutlicher in der Affektbesessenheit des Thoas – ist ein Stück Barocktradition gegenwärtig (trotz des tiefgreifenden Unterschieds zwischen kontrastierenden Affekten, die ein Intrigen-Mechanismus auslöst, und einem sich durchhaltenden Pathos, das vom Schicksal auferlegt ist). Aus dem Ethos der Iphigenie aber redet der Geist eines klassizistisch-klassischen Zeitalters. Und der musikalisch-dramatische Augenblick, in dem das Pathos des Orest durch Iphigenie aufgehoben und versöhnt wird, erscheint als Bild oder Chiffre des musikgeschichtlichen Augenblicks, in dem die bloß affizierende Macht der Musik – eine Macht, der sich Schiller ebenso ausgesetzt fühlte, wie er ihr andererseits mißtraute⁴⁰ – durch musikalische Charakterdarstellung in ein Gleichgewicht gebracht ist, in dem die Formidee der Klassik musikalisch Gestalt annimmt.

Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts „Titus“

von Helga Lühning, Erlangen

I

„Indeß nahete sich die Abreise Leopolds nach Prag zur Krönung. Die Operndirektion, welche erst spät daran dachte, mit einer neuen Oper den Ueberfluß der Feyerlichkeiten und Feste noch mehr zu überfüllen – wendete sich deshalb an Mozart . . ., und weil es seinem Ehrgefühl schmeichelte, übernahm er die Komposition der vorgeschlagenen Oper: ‚Clemenza di Tito‘, von Metastasio. Der Text war von den böhmischen Ständen erwählt. Die Zeit war aber so kurz, daß er die unbegleiteten Recitative nicht selbst schreiben, auch jeden gelieferten Satz, sobald er fertig war, sogleich in Stimmen aussetzen lassen mußte, und also nicht einmal revidieren konnte. Er sahe sich mithin gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäßiges Werk zu liefern, oder nur die Hauptsätze sehr gut, die minder interessanten ganz leicht hin und blos dem Zeitgeschmack des großen Haufens gemäß zu bearbeiten. Er erwählte mit Recht das Letzte. Einen Beweis für die Richtigkeit seines Geschmacks und für seine Theater- und Publikumskenntnis legte er hierbey dadurch ab, daß er die in Ewigkeit gedehnte Verwechselung, welche bey Metastasio ziemlich den ganzen mittlern Akt füllet, wegschnitt, . . .“

40 Selfert, a. a. O., S. 80 ff.

Auf dieser Darstellung der Entstehungsgeschichte des *Titus*, die Friedrich Rochlitz im 1. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung veröffentlichte¹, und auf dem kurzen Bericht Franz Xaver Niemetscheks, demzufolge Mozart Mitte August Wien verlassen, im Reisewagen mit der Vertonung des *Titus* begonnen und die Komposition innerhalb von 18 Tagen in Prag vollendet haben soll², beruhen, von wenigen Ergänzungen und von einem neueren Klärungsversuch³ abgesehen, alle Schilderungen dieses letzten Operauftrages und seiner Ausführung. Nissens Biographie übernahm die beiden einander ergänzenden Aussagen fast wörtlich⁴, ohne sie durch eigene Angaben zu erweitern oder zu präzisieren.

Aus der Interpretation dieser spärlichen Nachrichten bildeten sich danach jene in Einzelheiten ungläubhaften, in entscheidenden Punkten unklaren oder hypothetischen und im Ganzen widerspruchsvollen Darstellungen in der Mozartliteratur. Nicht zuletzt wegen des Mangels an gesicherten Angaben scheint sich das Interesse von Anfang an weniger auf die Klärung der wirklichen Zusammenhänge gerichtet zu haben, als auf die Suche nach äußeren Umständen, die geeignet sind, dem mangelnden Erfolg und den musikalisch-dramatischen Schwächen der Oper als Erklärung und Entschuldigung zu dienen.

So nennt keine von den ersten Darstellungen⁵ Mazzolà als Textbearbeiter, obwohl Niemetschek und Nissen (nach eigenen Angaben) Mozarts Verzeichnis mit der bekannten Eintragung „*La Clemenza di Tito. opera Seria in Due Atti per l'incoronazione di sua Maestà l'imperatore Leopoldo II. – ridotta á vera opera dal Sig:^{re} Mazzolá. Poeta di sua A:S:l'Ettore di Saßonia . . .*“ vorlag. Vielmehr wird die Entstehung so geschildert, als habe der Komponist selbst Metastasios Drama revidiert. Erst Oulibischeff erwähnt die Mitarbeit des Librettisten: „*Mozart sah die Nothwendigkeit ein, daß das Libretto umgearbeitet werden müsse, ehe er es componiren könne. Der Signor Marroli⁶, Hofpoet des Kurfürsten von Sachsen, wurde mit dieser Arbeit beauftragt, welche er nach dem Gedanken und unter der unmittelbaren Leitung des Musikers ausführte*“⁷. Worauf sich Oulibischeffs Behauptung gründet, daß Mozart unmittelbaren Einfluß auf die Umgestaltung des Textes genommen habe, ist nicht bekannt. Da aber der Text selbst diese Vermutung nahelegt, wird sie auch von anderen Autoren gelegentlich geäußert. Wie man sich jedoch eine Zusammenarbeit vorzustellen habe zwischen dem in Dresden lebenden Mazzolà und Mozart, der sich während der für die Entstehung der Oper veranschlagten 18 Tage in Wien, auf Reisen und in Prag aufhielt, blieb bis heute eine offene Frage.

1 *Anekdoten aus Mozarts Leben*, AMZ I, Dezember 1798, Sp. 151 f.

2 W. A. Mozart's Leben nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek, hrsg. nach der 1. Auflage (Prag 1798) mit den Lesarten und Zusätzen der 2. Auflage (Prag 1808) von E. Rychnovsky, Prag (1905), S. 32 und S. 56.

3 T. Volek, *Über den Ursprung von Mozarts Oper „La Clemenza di Tito“*, Mjb. 1959, S. 274 ff.; siehe dazu unten S. 304 f.

4 Rochlitz' Ausführungen: S. 556 f.; diejenigen Niemetscheks: S. 555 und Anh., S. 130.

5 Vgl. auch Cäcilia XX, S. 191.

6 Ein Lesefehler; siehe das Faksimile der zitierten Eintragung in *Mozart – Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Band IV, Kassel 1963, Tafel III; vgl. auch Jahn, *W. A. Mozart*, Teil IV, S. 571, Anm. 43.

7 *Mozart's Leben*, Teil III, Stuttgart 1847, S. 451.

Auch über den Komponisten der Rezitative hat uns Nissen nicht aufgeklärt. Als einziger Hinweis gilt daher Niemetscheks unbestimmte Auskunft, sie seien „von einer Schülerhand“⁸. Zwar spricht verschiedenes dafür, daß Süßmayr der Autor ist. Merkwürdig ist jedoch, daß Niemetschek, bei dem Süßmayr während seines Prager Aufenthalts im Februar 1794 wohnte⁹, den Namen nicht nennt, denn wenn er mit dem Komponisten persönlich bekannt war, dann war er vermutlich auch über die Autorschaft der Rezitative unterrichtet.

Wie auf der Suche nach Entschuldigungen die knappen Äußerungen der ersten Berichte aufgebauscht wurden, zeigt als Beispiel Mozarts Krankheit: Daß der Komponist während seines Prager Aufenthalts „kränkelte und medicinirte“¹⁰, erklärt Jahn noch als Folge der Überanstrengung. Niemetschek selbst hatte dieser Beobachtung jedoch schon in der 2. Auflage seiner Biographie hinzugefügt: „Bey seinem Abschiede von dem Zirkel seiner Freunde ward er so wehmüthig, daß er Tränen vergoß. Ein ahnendes Gefühl seines nahen Lebensende schien die schwermüthige Stimmung hervorgebracht zu haben – denn schon damals trug er den Keim der Krankheit, die ihn bald hinraffte, in sich.“ Ungeachtet der Tatsache, daß Mozart nach seiner Rückkehr aus Prag noch einen Teil der *Zauberflöte*, das Klarinetten-Konzert und den größten Teil des *Requiem* schrieb, wird diese „Todeskrankheit“ nicht nur in fast allen Biographien ausschließlich im Zusammenhang mit dem *Titus* erwähnt; sie wird auch in einer Weise überbetont, die sich aus Niemetscheks Bericht nicht rechtfertigen läßt – etwa, wenn es bei Hermann Abert heißt: „Zum ‚Titus‘ kam Mozart bereits als schwer leidender Mann nach Prag, . . .“¹¹ oder bei Haas: Mozart „war im Juli (sic!) bereits in einem Zustand seelischer Erschöpfung, der ihm die Beendigung der *Zauberflöte* unmöglich machte (?). Die nächsten Monate peitschten den todkranken Mann grausam auf.“ (usw.)¹² Ein erst neuerdings wieder-

8 S. 74.

9 P. Netti, *Mozart in Böhmen*, Prag 1938, S. 207. Damals wurde sein für Prag komponierter *Turco in Italia* aufgeführt, dessen Text übrigens von Mazzolà stammt. Er wurde zuerst 1788 von Fr. Seydelmann, dann 1794 noch einmal von Fr. Bianchi unter dem Titel *La capricciosa ravveduta* vertont und diente schließlich Felice Romani als Vorlage für Rossinis *Turco in Italia* (1814). – Die Beziehung zwischen Mazzolà und Süßmayr könnte von deren Mitarbeit am *Titus* herrühren.

10 Niemetschek, 1. Auflage, S. 34.

11 W. A. Mozart, 7. Auflage, Leipzig 1956, Band II, S. 692; vgl. auch ebenda, S. 588.

12 R. Haas, *W. A. Mozart*, Potsdam 1950, S. 30. Bemerkenswert ist, durch welche Verdrehung Haas seine Behauptung glaubhaft zu machen sucht. Er zieht dazu den Brief vom 7. 7. 1791 an Constanze heran, in dem Mozart angeblich gesteht, daß ihm „vor Bangigkeit nicht einmal die Arbeit mehr schmecke, es macht mir zu viel Empfindung“; zuvor wird der Seelenzustand aufgedeckt als „eine gewisse Leere, die mir halt wehe tut, ein gewisses Sehnen, welches nie befriedigt wird, folglich nie aufhört, immer fort dauert, ja von Tag zu Tag wächst“ (Haas, S. 12). Wie Mozarts Worte zu verstehen sind, geht jedoch eindeutig aus dem Zusammenhang hervor, dem Haas sie entnahm. Die betreffende Briefstelle lautet: „Nun wünsche ich nichts als daß meine Sachen schon in Ordnung wären, nur um wieder bey Dir zu seyn, Du kannst nicht glauben wie mir die ganze Zeit her die Zeit lang um Dich war! – ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe thut, – ein gewisses Sehnen, welches nie befriediget wird, folglich nie aufhört – immer fort dauert, ja von Tag zu Tag wächst; – wenn ich denke wie lustig und kindisch wir in Baaden beysammen waren – und welch traurige, langweilige Stunden ich hier verleve – es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt biswellen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine

entdeckter Bericht im 1791 erschienenen *Krönungsjournal für Prag* ist der Wahrheit wohl näher. Dort heißt es zum *Titus*: „Die Komposition ist von dem berühmten Mozart, und macht demselben Ehre, ob er gleich nicht viel Zeit dazu gehabt und ihn noch dazu eine Krankheit überfiel, in welcher er den letzten Theil derselben verfertigen mußte“¹³. Daß zu diesem letzten Teil gerade dasjenige Stück gehört, das von jeher als das bedeutendste der Oper gilt, das Schlußquintett des I. Aktes, sei hier nur am Rande erwähnt.

Ein offenkundiger Fehler begegnet bis heute in den Angaben zur Sängerbesetzung der ersten Aufführung. Während die zeitgenössischen Quellen in diesem Punkt differieren¹⁴, geht die Besetzung richtig bereits aus Mozarts Verzeichnis hervor: „*Atrici: – Sig.^{ra} Marchetti fantozzi. – Sig.^{ra} Antonini. – Attori. Sig.^{re} Bedini. Sig.^{ra} Carolina Perini /da Uomo/ Sig.^{re} Baglioni. Sig.^{re} Campi. – e Cori*“¹⁵. Als erste nennt Mozart die Prima donna Maria Marchetti-Fantozzi, die Darstellerin der *Vitellia*. Die andere Frauenrolle (*Servilia*) sang Signora Antonini. Unter den Männerpartien beginnt er mit den beiden Sopranisten: vor der Signora Perini hat den Vortritt der *Primo uomo*, der aus Italien engagierte Kastrat Domenico Bedini, der natürlich die Hauptrolle, nämlich die des *Sesto* sang. Die zweite Kastratenpartie übernahm die Sängerin Carolina Perini. Wäre sie tatsächlich die Darstellerin des *Sesto* gewesen, wie lange angenommen wurde, so hätte Mozart sie als Sängerin der Hauptrolle unter den *Attori* zweifellos an erster Stelle genannt. – Den Beschluß machen die beiden natürlichen Männerstimmen: der Tenor Antonio Baglioni (*Titus*), der auch als erster *Don Ottavio* bekannt ist, und der Sänger des *Publio*, der Bassist Gaetano Campi.

Diese Besetzung wird durch Mozarts Brief vom 7./8. Oktober 1791 an Constanze bestätigt¹⁶. Die allgemein verbreitete Annahme, *Sesto* sei von Anfang an eine Hosenrolle gewesen, ist bisweilen als „*Fortschritt im Sinne der Humanität, aber nicht des Dramas*“ verstanden worden¹⁷, obwohl nicht nur durch den Text, sondern auch durch Mozarts Musik *Sesto* als *Primo uomo*, d. h. als Kastratenpartie geprägt ist. Andererseits war auch kaum denkbar, daß Guardasoni, der *Impresario* der Prager Aufführung, eine Sängerin seines Ensembles in der Hauptrolle glänzen ließ und dem

Unmöglichkeit ist – gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper, so muß ich gleich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung – Basta! – wenn diese Stunde meine Sache zu Ende ist, so bin ich schon die andere Stunde nicht mehr hier.“ (Bauer-Deutsch IV, Nr. 1184, Z. 17-29.)

¹³ Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch, Kassel 1961, S. 524; Volek, S. 285, Anm. 34.

¹⁴ Vgl. Abert, *Mozart II*, S. 587, Anm. 9 und Netti, *Mozart in Böhmen*, S. 196.

¹⁵ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1189, Z. 16-18.

¹⁶ J. A. Westrup, *Two First Performances: Monteverdi's 'Orfeo' and Mozart's 'La clemenza di Tito'*, *Music & Letters* XXXIX, 1958, Nr. 4; dazu ferner Chr. Raeburn, *Mozarts Opern in Prag*, *Musica* XIII, S. 161. Danach nennen Volek (S. 286, Anm. 36) und Deutsch (*Dokumente*, S. 355) die richtige Besetzung; in KV⁶, in NMA (Serie II, 5, Band 20, S. VII) und in NZfM 1973, S. 778 wird sie dagegen wieder falsch angegeben.

¹⁷ H. Abert, *Mozart II*, S. 605. Daß die Partie des *Secondo uomo* von einer Frau gesungen wurde, war übrigens bei weniger repräsentativen Aufführungen schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus üblich. Für den *Primo uomo* verzichtete man dagegen nur in ganz seltenen Ausnahmefällen auf einen Kastraten – beim *Titus* meines Wissens zuerst in einer Aufführung von Hasses Oper 1743 in Ferrara.

eigens zu den Krönungsfeierlichkeiten aus Italien geholten Virtuosen Bedini die Rolle des Annio, des Secondo uomo gab, die, verhältnismäßig einfach und gänzlich ohne Koloraturen, diesem keine Möglichkeiten gegeben hätte, seine besonderen Fähigkeiten zur Geltung zu bringen.

Diese Beispiele mögen genügen, um einerseits die Schwierigkeiten aufzuzeigen, die sich auf Grund des Mangels an zuverlässigen Zeugnissen einer Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte entgegenstellen. Andererseits veranschaulichen sie die Oberflächlichkeit der älteren Beschreibungen, die das schon von Jahn benutzte Material nur zu fortschreitender Deutung, nicht zu genauerer Untersuchung angeht hat.

II

Eine neue Wendung brachte die Studie von Tomislav Volek im Mozart-Jahrbuch 1959¹⁸. Erstmals wird dort über die genannten Quellen hinaus neues Material vorgelegt. Ausgangspunkt ist das Programm eines Konzertes, das die Sängerin Josepha Duschek im April 1791 in Prag gab¹⁹. Volek nimmt an, daß von zwei Mozartischen Arien, die Madame Duschek in diesem Konzert vortrug: „4tens Eine ganz neu gefertigte große Scene von Herrn Mozart“ und „6tens Ein Rondo von Herrn Mozart mit obligaten Bassete-Horn“ die letztere mit Vitellias Arie „Non più di fiori“ aus dem *Titus* identisch sei²⁰. In der Tat führt Volek eine Reihe von Argumenten an, die für seine Vermutung sprechen. Schwierigkeiten bereitet jedoch der Nachweis, daß Mozart schon vor der offiziellen Vergabe des Auftrags zur Komposition des *Titus* durch die Böhmisches Stände Möglichkeit und Gelegenheit zur Vertonung von Vitellias Arie hatte. Volek zitiert dazu Mozarts Brief vom 10. April 1789 aus Prag, in dem es heißt: „– ich ging also zu Guardassoni – welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 # und 50 # Reisegeld zu geben“²¹. Da bald danach die Verbindung zwischen Mozart und dem Impresario abriß, ist dies der letzte bekannte Beleg über einen neuen Opernauftrag für Prag²². Volek nimmt nun an, daß man sich damals bereits auf Metastasios *Clemenza di Tito* einigte und Mazzolà als Bearbeiter wählte, da Mozart „wahrscheinlich Einwendungen gegen diesen Text“ erhob (S. 276). – Von Prag aus reiste Mozart nach Dresden, konnte dort noch im selben Monat (April 1789) mit dem Librettisten die Änderungen verabreden und anschließend gleich mit der Komposition der Oper beginnen, die bis zum Herbst fertig sein sollte. Mit Guardasonis Übersiedlung nach Warschau (Herbst 1789)²³ zerschlugen sich jedoch die Opernpläne. Als einzige fertige Komposition

18 Siehe Anm. 3.

19 Abgedruckt bei Volek, S. 275.

20 Aus der Programmanordnung schließt Volek sicher mit Recht, daß mit diesem Rondo eine Vokalkomposition gemeint ist. Auch ist ein entsprechendes Instrumentalstück Mozarts, also ein Rondo für Bassethorn und (Orchester?) Begleitung nicht bekannt.

21 Bauer-Deutsch IV, Nr. 1091, Z. 12-14.

22 Auch sonst ist in Mozarts Briefen seit dem April 1789 nichts erwähnt, was auf die Absicht einer Vertonung des *Titus* deuten könnte.

23 Vgl. *Dokumente*, S. 309.

blieb eine Arie („*Non più di fiori*“), die Mozart nach seiner Rückkehr für Josepha Duschek schrieb, mit der er auf dieser Reise in Dresden und Leipzig konzertiert hatte.

Voleks Hypothese ergibt zwar, vor allem durch die Vorverlegung des Auftrags und der ersten Auseinandersetzung Mozarts mit dem Text um mehr als zwei Jahre, eine Reihe neuer Gesichtspunkte²⁴, läßt jedoch einige entscheidende Fragen offen:

1. Mußte Guardasoni, wenn er im April 1789 mit Mozart über eine neue Oper für seine Truppe verhandelte, nicht viel mehr an einer Opera buffa, etwa nach dem Vorbild des Don Giovanni gelegen sein, der seinem Unternehmen zu einem starken finanziellen Aufschwung verholfen hatte? Bondinis Operngesellschaft hatte schon in den 70er Jahren überwiegend Buffo-Opern und seit 1780 keine einzige Opera seria metastasianischer Prägung mehr aufgeführt²⁵. Nachdem Guardasoni 1788 die Leitung der Truppe übernommen hatte, brachte er zuerst Martinis *L'arbore di Diana* heraus. Im selben Jahr wurden *Axur*²⁶ und der *Talismano*, beide von Salieri und Da Ponte (letzterer nach Goldoni), ferner *Elisa* von Nauemann und Mazzolà gespielt. 1789 folgte der *Trionfo dell'amore sulla magia* (*Ruebenzahl*) von Schuster und Mazzolà, den Guardasoni im Jahr darauf auch in Warschau gab. 1791 führte er (außer *Titus*) *Così fan tutte*, ferner *La molinara* von Paisiello und *La serva padrona* von Pasetto auf. Eine Opera seria wie die *Clemenza di Tito* wäre demnach im regulären Opernbetrieb vollkommen aus dem Rahmen gefallen und hätte vermutlich beim Prager Publikum, das offenbar mehr an abenteuerlich-komödiantischen und volkstümlichen Stoffen interessiert war, wenig Erfolg gehabt²⁷.

2. Warum entschied man sich 1789 gerade für den *Titus*, für ein Sujet also, das nicht nur 55 Jahre alt, sondern auch so eindeutig an einen festlichen Anlaß gebunden war wie kaum ein anderes²⁸? Auch Volek zweifelt, „ob Mozart überhaupt ein solches Libretto zur Komposition angenommen hätte“ (S. 277), und es wäre (im Gegensatz zu Volek) hinzuzufügen: zumal er sich über die dramatischen Mängel und die Grenzen der Bearbeitungsmöglichkeiten des Textes sicher

24 Ein zwischen *Don Giovanni* und *Così fan tutte* oder gar an Stelle von *Così fan tutte* entstandener *Titus* hätte nicht nur eine ganz andere Bedeutung innerhalb des Mozartschen Schaffens; die „freiwillige“ Hinwendung des Komponisten zu einem solchen Stoff würde auch ein anderes Licht auf sein Verhältnis zur Opera seria werfen.

25 Siehe das Verzeichnis bei Otakar Kamper, *Hudební Praha v XVIII věku*, Prag 1938, S. 243 ff. und ergänzend O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, Prag 1885, Teil II, S. 248; vgl. auch das Repertoire der Dresdener Oper, die bis 1778 mit dem Prager Unternehmen durch Personalunion verbunden war; dazu R. Haas, *Beiträge zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden*, Neues Archiv für sächsische Geschichte XXXVII, 1916.

26 Die italienische Fassung der Oper *Tarare*, die für Paris geschrieben in der Glucknachfolge steht.

27 Die Schauspielgesellschaften, die Singspiele und deutsche Fassungen von Buffo-Opern aufführten (siehe Teuber II, S. 188 f., 255 und 297 ff.), und die Oper standen in ständiger Rivalität um die Gunst des Publikums, da sie ihren Unterhalt zu einem wesentlichen Teil aus Eintrittsgeldern bestreiten mußten. Ähnlich verhielt es sich in Dresden; vgl. dazu R. Engländer, *Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800*, ZfMw IV, 1922, S. 266.

28 Vgl. die Diskussion zum Referat von Fr. Giegling (*Zu den Rezitativen von Mozarts Oper „Titus“*) im Mozart-Jahrbuch 1967, S. 126, in der W. Plath ebenfalls diese Frage gestellt hat. Giegling hält den Einwand ohne Begründung für nicht stichhaltig (vgl. NMA Serie II, 5, Band 20, S. VIII, Anm. 13).

im Klaren war. Ein halbes oder gar eineinhalb Jahre vor der geplanten Aufführung²⁹ hätte Guardasoni auch noch ein neues Libretto in Auftrag geben können³⁰.

3. Läßt nicht schon die Tatsache, daß die zitierte Briefstelle der einzige Beleg für das neue Prager Opernprojekt ist, Zweifel aufkommen an der Annahme, die Oper habe über die Verabredung mit dem Impresario hinaus das Stadium konkreter Planung erreicht³¹? Insbesondere erwähnt Mozart nirgends eine Zusammenkunft mit Mazzolà³²; auch machte er auf der Rückreise von Berlin vermutlich nur für eine Nacht in Dresden Station³³, so daß er offenbar den erneuten Aufenthalt nicht zu einer weiteren Unterredung mit dem Librettisten benutzte, was im Fall der Zusammenarbeit sicherlich geschehen wäre.

4. Warum wählte man gerade Mazzolà als Textbearbeiter? Zwar hatte Guardasoni einige seiner Opern aufgeführt, und Mozart war der sächsische Hofpoet möglicherweise durch Da Ponte bekannt; doch warum sollte er sich ausgerechnet an den in Dresden lebenden, überdies nicht einmal besonders renommierten Librettisten wenden³⁴? Wenn, wie Volek (S. 277) meint, „bereits im April 1789

29 Giegling (NMA Serie II, 5, Band 20, S. VIII, Anm. 13) vermutet, „künftigen Herbst“ bezeichne das darauffolgende Jahr, also Herbst 1790.

30 Wenn Volek meint: „Weder Guardasoni noch Mozart konnten wahrscheinlich ein ganz neues Libretto finden, und so mußten sie sich daher mit einer gründlichen Bearbeitung einer alten Historie zufrieden geben“ (S. 277), so folgt daraus nicht, daß diese Historie gerade der *Titus*, daß es überhaupt ein historischer Stoff, mithin eine Opera seria sein mußte. – Überdies war es in den 80er Jahren selbst in der Seria nicht mehr üblich, auf Metastasios Dramen zurückzugreifen (vgl. z. B. die nahezu vollständigen Aufstellungen im Anhang der von B. Brunelli herausgegebenen Metastasio-Gesamtausgabe, die für die letzten 20 Jahre des 18. Jahrhunderts nur noch wenige Vertonungen verzeichnen.) – Schließlich: wie hätte man sich eine „gründliche Bearbeitung“ des *Titus* vorzustellen? Als Neufassung des Stoffes, d. h. als neues Libretto, wie beim *Don Giovanni*, den Volek in diesem Zusammenhang nennt? Oder als Bearbeitung, die möglicherweise etwas tiefer in den Dramenablauf eingreifend, als es Mazzolà schließlich tat, doch die spezifische Darstellungsart des Themas, der „*clemenza*“ des Fürsten, und damit die dramatischen Prinzipien im wesentlichen von Metastasio übernimmt?

31 Den einzigen bekannten Hinweis darauf, daß Mozart zwischen *Idomeneo* und *Titus* an die Komposition einer ersten Oper gedacht hat, bildet das sog. *Mayeda*-Skizzenblatt, das u. a. einen „*Idées pour l'opéra sérieux*“ überschriebenen, überleitungsartigen Achtakter und den Anfang eines „*Choro*“ in a-moll enthält (Faksimile in NMA VIII, 19, Abt. 2, S. XVI). Wie S. Newman (*A Mozart Sketch-sheet*, The Music Review XVIII, 1957, S. 6) dargelegt hat, sind diese Skizzen wahrscheinlich vor Mai 1787 niedergeschrieben worden, so daß sie mit dem *Titus* schon aus chronologischen Gründen nicht in Zusammenhang zu bringen sind. Newman weist auf die Möglichkeit hin, daß zunächst statt des *Don Giovanni* eine „*Opéra sérieux*“ geplant gewesen sein könnte. Auch für diesen Fall ist jedoch kaum anzunehmen, daß man ein Drama Metastasios zugrunde gelegt hätte. Naheliegender ist aber wohl ohnehin der Bezug zur konzertanten *Idomeneo*-Aufführung im März 1786, zu der Mozart über die bekannten Ersatzstücke KV 489 und KV 490 hinaus für den Entschluß des *Idomeneo*, Idamante zu opfern (III. Akt, Szene 9), eine neue Komposition beabsichtigt haben könnte. Auf diese inhaltliche Situation könnten sich auch die als Textmarke zu verstehenden Worte „*hò risoluto*“ über der Skizze beziehen.

32 Vgl. vor allem die beiden Briefe aus Dresden (Bauer-Deutsch IV, Nr. 1092 und 1094), von denen der zweite verhältnismäßig genau Auskunft über Mozarts Aufenthalt gibt.

33 Vgl. Bauer-Deutsch IV, Nr. 1102, Z. 53 f.

34 Aus Mazzolàs 30-jähriger Tätigkeit als Librettist lassen sich nur 29 Textbücher (einschließlich der Bearbeitungen eigener und fremder Stücke) nachweisen. Die meisten von ihnen sind für die drei Dresdener Komponisten Naumann, Schuster und Seydelmann geschrieben und wurden außerhalb Dresdens kaum bekannt. Größere Verbreitung erlangte lediglich die *Scuola de' gelosi* (1778), die mit der Musik von Salieri außerordentlich erfolgreich war. Salieri vertonte übrigens später noch einmal einen Text von Mazzolà, den 1795 in Wien aufgeführten *Mondo alla rovescia*.

Grund zur Eile“ bestand und deshalb kein neues Libretto in Auftrag gegeben wurde, dann wird man auch bedacht haben, daß die räumliche Entfernung von Librettist und Komponist eine Zusammenarbeit wenn nicht unmöglich machen, so doch mit Sicherheit verzögern würde und erschweren. Auch weiß man aus den Briefen über *Idomeneo* und die *Entführung*, wie großen Wert Mozart auf seinen Einfluß bei der dramatischen Gestaltung des Librettos legte. – Die Eigenarten von Naumanns Opern, die nach Volek diese Entscheidung bestimmt haben könnten³⁵, sind sicher weniger auf den Einfluß des Librettisten als auf die an seinen schwedischen Opern bewährten Vorstellungen des Komponisten zurückzuführen.

Die beiden ersten, die Stoffwahl betreffenden Fragenkomplexe entstehen nur aufgrund von Voleks Hypothese. Bleibt man indes bei der Annahme, daß die Komposition des *Titus* durch den Auftrag der Böhmisches Stände veranlaßt wurde, so beantworten sie sich dadurch, daß im Vertrag mit Guardasoni vom 8. Juli 1791³⁶ unter anderem auch Metastasios *Titus* als Textgrundlage der Krönungsoper angegeben ist. In dieser Zeit, d. h. in den Sommermonaten des Jahres 1791 bestand nun auch die Möglichkeit zu engster Zusammenarbeit zwischen Mozart und Mazzolà, ein Umstand, der in der Diskussion um die Entstehungsgeschichte des *Titus* bisher unbeachtet blieb und der für die Annahme, daß die Oper ausschließlich in den letzten zwei Monaten vor ihrer ersten Aufführung entstanden ist, erhebliches Gewicht hat:

Nachdem Da Ponte beim Wiener Hof in Ungnade gefallen und entlassen worden war³⁷, wurde als Nachfolger zunächst Mazzolà aus Dresden berufen³⁸. Noch bevor

35 „Mozart mußte einen neuen Weg suchen. Wenn er schon den Dichter Mazzolà zu seinem Mitarbeiter wählte, dann scheint es, als ob er sich schon damit für eine bestimmte Kompositionsart entschieden hat . . . Eine opera semiseria, so wie sie Mazzolà und Naumann verstanden, sollte auch das nächste Werk Mozarts werden. . . ein im Jahre 1789 vollendeter *Titus* würde unzweifelhaft anders aussehen. In keinem Fall wäre es eine opera seria, so wie es nicht einmal die Oper *Titus* aus dem Jahre 1791 ist.“ (Volek, S. 286) – Wie weit Mozarts Komposition dem Gattungsstil der Opera seria verpflichtet ist, kann hier nicht erörtert werden. Die Texte, die Mazzolà für Naumann schrieb, haben jedoch ganz andere Wurzeln als der *Titus*. In Frage kommen lediglich *Elisa* und *Ostride* (beide 1781), ferner aber auch der von Schuster vertonte *Ruebenezahl* (1789) und die für Seydelmann geschriebenen Libretti *Il capriccio corretto* (1783) und *Il mostro* (1786). Engländer hat für diese Opern die ohnehin mißverständliche Bezeichnung „semi-seria“ als Gattungsbegriff gebraucht, den er aber selbst nicht von der Opera seria, sondern von der Buffa ableitet (vgl. J. G. Naumann als Opernkomponist, Leipzig 1922, S. 333 und S. 338). Schon die Titel dieser Libretti lassen erkennen, daß sie weder dem metastasianischen Drama noch Glucks Reformoper nahestehen. Sie sind vielmehr dem Rührstück und dem Singspiel verwandt, beziehen (mit Ausnahme der *Ostride*) auch buffoneske Szenen ein und sind durch märchenhafte Züge ebenso geprägt, wie die metastasianische Oper (und der *Titus* in besonderem Maß) durch den historischen Anstrich, durch die Darstellung ethischer Ideale und durch die Fürstenhuldigung in heroisch-klassizistischer Form. (Inhaltsangaben der genannten Libretti Mazzolàs bei Engländer, Naumann, S. 327 ff.; ders., Die Opern J. Schusters, ZfMw X, 1927/28, S. 270; R. Cahn-Speyer, Fr. Seydelmann als dramatischer Komponist, Leipzig 1909, S. 77 u. 82.)

36 Vollständig wiedergegeben bei Volek, S. 281 f.

37 Vgl. Da Ponte, *Memorie*, Ende des 2. Teils; Da Ponte verließ Wien im März 1791 (*Dokumente*, S. 349).

38 Über Mazzolàs Wiener Anstellung äußert sich sein Zeitgenosse G. Moschini (*Della letteratura Veneziana dal sec. XVIII fino a' nostri giorni*, Venedig 1806/08, Teil II, S. 130). Danach

er aber Mitte Mai in Wien eintraf³⁹, war schon Giovanni Bertati zum neuen Hofpoeten bestimmt worden. „*Wieso wird Mazzolà Nachfolger von Da Ponte, wo man doch hier (in Venedig) Bertati gratuliert, dem Autor der schlechten Stücke für das Teatro San Moisè?*“⁴⁰ erkundigt sich Antonio Zaguri am 11. Juni 1791 bei Casanova, der damals am Hof des Grafen Waldstein in Drux lebte und zu Mazzolà freundschaftliche Beziehungen unterhielt.

Ende Juli wurde Mazzolà wieder entlassen⁴¹, hielt sich aber vermutlich noch bis zu seiner Abreise nach Prag in Wien auf⁴². Nachdem er an den Krönungsfeierlichkeiten teilgenommen hatte, verließ er die böhmische Hauptstadt schon am 9. September und kehrte nach Dresden zurück⁴³.

Welchem Umstand Mazzolà die Berufung nach Wien verdankte, wissen wir nicht⁴⁴. Doch wird durch sie auch der schon verschiedentlich vermutete Einfluß

wird sie erwähnt u. a. von Schmidl (*Dizionario* Bd. II, S. 71 und Supplemento, Art. *Mazzolà*), von P. Molmenti (*Carteggi Casanoviani*, Neapel 1918, Bd. I, S. 350), von Maria Calzavara (*Caterino Mazzolà. Poeta teatrale alla Corte di Dresda dal 1780 al 1796*, Privatdruck, Farri, Stampatori in Trastevere 1964; dazu P. Chiara, *Un ami de Casanova: Caterino Mazzolà*, Casanova Gleanings VIII, 1965, S. 30 f.), ferner von einigen neueren einschlägigen Lexika.

39 Aus einer in der Generalintendanz der Hoftheater SR 50 aufbewahrten Besoldungsliste von 1791 ist zu ersehen, daß Mazzolà von Mai bis Ende Juli als Librettist in Wien tätig war. Am 6. Mai kam er lt. Zeitungsnotiz in Prag an (vgl. Volek, S. 279); seine Abreise meldet die Oberpostamtszeitung nicht. Vermutlich ist er bald darauf nach Wien weitergefahren. — Calzavaras Annahme, daß Mazzolà schon Ende Januar auf den Posten des Poeta cesareo berufen wurde (S. 25), ist damit hinfällig. — Unlängst wies D. Kerner (*Vom ‚Titus der 18 Tage‘*, Neue Zeitschrift für Musik 1973, S. 778) darauf hin, daß Mazzolà — nicht am 14., sondern am 25. Mai — von Leopold in Audienz empfangen wurde. Das betreffende Protokoll, dessen Wortlaut ich den Herren K. M. Pisarowitz und D. Kerner verdanke, lautet: „*Was den Theaterdichter betrifft, so ist die Berufung des in Dresden angestellten Mazzolà (sic!) unutz! und überflüssig, weil in diesen wenigen Monathen, wo ohnehin nur ältere Stücke gespielt werden man sich ganz leicht ohne Dichter wird behelfen können . . .*“. Da Mazzolà zu diesem Zeitpunkt bereits in kaiserlichen Diensten stand, läßt sich das Protokoll nur als Ausdruck des Unwillens über die ohne Erlaubnis Leopolds erfolgte Berufung verstehen (siehe dazu auch Anm. 40).

40 Zitiert nach *G. Casanova — Chevalier de Seingalt. Ges. Briefe* übersetzt von H. v. Sauter, Bd. II, Berlin 1970, S. 217. Daß zwischen Da Ponte und Bertati noch ein anderer Librettist „*poeta dei teatri imperiali*“ war, geht auch aus der Unterredung Leopolds II mit Da Ponte in Triest hervor, die der Dichter folgendermaßen wiedergibt: (Da Ponte:) „*Der frühere Direktor (des Theaters), Graf von Rosenberg, hatte den Wunsch, einen anderen Dichter anzustellen und ließ sich daher leicht von Thorwarth (dem stellvertretenden Theaterdirektor) beeinflussen . . .*“ (Leopold:) „*Oh, Graf Rosenberg versteht wenig vom Theater, und was seine Poeten anbelangt, so bedarf ich ihrer nicht, ich habe bereits einen solchen nach meinem Geschmack in Venedig gefunden.*“ (zitiert nach L. Da Ponte, *Geschichte meines Lebens*, hrsg. von Ch. Birnbaum, Tübingen 1969, S. 147). Demnach könnte Mazzolà ohne Zustimmung des Kaisers von Rosenberg, der ungleich berühmtere Bertati dagegen vom Kaiser selbst engagiert worden sein. Obwohl Da Ponte sicher wußte, daß sein Freund Mazzolà sein Nachfolger war, nennt er ihn nicht namentlich, damit er gegen Bertati um so heftiger polemisieren kann.

41 „*Der Poet Mazzolà ist zu Ende dieses Monats zu entlassen, indem der neu kontraktirte Poet Bertati zu dieser Zeit allhier ankommen wird.*“ Kabinettsprotokoll n. 78 b unter n. 340: Entwurf einer allerhöchsten Resolution mit dem Vermerk: „*ist den 27ten Julii an Graf Ugarte expedirt worden.*“ (lt. freundl. Mitteilung des Österreichischen Staatsarchivs, Wien). Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Frau Ch. Birnbaum, München.

42 Möglicherweise ist er zusammen mit Mozart nach Prag gefahren. Über den Tag seiner Ankunft sind wir nicht unterrichtet.

43 Die Prager Oberpostamtszeitung vom 13. September meldet die Abreise von „*Herrn Mazzolà, Hofpoet aus Italien, nach Dresden*“ (Nettl, *Mozart in Böhmen*, S. 184, Anm. 3).

44 Vielleicht war Graf Rosenberg durch Salieri auf ihn aufmerksam gemacht worden.

seiner *Osiride* auf Schikaneders *Zauberflöte* verständlich⁴⁵, der sich bisher nur auf dem ebenso umständlichen wie unwahrscheinlichen Weg über Da Ponte erklären ließ, da Naumanns Vertonung des Textes nur eine einzige Aufführung im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten für den sächsischen Prinzen Anton erlebt hatte und daher außerhalb Dresdens kaum bekannt gewesen sein kann. Zwar hielt sich Da Ponte gerade während der Entstehung der *Osiride* in Dresden auf und war möglicherweise auch an der Zusammenstellung des Sujets beteiligt; doch hatte er wenig Grund, Schikaneder zehn Jahre später Einzelheiten des Librettos mitzuteilen. Überdies ist auch ungewiß, ob Da Ponte überhaupt noch in Wien war, als Schikaneder an der *Zauberflöte* arbeitete. Mazzolà aber traf in Wien ein, als Mozart mit der Komposition begonnen hatte. Denkbar ist, daß er von sich aus zu dem Komponisten in Verbindung trat, der ihm durch seine Dresdener Konzerte bekannt oder durch Naumann empfohlen sein mochte; dadurch kann er von dem Zauberflötenplan erfahren und sein eigenes, ähnliches Libretto bekannt gemacht haben, so daß noch einzelne Motive des Stückes in Schikaneders im übrigen wohl fertigen Text übernommen werden konnten⁴⁶.

Als dann Guardasoni Mitte Juli mit dem Auftrag zur Krönungsoper nach Wien kam, wandte man sich an Mazzolà, weil er zu dieser Zeit der für solche offiziellen Aufgaben zuständige Librettist war. Sicher würde man Mozarts Autorität in dieser Situation überschätzen, wenn man die Revision des Textes „a vera opera“ in erster Linie als eine ungewöhnliche Forderung des Komponisten ansähe⁴⁷. Daß man den Dienst des Hofpoeten in Anspruch nahm, als man sich entschloß, das alte Drama erneut aufzuführen, war vielmehr eine Selbstverständlichkeit und unterscheidet Mozarts bzw. Guardasonis Vorgehen nicht von dem bei älteren Vertonungen des *Titus* üblichen⁴⁸.

Daß Mozart und Mazzolà eng zusammenarbeiteten, läßt sich allerdings auf diesem Wege nicht nachweisen. Doch scheint der Text selbst die naheliegende Vermutung zu bestätigen. Auffallend ist vor allem, daß die entscheidende Änderung, die Reduzierung des Dramas auf zwei Akte und die Disposition des Quintetts am Ende

45 Vor allem Engländer hat seit seiner Studie über Naumann (siehe dort S. 327) wiederholt auf die Gemeinsamkeiten der beiden Libretti hingewiesen. Vgl. auch Haas, *W. A. Mozart*, S. 43, P. Nettl, „*Sethos*“ und die freimaurerische Grundlage der „*Zauberflöte*“, Kongreßbericht Salzburg 1931, S. 149 und A. Greither, *Die sieben großen Opern Mozarts*, Heidelberg 1956, S. 207f.

46 Wie in der *Zauberflöte* wird in *Osiride* der altägyptische Göttermythos mit freimaurerischen Grundideen und dem Motiv der Prüfung zweier Liebender verbunden. Doch scheint über die verschiedentlich von Engländer genannten speziellen Bezüge und über gemeinsame Quellen der Handlung hinaus die *Zauberflöte* von *Osiride* inhaltlich unabhängig zu sein. Eine genauere Untersuchung steht noch aus.

47 Vgl. z. B. Engländer, *Die Mozart-Skizzen der Universitätsbibliothek Uppsala*, *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1955, S. 101; Volek, S. 286; Giegling, *MJb.* 1967, S. 125 und *NMA Serie II*, 5, Band 20, S. IX.

48 Siehe dazu die entsprechenden Kapitel meiner Dissertation (in Vorbereitung). Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang zwei spätere *Titus*-Opern von Antonio del Fante (Florenz 1803) und von Marco Portogallo (Livorno 1807). In beiden wurde Metastasios Drama viel tiefgreifender bearbeitet, als es Mazzolà tat. Aber auch in den Vertonungen des 18. Jahrhunderts blieb der Text nur selten ungekürzt und ohne fremde Zusätze. Schon für Leonardo Leos Komposition (Neapel und Venedig 1735) wurden eine 7. Person und einige neue Szenen eingefügt.

des I. Aktes in Mozarts Schaffen eine Parallele hat. Das Textbuch der *Entführung* hat eine ganz ähnliche Entwicklung durchgemacht: Nachdem Mozart bereits den I. Akt fertig komponiert hatte, ließ er den II. von seinem Librettisten Stephani ganz umschreiben. „– zu anfang des dritten Ackts ist ein charmantes quintett oder vielmehr final – dieses möchte ich aber Lieber zum schluß des 2.¹ Ackts haben. um das bewerkstelligen zu können, muß eine grosse veränderung, Ja eine ganz Neue intrigue vorgenommen werden –“⁴⁹. Im *Titus* ist es die Situation am Anfang des II. Aktes, die sich wie keine andere des Dramas für einen groß angelegten Aktschluß eignet. Aus ihr wird das Quintett Nr. 12 gewonnen. Wie bei der *Entführung* wird dadurch eine Änderung der Handlung nötig. Nur mußte im *Titus* keine „neue intrigue“ zur Ergänzung der angestrebten Dreiaktigkeit eingefügt, sondern die Verwicklung im mittleren Abschnitt des II. Aktes (II, 8-13) gestrichen und die übrigen Szenen (II, 7 und II, 14-16) dem ehemals III. Akt vorangestellt werden, um die zu der Zeit in der Opera seria übliche Zweiaktigkeit zu ermöglichen.

Die der Disposition des Quintetts und der anderen Ensembles zugrundeliegenden dramaturgischen Überlegungen könnten also auch auf Mozart selbst zurückgehen. Die Tatsache, daß die Gründe für jede der Änderungen einzeln nachvollziehbar sind⁵⁰, sowie andererseits Mazzolàs Unselbständigkeit bei der Ergänzung der Rezitativtexte⁵¹ und die sprachliche Abhängigkeit der neugedichteten Nummern von Metastasios Versen⁵² verstärken den Eindruck, daß die Bearbeitung nicht durch seine eigenen, seinen Möglichkeiten und Vorstellungen entsprechenden Entscheidungen bestimmt ist, denn von einem selbständig arbeitenden Dichter würde man wohl mehr Freizügigkeit im Umgang mit der Vorlage erwarten. Beim *Titus* bleibt die Bearbeitung jedoch im Wesentlichen auf äußerlich-formale Umwandlungen beschränkt. Denkbar ist deshalb, daß Mazzolà lediglich die von Mozart angegebenen Änderungen sprachlich ausführte. Mozarts Eintragung „ridotta á vera opera“ könnte danach auch bedeuten, daß er mit Mazzolà zufrieden war, weil ihm dieser, wie ehemals Stephani, „halt doch das buch“ arrangierte, und zwar genau nach seinen Wün-

49 Bauer-Deutsch III, Nr. 629, Z. 74-77.

50 Die einzige Ausnahme ist Annios Arie „*Pieta, signor, di lui*“ (Metastasio III 3), bei der sich nicht angeben läßt, weshalb sie durch Mazzolàs „*Tu fosti tradito*“ (Nr. 17) ersetzt wurde.

51 Den Rezitativen hinzugefügt hat Mazzolà im Ganzen nur etwa 15 Zeilen, und zwar ausschließlich, um die durch eine Kürzung verstümmelten Verse zu ergänzen oder um nach Streichung eines längeren Abschnitts den Anschluß zum Folgenden wieder herzustellen. Wie eng er sich auch bei solchen Ergänzungen an die Vorlage hielt, zeigt z. B. der Anfang der um 22 von ehemals 31 Zeilen gekürzten Szene II, 2:

„Sesto: *Partir deggio, o restar? Io non ho mente
Per distinguer consigli.*

Vitellia: *Sesto, fuggi, conserva
La tua vita, e' l mio onor.*“

Vitellias Satz stammt zur einen Hälfte aus dem Anfang der entsprechenden Szene Metastasios (II, 14: „*Oh Dio! l'ore in querele/Non perdiamo così. Fuggi e conserva/La tua vita e la mia.*“) zur anderen aus deren Mitte („*Con la tua fuga è salva/La tua vita, il mio onor.*“) Sestos Worte sind dagegen der Szene II, 7 entnommen. Dort wendet er sich an Annio: „*Io non ho mente, amico,/Per distinguer consigli. A te mi fido./Vuoi ch'io vada? anderò* –“.

52 Vgl. Fr. Giegling, *Metastasio Oper „La clemenza di Tito“ in der Bearbeitung durch Mazzolà*, MJB. 1968/70, S. 88 ff.

schen und Vorstellungen⁵³, so gut sie sich in der kurzen Zeit verwirklichen ließen. Eine solche Zusammenarbeit aber wäre 1789 durch die räumliche Trennung von Librettist und Komponist nicht möglich gewesen.

III

Kehren wir zu dem gewichtigsten Argument von Voleks Hypothese zurück, zur Akademie, die Josepha Duschek am 26. April 1791 in Prag gab. Unklarheit besteht nicht nur hinsichtlich des Rondos; auch von der vierten Nummer des Programms, der „ganz neu verfertigten großen Scene von Herrn Mozart“ läßt sich nicht feststellen, um welche Komposition es sich handelt. Möglich wäre, daß es die Szene mit obligatem Klavier „*Ch'io mi scordi di te – Non temer, amato bene*“ KV 505 war, die die Sängerin auch 1789 in Leipzig zusammen mit Mozart aufgeführt hatte⁵⁴. Den Klavierpart konnte diesmal der Pianist August Wittassek übernehmen, der anschließend als fünftes Stück des Programms ein Klavierkonzert von Mozart spielte. Die im Dezember 1786 entstandene Szene war zwar keineswegs neu; diese Bezeichnung besagt aber wohl nur, daß das Stück bis dahin in Prag noch nicht erklingen war. Unklar ist dann jedoch, weshalb eine alte Komposition als „ganz neu verfertigt“ angekündigt wurde, während das angeblich neuere Rondo dieses Prädikat nicht erhielt.

Fraglich ist darüber hinaus aber vor allem, ob die Angaben des Programmzettels so wörtlich genommen werden müssen, wie sie Volek verstanden hat, d. h. ob das als „Rondo . . . mit obligaten Bassete-Horn“ bezeichnete Stück wirklich eine Arie war, die Mozart für diese Besetzung geschrieben hat – in diesem Fall käme von den erhaltenen Kompositionen⁵⁵ tatsächlich nur Vitellias „*Non piu di fiori*“ in Frage – oder ob es nicht vielmehr auch eine Bearbeitung gewesen sein könnte. Zu denken wäre dabei etwa an das 1789 für *Figaros Hochzeit* nachkomponierte Rondo „*Al desio di chi t'adora*“ KV 577, das im Original zwei Bassetthörner und zwei Fagotte verlangt, dessen Bläsersatz sich aber durch minimale Änderungen auf ein Bassethorn und zwei Fagotte reduzieren läßt. Auch in Charakter und Lage der Singstimme entsprach es, nach den beiden für Josepha Duschek komponierten Arien KV 272 und KV 528 zu urteilen, sicher den Fähigkeiten der Sängerin.

Mit der durchaus vertretbaren Einschränkung, daß das Bassethorn in diesem Konzert auch eine von Mozart für ein anderes Instrument geschriebene Stimme übernommen haben könnte (etwa weil ein Klarinettenvirtuose zur Verfügung stand), ließen sich noch andere Arien ausfindig machen, die in der Akademie der Duschek als sechstes Programmstück erklingen sein könnten, zumal, wenn man

53 Bauer-Deutsch III, Nr. 629, Z. 80.

54 Bauer-Deutsch IV, Nr. 1099, Z. 8 f. und *Dokumente*, S. 299 f.

55 Daß es sich um eine verschollene Konzertarie handelt, ist zwar nicht ganz auszuschließen; doch hätte Mozart ein einzelnes Stück aller Wahrscheinlichkeit nach in sein Werkverzeichnis eingetragen, so daß es sich dadurch identifizieren ließe.

bedenkt, wie wenig auch die Bezeichnung Rondo eine präzise Einschränkung zuläßt⁵⁶.

Außer dieser gibt es jedoch noch eine andere Erklärung für die Zusammenhänge, die mit derjenigen Voleks weitgehend übereinstimmt. Sie weicht nur in einem, allerdings wesentlichen Punkt von ihr ab: bei dem 1789 mit Guardasoni vereinbarten Opernauftrag ging es nicht um den *Titus*, sondern um irgend einen anderen, vermutlich einen Buffa-Stoff, über dessen Thema wir nicht unterrichtet sind. Für diese Oper schrieb Mozart das Rondo „*Non più di fiori*“. Nachdem sich der Opernplan zerschlagen hatte, ließ er die Arie für Josepha Duschek kopieren, die sie in ihrem Konzert im April 1791 sang.

Auch diese Annahme ist eine Hypothese. Sie hat jedoch gegenüber derjenigen von Volek den Vorteil, daß sie nicht zu unausweichlichen Widersprüchen führt. — Volek ging davon aus, daß der Text des Rondos von Mazzolà stammt und für seine Bearbeitung von Metastasio Drama verfaßt wurde. Daraus schloß er, daß eine Komposition des *Titus* schon geplant war, bevor die Böhmisches Stände die Oper für die Krönungsfeierlichkeiten in Auftrag gaben. Daß der Arientext im Libretto zu Mozarts *Titus* gedruckt wurde, besagt jedoch nicht, daß er vom selben Autor herührt wie die übrigen Stücke, zumal Mazzolàs Name im Libretto nicht einmal genannt ist⁵⁷ und seine Verse selbstverständlich auch nicht gegenüber denen des metastasianischen Originals kenntlich gemacht sind. Der Arientext selbst gibt keine Auskunft über den Zusammenhang, für den er geschrieben wurde. Er paßt sich zwar der betreffenden Situation der Oper ein (andernfalls wäre die Arie nicht in die Szene übernommen oder ihr Text geändert worden); er enthält aber keine konkreten Bezüge zur Handlung, die die Verbindung zum *Titus* eindeutig machen könnten. Immerhin gehört er aber zu den wenigen der Oper, die sprachlich von Metastasio Drama vollkommen unabhängig sind⁵⁸. Es ist also durchaus denkbar, daß er nicht von Mazzolà, sondern von jenem Dichter stammt, der das Libretto zu der geplanten Oper schreiben sollte.

Eine gewisse Bestätigung erhält diese Annahme durch die Beschaffenheit der musikalischen Quellen. Zum einen ist die Arie die einzige der Oper, von der sich eine fragmentarische ältere Fassung erhalten hat, die offenbar aus musikalischen Gründen verworfen wurde⁵⁹. Jedenfalls bestand hier nicht die Notwendigkeit, die Lage der Singstimmen zu ändern, was die Unbrauchbarkeit der beiden Erstfassungen zu den Duetten Nr. 1 und Nr. 3 erklärt⁶⁰. Die zweimalige Konzeption der Arie ist aber mit

⁵⁶ Erinnert sei hier nur an die Tenor-Arie KV 431 (425^b), die sich nicht sicher datieren läßt, weil es ungewiß ist, ob man sie als Rondo ansehen kann oder nicht (vgl. dazu St. Kunze, NMA Serie II, 7, Band 3, S. XIV).

⁵⁷ Daß das Drama von Metastasio ist, was ebenfalls nicht angegeben wurde, durfte als bekannt gelten.

⁵⁸ Dasselbe gilt nur noch für die Texte der Nummern 3, 15 und 17, von denen jedoch die beiden letzteren in enger Beziehung zur inhaltlichen Situation stehen.

⁵⁹ Übertragung bei H. Abert, *Mozart*, 1. Auflage, Notenbeilage, S. 48 und in NMA Serie II, 5, Band 20, Anhang S. 331.

⁶⁰ Übertragungen bei Abert, Notenbeilage, S. 45 ff. und in NMA Serie II, 5, Band 20, S. 321 ff. und S. 325 f.; Faksimile des Larghetto von Nr. 1 in dem in Anm. 47 genannten Aufsatz von R. Engländer, S. 102 ff.

der Kürze der im Sommer 1791 für die Komposition zur Verfügung stehenden Zeit schwer zu vereinbaren. Außerdem weist die Erstfassung der Arie im Gegensatz zu denen der beiden Duette als einzige keine Vorsatzbezeichnung auf⁶¹. Daß die Komposition als Arie der Vitellia geplant war, geht also aus dem Entwurf nicht hervor.

Zum anderen läßt die endgültige Niederschrift erkennen, daß das der Arie vorausgehende Accompagnatorezitativ (Nr. 22), das Metastasios Text verwendet, nicht im Zusammenhang mit der Arie konzipiert, sondern daß es allem Anschein nach erst sehr spät in die Partitur eingefügt wurde. Mozart schrieb die einzelnen Nummern auf Doppelbögen (mit je 4 Seiten) oder Binionen, die erst später zusammengebunden wurden, so daß an deren Ende bis zu dreieinhalb Seiten leer bleiben konnten, bevor das nächste Stück auf der recto-Seite eines neuen Bogens begann. So füllt die Arie der Servilia (Nr. 21) einen Bogen und von dem folgenden nur die erste Seite. Auf den drei nächsten, freien Seiten begann Mozart mit Vitellias Rezitativ, kam aber mit dem Platz nicht aus und fügte ein einzelnes Blatt ein, das sich durch kleineres Format von dem Papier der beiden Arien Nr. 21 und Nr. 23 unterscheidet⁶². Wenn also die Arie in Madame Duscheks Konzert ein Rezitativ hatte, was sehr wahrscheinlich ist, dann war es jedenfalls nicht das aus dem *Titus*⁶³.

Weniger klar ist die Begrenzung am Ende der Arie. Im selben Takt, in dem sie schließt, beginnt (nicht einmal durch Doppelstrich getrennt) mit einem neuen Bewegungsimpuls die Überleitung zum Chor (Nr. 24), die den Szenariumswechsel überbrückt⁶⁴. Sie wechselt sofort Taktart und Instrumentarium, führt die neue Tonart *G-dur* herbei und kündigt durch den *Maestoso*-Charakter den Auftritt des Kaisers an, der vom Volk gefeiert wird. Erst mit dem Vorspiel zum Chor, der wiederum auf den Text von Metastasios Drama zurückgreift, beginnt mit einer neuen Seite eine neue Lage. – In einer Konzertaufführung mußten der Chor und damit selbstverständlich auch die Überleitung fortbleiben. Die Arie schließt in *F-dur* mit dem viertaktigen Nachspiel⁶⁵, das so auffallend an die zweite Arie der Königin der Nacht anklängt⁶⁶. Mozart hat aber offensichtlich den Arienschluß im Zusam-

61 Für die Auskunft danke ich Herrn Dr. W. Plath, Augsburg.

62 Das gleiche Papier wurde auch für die Ouvertüre, den Marsch (Nr. 4), die Arie Nr. 8 und das unnummerierte Accompagnato des Titus zwischen Nr. 17 und Nr. 18 benutzt. Zur Verwendung der beiden unterschiedlichen Papiersorten im *Don Giovanni* siehe Netti, *Mozart in Böhmen*, S. 135.

63 Dies ist auch ein – freilich nicht sehr gewichtiger – Einwand gegen Voleks Hypothese. Mozarts nachweislich für Konzertaufführungen bestimmte Arien beginnen alle mit Accompagnatorezitativen. (Ausnahmen sind KV 538 und KV 612, von denen Konzertaufführungen zu Mozarts Lebzeiten nicht bekannt sind.) Es wäre also zu fragen, weshalb Mozart für die Arie der Duschek nicht das Rezitativ aus dem *Titus* benutzte, wenn er sie im Hinblick auf diese Oper komponierte, bzw. weshalb er das Rezitativ der Duschek-Arie nicht in den *Titus* übernahm.

64 Vgl. NMA Serie II, 5, Band 20, letzter Takt der Seite 281. – Die Fermate und die „*fnis*“-Angabe über dem Schlußakkord der Arie, die Giegling als Zeichen deutet, „daß das Rondo bis hierher für einen besonderen Anlaß abgeschrieben worden ist“ (MJb. 1967, S. 126), könnten übrigens auch den Sinn haben, den fehlenden Doppelstrich zu ersetzen.

65 Die im Fall einer separaten Aufführung fehlenden Schlußakkorde (ein Takt) ließen sich leicht ergänzen.

66 Die Gemeinsamkeiten beginnen schon mit der Schlußsteigerung der Singstimmen T. 172; vgl. das Ende des ersten und den Übergang zum zweiten Abschnitt von „*Der Hölle Rache*“.

menhang mit der Überleitung zur folgenden Nummer konzipiert und niedergeschrieben⁶⁷. Wenn er also das Rondo nicht im Sommer 1791 für den *Titus*, sondern zwei Jahre früher für die in Prag vereinbarte Oper komponierte, dann muß der Text jedenfalls in dem damals zugrundegelegten Libretto einer entsprechenden szenischen Aktion von ähnlich festlichem Charakter vorausgegangen sein.

Die Vermutung, daß Vitellias Rondo unabhängig vom *Titus* entstanden ist, bringt zwar für die Entstehungsgeschichte der übrigen Oper gegenüber der Darstellung Voleks keine grundsätzlich neuen Aspekte⁶⁸. Doch erlaubt sie eine zwanglose Erklärung der Zusammenhänge. Allerdings reicht sie keineswegs aus, um alle Fragen schlüssig zu beantworten. Das konnte jedoch nicht unser Ziel sein. Vielmehr ging es einerseits darum zu zeigen, daß ein im April 1791 aufgeführtes „*Rondo . . . mit obligaten Bassete-Horn*“ die Unstimmigkeiten nicht aufwiegt, die eine 1789 geplante *Titus*-Oper hervorruft, daß aber andererseits Voleks Hypothese keineswegs die einzig denkbare, zwangsläufige Schlußfolgerung ist, sondern daß es noch andere, weniger problematische Möglichkeiten gibt, das Akademieprogramm zu erklären. Welche von den beiden hier dargestellten die wahrscheinlichere ist, muß vorläufig offen bleiben. Ohne weitere Anhaltspunkte läßt sich darüber kaum entscheiden. Für die Entstehungsgeschichte des *Titus* zeichnet sich jedoch als Ergebnis ab, daß die Vergabe des Auftrags durch die Böhmisches Stände, die Mazzollas Textbearbeitung und Mozarts Komposition als von einander abhängige und in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang stehende Bedingungen für die Entstehung des Werkes anzusehen sind.

IV

Wenden wir uns abschließend noch einmal der Darstellung Niemetscheks zu. Er erwähnt die Entstehung des *Titus* zweimal: das erste Mal schreibt er, Mozart habe die Komposition im Reisewagen begonnen und sie „in dem kurzen Zeitraum von 18 Tagen in Prag“ vollendet (S. 32); das zweite Mal (S. 56) heißt es: „In der Mitte des Augustus ging Mozart nach Prag, schrieb da innerhalb 18 Tagen ‚La Clemenza di Tito‘, welche am 5ten September aufs Theater kam.“ In den überprüfaren Angaben sind diese Darstellungen zwar fehlerhaft: Mozart traf erst am

⁶⁷ Diese Feststellung ist wesentlich, weil durch sie eine sehr naheliegende Erklärungsmöglichkeit ausgeschlossen wird, nämlich die, daß die Arie nicht für ein größeres dramatisches Werk, sondern als Konzertarie komponiert wurde.

⁶⁸ Volek beschränkt die Entstehungszeit der Oper mit Ausnahme von Vitellias Rondo ebenfalls auf die letzten acht Wochen vor der Aufführung. — Daß Mozart „während der Entstehungszeit des ‚Titus‘“ noch andere Werke, „so auch die ‚Zauberflöte‘ vollendet“ habe und daß er lange vor Juli 1791 mit der Komposition habe beginnen können (Giegling, MJB. 1967, S. 126; vgl. auch NMA Serie II, 5, Band 20, S. VIII f.) oder „daß es sich bei der Gestaltung der Krönungsoper um einen ausgewogenen Prozeß handelte, welcher keineswegs Hals über Kopf in kürzester Frist vorstatten ging“ (Kerner, Vom ‚Titus der 18 Tage‘, NZfM 1973, S. 778), sind Deutungen, die zu Voleks Ausführungen, auf die sich beide Autoren berufen, im Widerspruch stehen.

28. August in Prag ein⁶⁹, nachdem er den größten Teil der Oper schon in Wien komponiert hatte⁷⁰; die erste Aufführung fand am 6. September statt⁷¹, und genau genommen stimmen auch die beiden Berichte nur in einem Punkt überein: der Beschränkung der Entstehungszeit auf 18 Tage. Weil diese Angabe für unglaublich gehalten werden könnte, bringt Niemetschek sie zweimal⁷².

So unwahrscheinlich diese Möglichkeit auch sein mag – vollkommen ausschließen läßt sie sich nicht. Allerdings ist Niemetscheks Äußerung sicher nicht so zu verstehen, wie sie es selbst nahelegt, nämlich, daß Mozart den Auftrag zur Komposition der Oper erst 18 Tage vor der Uraufführung, also am 19. oder 20. August erhalten und erst in Prag die endgültige Besetzung erfahren hätte⁷³. Denn abgesehen davon, daß es ganz unbegreiflich wäre, weshalb Guardasoni so lange mit der Benachrichtigung gewartet haben sollte, wäre auch für die Textbearbeitung nach Mazzolàs Entlassung (Ende Juli) nicht mehr er, sondern sein Nachfolger Giovanni Bertati zuständig gewesen. Vor allem aber würde sich dadurch die Zeit für Komposition und Niederschrift des größten Teils der Oper noch einmal auf die Hälfte reduzieren, da nach Mozarts Ankunft in Prag nur mehr 9 Tage bis zur Aufführung blieben.

Sicherer scheint dagegen zu sein, daß Mozart den Auftrag Mitte Juli erhielt, also etwa 8 Wochen vor der Krönung. Am 8. Juli wurde der Vertrag zwischen Guardasoni und den Böhmisches Ständen geschlossen. Durch ihn verpflichtet sich der Impresario, zur Krönung eine Opera seria im Nationaltheater aufzuführen, die entweder zu einem nach den Entwürfen des Burggrafen Rottenhan zu verfertigenden Libretto oder zu Metastasios *Titus* von einem berühmten Komponisten geschrieben werden sollte⁷⁴. Zwei Tage später reiste Guardasoni nach Wien ab, wo er am 14. Juli angekommen sein dürfte⁷⁵ und sich vermutlich zuerst mit Mazzolà wegen der zwei zur Wahl stehenden Stoffe besprach. Möglicherweise traute es sich Mazzolà nicht zu, in der verbleibenden Zeit ein neues Libretto zu schreiben⁷⁶; jedenfalls entschied man sich für die Bearbeitung von Metastasios Drama. Da Guardasoni noch nach Bologna reisen wollte, um dort die beiden Hauptdarsteller zu engagieren⁷⁷, war die Zeit für seinen Aufenthalt in Wien sehr knapp bemessen, so daß er Mozart den Auftrag möglicherweise nicht persönlich überbracht hat. So jedenfalls ließe sich erklären, weshalb der Komponist bei dieser Gelegenheit nicht über die Sängerbesetzung informiert wurde. Für Guardasoni stand bereits fest, daß die Partie des

69 Vgl. Volek, S. 283; *Dokumente*, S. 352.

70 So legt es die in Anm. 62 genannte Beobachtung Nettls nahe; vgl. auch NMA Serie II, 5, Band 20, S. VIII. Auch aus zeitlichen Gründen könnte Mozart nach seiner Ankunft in Prag wohl kaum mehr als die 5 Stücke geschrieben haben, die auf dem kleinformatigen Papier stehen.

71 Niemetschek entnahm seine Angabe vermutlich Mozarts *Verzeichnis*, in dem dieser den *Titus* mit dem 5. September datiert hat, seiner Gewohnheit gemäß dem Tag der Vollendung.

72 Rochlitz (AMZ I, Sp. 151) überliefert sie nicht; s. o.

73 Vgl. H. Abert, *Mozart II*, S. 587.

74 Volek hat bereits darauf hingewiesen, daß darin die Aufführung von Seiten der Böhmisches Stände noch nicht sichergestellt war.

75 Netti, *Mozart in Böhmen*, S. 185.

76 In Dresden kam damals jährlich nur noch ein neuer Operntext von Mazzolà heraus.

77 Vgl. Volek, S. 282.

Sesto von einem Kastraten gesungen werden müsse, denn der Impresario hatte sich im Vertrag verpflichtet, „di darli un Primo Musico, di prima Sfèra, come per esempio, o il Marchesini, o il Rubinelli, o il Crescentini, o il Violani, od altro, ma sempre che sia di prima Sfera“⁷⁸.

Dagegen liegen, wie schon erwähnt, von den beiden ersten Duetten (Nr. 1 und 3) abweichende Fassungen vor, in denen die Partie des Sesto in Tenorlage notiert ist⁷⁹. Partituranordnung, vollständige Notierung und Textierung der Singstimmen zeigen, daß es sich nicht um konzeptartige Entwürfe handelt, sondern um zunächst als endgültig angesehene Fassungen der Duette⁸⁰, die dann verworfen wurden, bevor Mozart die Instrumentalstimmen niederschrieb⁸¹. – Auch die Besetzung der Partie des Annio scheint zunächst unklar gewesen zu sein. Wie die erste Fassung von Nr. 3 zeigt, rechnete Mozart anfangs offenbar mit einer Sopranstimme. Etwa den gleichen Umfang verlangen von der Sängerin auch die beiden Arien (Nr. 13 und Nr. 17) und das Schlußsextett, während die Partie in der endgültigen Fassung des Duetts Nr. 3 und im Quintett Nr. 12 unter der des Sesto liegt und auch im Duett Nr. 7 und im Terzett Nr. 10 normale Altlage hat. Im Sextett konnten die hohen Töne leicht vermieden werden, indem Annio in den Tutti-Abschnitten statt des Unisono mit Vitellia und Servilia die Stimme des Sesto verstärkte. Die Arien wurden vermutlich transponiert.

Die endgültige Besetzung hat Mozart wahrscheinlich erst erfahren, als Guardasoni (etwa Mitte August) aus Italien zurückkam. Bis dahin konnte er lediglich an den Arien für Titus (Nr. 6, 15 und 20)⁸², Annio (Nr. 13 und 17), Servilia (Nr. 21) und Publio (Nr. 16) arbeiten und erst danach an die endgültige Abfassung der Duette und Terzette, der beiden großen Ensembles für die Aktschlüsse und der Arien für

78 Zitiert nach Volek, S. 281; der Sopranist Luigi Marchesini und der Mezzosopranist Girolamo Crescentini gehörten zu den berühmtesten Kastraten des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Giovanni Rubinelli war in den 70-er Jahren als Altist am Württembergischen Hof.

79 Giegling (NMA Serie II, 5, Band 20, S. XI) datiert die Entwürfe auf Grund ihrer Abweichungen auf die ersten Monate des Jahres 1791. Aus keiner der bisherigen Darstellungen der Entstehungsgeschichte geht jedoch hervor, daß Mozart gerade Anfang 1791 Anlaß hatte, sich mit dem *Titus* zu beschäftigen. – Im übrigen ist zweifelhaft, ob man aus den Gemeinsamkeiten, die zwischen den beiden Fassungen von Nr. 1 bestehen (!), oder aus der Verschiedenheit der Kompositionen zu Nr. 3 auf zeitliche Nähe bzw. Abstand schließen kann.

80 In diesem Stadium wurde die Partitur gewöhnlich einem Kopisten übergeben, der daraus eine Art Klavierfassung abschrieb, damit die Sänger ihre Partien schon studieren konnten, während Mozart „instrumentierte“; (vgl. z. B. Bauer-Deutsch IV, Nr. 1173, Z. 10-14).

81 Von den genannten Aufzeichnungen sind die Skizzen zu den Nrn. 1, 10, 14 und 15 grundsätzlich verschieden. Es sind untextierte flüchtige Notizen, die nur dadurch identifizierbar sind, daß sie mit der endgültigen Niederschrift fast durchweg notengetreu übereinstimmen. Sämtliche bekannten Skizzen zum *Titus* stehen auf drei Blättern (Faksimiles in dem in Anm. 47 genannten Aufsatz von Engländer, S. 108 f. und in NMA Serie II, 5, Band 20, Anh.; dort auch deren Transkriptionen). Volek weist (S. 278) darauf hin, daß alle Skizzen und Entwürfe bereits den Text Mazzolas aufweisen und schließt daraus, daß Mozart zuerst die neuen Texte vertonte in der Erwartung, daß das ganze Libretto umgeschrieben würde. Wahrscheinlicher ist wohl, daß der größte Teil der Skizzen verloren ging und daß nur zufällig diese wenigen Blätter bekannt sind, die sich mit Ausnahme von „*Non più di fiori*“ ausschließlich auf Ensemblenummern beziehen.

82 Die zweite Arie des Titus (Nr. 8) ist vermutlich erst in Prag entstanden; s. o. Anm. 62.

Sesto und Vitellia gehen⁸³. Für die Komposition des weitaus größten Teils der Oper blieben demnach tatsächlich nur etwa drei Wochen.

Aber selbst wenn Mozart auf irgend eine Weise früher über die Sänger unterrichtet wurde, so ist doch nicht zu übersehen, daß der Zeitraum von acht Wochen durch verschiedene Umstände stark eingeschränkt wurde. Zunächst mußte die Bearbeitung des Textes ein bestimmtes Stadium erreicht haben, bevor die Komposition in Angriff genommen werden konnte. Obwohl die Rezitativtexte nahezu ausschließlich von Metastasio stammen, konnte Mozart mit ihnen nicht beginnen, da sie selbstverständlich gekürzt werden mußten. Erst nach Festlegung des dramatischen Plans konnten die von Metastasio übernommenen Arien und dann die ersten von Mazzolà gedichteten Nummern komponiert werden. — Schließlich wurde die Arbeit auch noch durch äußere Umstände beeinträchtigt. Am 26. Juli wurde Mozarts jüngster Sohn Carl geboren, und durch die Reise nach Prag und die dort einsetzenden anderweitigen Verpflichtungen (etwa die Beschäftigung mit Sängern und Orchester, die *Don Giovanni*-Aufführung u. ä.) wird die für die Komposition zur Verfügung stehende Zeit noch einmal eingeschränkt.

Dem Einwand, daß es unmöglich sei, in so kurzer Frist eine Oper zu komponieren und zur Aufführung zu bringen, ist entgegenzuhalten, daß dies im 18. Jahrhundert durchaus keine Seltenheit war. Für die Einstudierung der Gesangspartien, den Druck des Textbuches und die Beschaffung der Dekorationen und Kostüme standen im allgemeinen wohl kaum mehr als zwei Wochen zur Verfügung. Und was die Kompositionen betrifft, so wird beispielsweise von Jommelli berichtet, er habe im Jahr 1753 zehn Opern geschrieben⁸⁴. Auch von Salieri und noch von Rossini ist bekannt, in welcher unglaublich kurzer Zeit sie einige ihrer Werke schufen. Nun ist es allerdings nicht zulässig, aus derartigen Vergleichen verschiedener Komponisten Schlüsse zu ziehen. Indes zeigt das Beispiel der *Entführung*, daß auch Mozart es sich zutraute, eine Oper ohne Rezitative in sechs Wochen zu komponieren. Am 1. August 1781 berichtet er dem Vater, vorgestern habe ihm „*der Junge Stephani ein Buch zu schreiben gegeben . . . die zeit ist kurz, das ist wahr; denn im halben 7:ber soll es*

83 Daß Mozart anstelle von Mazzolàs Terzett Nr. 14 „*Se al volto mai ti senti*“ zuerst Metastasios Arie „*Se mai senti spirarti sul volto*“ komponierte, die Constanze im Februar 1799 dem Verlag Breitkopf & Härtel zum Verkauf anbot, ist kaum anzunehmen, weil die Textbearbeitung unter Mozarts Augen erfolgte. Sollte die Vertonung dieser bekannten Verse, zu der Constanzes Brief der einzige erhaltene Hinweis ist, tatsächlich von Mozart sein, so ist sie wahrscheinlich zu einem anderen Anlaß entstanden. (Vgl. dazu W. Plath, *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, Mozart-Jahrbuch 1971/72, S. 26). — Einsteins Angabe, Mozart habe aus Zeitmangel „*eine Arie des Tito zwischen Szene sieben und acht des zweiten Aktes* (entspricht in der Zählung der NMA II,8 und 9) *offenbar ganz unterdrückt*“ (Mozart, S. 537), beruht wohl auf einem Irrtum, denn weder bei Metastasio noch in Mazzolàs Fassung ist an dieser Stelle eine Arie vorgesehen. Wahrscheinlich hat sich Einstein durch das ohne Abschluß ins Secco übergehende Accompagnatorezitativ in II,8 täuschen lassen. Es handelt sich hier um die erste der beiden Soloszenen des Titus (bei Metastasio III,4), die auch in den älteren Vertonungen des Dramas fast immer als Accompagnato ausgeführt worden ist und die dort gerade dadurch besonderes Gewicht hat, daß sie ohne Arie schließt.

84 Fr. Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, Bd. III, Neapel 1881, S. 233; von sechs offenbar neuen Kompositionen hat H. Abert Aufführungen nachgewiesen (vgl. *N. Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908, S. 54 f.).

*schon aufgeführt werden; – allein – die umstände, die zu der zeit da es aufgeführt wird, dabey verknüpft sind, und überhaupts – alle andere absichten – erheitern meinen Geist dergestalten, daß ich mit der grösten Begierde zu meinem schreibetisch eile, und mit gröster freude dabey sitzen bleibe.“*⁸⁵ Als dann aber, nachdem Ende August 1781 der I. Akt fertig war, die Aufführung zunächst auf den November verschoben wurde, meint er: „also kann ich meine opera mit mehr überlegung schreiben. ich bin recht froh“⁸⁶. – Sicher waren die Umstände glänzender, der ehrenvolle Auftrag und die Erwartung einer festlichen und in jeder Hinsicht großartigen Aufführung, die den künstlerischen Mittelpunkt der Krönungsfeierlichkeiten bilden sollte⁸⁷, noch verlockender als damals bei der *Entführung*. Hinzu kam, daß der *Titus* für Mozart eine einmalige Gelegenheit bot, sich bei Hof Geltung zu verschaffen. Doch auch wenn für die Komposition im Ganzen mehr als 18 Tage zur Verfügung gestanden haben, war die Zeit doch äußerst knapp bemessen.

85 Bauer-Deutsch III, Nr. 615, Z. 19-33. Die *Entführung* sollte ursprünglich zum Besuch des Großfürsten von Rußland aufgeführt werden; Mozart hoffte, damit die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich zu lenken.

86 Bauer-Deutsch III, Nr. 620, Z. 38 f.

87 Auf das Zeremoniell, die Veranstaltungen zu den Krönungsfeierlichkeiten und auf Anekdoten zum *Titus* geht Netti, *Mozart in Böhmen*, S. 183 ff. ausführlich ein.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Fragment mit acht dreistimmigen Chansons, darunter Lochamer Liederbuch Nr. 18

von Christoph Petzsch, München

Bei den lat. Fragmenten der Bayerischen Staatsbibliothek fand sich kürzlich ein unsigniertes, das jetzt die Signatur Mus. ms. 9659 erhielt. Drei Blätter Papier in Quart liegen gefaltet lose ineinander, Spuren des Heftens sind aber noch deutlich zu erkennen. Mäßige Beschädigung einzelner Blätter betraf die Aufzeichnungen – bisher – nur wenig, die Blattränder mehr. Die durch das Falten entstandenen zwölf Seiten vom Format 14,5 x 21 cm enthalten bei üblicher Reihenfolge Cantus – Tenor – Contratenor acht Chansons, von denen die erste, die beiden mittleren und die letzte unvollständig sind. Nur der Cantus hat vollständigen Text, der jedoch wie der unvollständige von Tenor und Contratenor in seiner Lesbarkeit hier und da gemindert ist. Bei Entzifferung von Nr. 1 kam Hilfe erst nachträglich durch Plamenac¹. Die vier unvollständigen Chansons:

Nr. 1 (1^r) zweiter Teil (Fortsetzung des Tenor und der Contratenor) von *N'aray je jamais mieulz que j'ay* (so Plamenac)

Nr. 4 (3^v!) erster Teil von *Comme desconforte(e) sur toutes*^{1a}

Nr. 5 (4^r!) zweiter Teil von *Mon seul plaisir, ma douce joie*

Nr. 8 (6^v) erster Teil von *La douleur que je recoy et lag (. . .?) maladie*

Schon bei diesen unvollständigen zeigt sich eine bestimmte Anlage des Faszikels, zu welcher unten Weiteres zu sagen ist. Die mittleren Seiten 3^v und 4^r mit Nr. 4 und 5 sind merklich verdunkelt, nach Ansicht eines Fachmannes durch Staub, der feucht geworden wieder trocknete. Sie lagen demzufolge länger aufgeschlagen. Wieviel zwischen ihnen, wieviel vor 1^r und nach 6^v verloren ging, bleibt fraglich, doch scheint der vollständige, geheftete Faszikel Quatern, Quintern oder wenig mehr gewesen zu sein, vergleichbar dem nahezu kalligraphischen Münchener cod. gall. 902, dessen fester Deckel elf – zum Teil durch Beschneiden der Blätter rücksichtslos dezimierte – Chansons von Gilles Binchois umschließt². – Abgesehen von einer kleinen Partie des Tenor Nr. 2 auf fol. 2^r oben rechts, deren Papier fol. 1^v oben links klebend das Tempuszeichen (?) des Cantus verdeckt, sind vollständig erhalten

Nr. 2 (1^v-2^r) *Puisque je vys le regard gratieux*

Nr. 3 (2^v-3^r) *Par le regard de vos beaux yeulx* (so Plamenac)

Nr. 6. (4^v-5^r) *Een vraulien edel van natueren* (Lochamer-Liederbuch Nr. 18)

Nr. 7. (5^v-6^r) *Nul se doit desconforter ne prendre quelque desplaisir*

1 D. Plamenac, *A reconstruction of the French Chansonier in the Biblioteca Colombina, Seville* (= 1. und 2. Forts.) in: MQ XXXVIII, 1953, S. 85-117, 245-277, dort Nr. 41. Im folgenden abgekürzt Plamenac.

1a Incipits nicht diplomatisch. Zur besseren Unterscheidung aber durch die Schriftleitung trotzdem kursiv gesetzt.

2 Jetzt gültige Signatur der Hss.-Abteilung. Hrsg. von H. Riemann, 1892. In der Ausgabe *Die Chansons von Gilles Binchois (1400-1460)* von W. Rehm (MMD Bd. II), Mainz 1957, hat dieser Faszikel die Sigle Mü 1, noch mit alter Signatur Mus. ms. 3192 der Musikabteilung.

Im musikwissenschaftlichen Seminar München denkt man an eine eingehende Untersuchung. Auch Provenienz und genauere Datierung, für welche sich nach Auskunft der Handschriftenabteilung nicht die geringsten Anhaltspunkte boten, bedürfen noch der Klärung. Für das zweimal gut sichtbare Wasserzeichen gotisches p mit gegabelter Unterlänge erlaubt Briquet keine Eingrenzung innerhalb West- und Mitteleuropas und innerhalb des 15. Jahrhunderts. Ähnlichkeit der Notierungsweise mit derjenigen der Trienter Codices, insbesondere die Länge der Cauden weisen in die Jahrzehnte nach 1450. Dem Erhaltenen zufolge war bei aufgeschlagenen nebeneinanderliegenden Seiten verso und recto jeweils eine der Chansons vollständig im Blick, des Umblätterns bedurfte es bei ihnen nicht. Damit stellt sich die Frage nach dem Zweck dieser Aufzeichnungen. Hier sei schon angemerkt, daß der cod. gall. 902, der oben erwähnte Faszikel mit elf Chansons von Binchois bei nahezu gleichem Format (ca. 15 x 20 cm) ebenso angelegt war: jede Chanson war ohne Umblättern vollständig im Blick. – Im folgenden kann bereits Einiges zur Parallelüberlieferung mitgeteilt werden, der kommenden Untersuchung vorarbeitend. Die Frage des Autors ließ sich in der Mehrzahl der Fälle noch nicht klären.

Nr. 1 *N'aray je jamais mieulz que j'ay* wird von Plamenac (dort Nr. 41) Robert Morton zugeschrieben, ebenso von P. Gülke³.

Nr. 2 *Puisque je vus le regard* (Plamenac Nr. 70) ist zweimal – fol. 41^v und 45^v – im Liederbuch Hartmann Schedels⁴ von etwa 1460-1463 überliefert⁵.

Nr. 3 *Par le regard de vos beaux yeulx* (Plamenac Nr. 59, Incipit im Fragment, etwas abweichend), im Buxheimer Orgelbuch als Nr. 30 und 31 zweimal intavoliert, gehört Dufay. Auch im Quodlibet.

Nr. 4 *Comme femme desonfortee* (Plamenac Nr. 40) wird von W. Rehm als Nr. 56 im Anhang ediert⁶, da Binchois als Autor fraglich ist.

Nr. 5 *Mon seul plaisir, ma douce joie* (Plamenac Nr. 62 mit 29) ist wie Nr. 2 im Schedel-Liederbuch überliefert (fol. 22^v). Für die Verbreitung dieser Chanson, deren Autor für Plamenac nicht feststeht, spricht einmal die Nachricht von G. Thibaut, daß sie im 15. Jahrhundert häufig und meist anonym überliefert wurde⁷ – wie im Fragment –, zum anderen, daß sie im Quodlibet nachzuweisen ist⁸.

Nr. 8 *La douleur que je recoy* . . . ist ebenfalls im Quodlibet nachzuweisen (Plamenac Nr. 29).

Nr. 6 und 7 sind bei Plamenac unter den mehr als 150 Chansons nicht angeführt.

Nr. 6, die einzige mndl. des Fragments, kann indessen zur bisher einzigen bekannten Überlieferung und deren Nürnberger Quelle weiterführend beitragen.

Nr. 18 des Lochamer-Liederbuches⁹ ist mit diesem wenige Jahre nach 1450 aufgezeichnet.

3 Vgl. MGG 9, wo Textbeginn *N'aray je jamais mieulx* und Zitat Tinctoris „*dont les compositions sont repandues dans tout le monde entier*“, was auch von diesem Fragment bestätigt wird.

4 München, wieder cgm 810 der Hss.-Abteilung. Die erste Gesamtausgabe (Kienast; Besseler-Gülke) wird dem Vernehmen nach nun bald erscheinen (Erbe deutscher Musik), dazu auch ein Faksimile.

5 Hinweis schon bei W. Gurlitt im Kongreßbericht Basel. Wiederabdruck: W. Gurlitt, *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts* (1924) in: W. Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hrsg. und eingeleitet von H. H. Eggebrecht, Teil I *Von musikgeschichtlichen Epochen* (Beihefte zum AfMw Bd. I), Wiesbaden 1966, S. 46-61, dort 60. Bei Gurlitt versehentlich fol. 54 statt 45; erste Aufzeichnung fol. 41 übersehen.

6 Vgl. oben, Anm. 2.

7 G. Thibaut, *Quelque Chansons de Dufay*, in: *Revue de Musicologie* VIII, 1924, S. 97-102. Die Chanson ist Dufay zugewiesen in der Hs. XIX.176 der Bibl. Nat. Centr. Florenz (S. 97).

8 Vgl. auch Eileen Southern, *The Buxheim Organ Book*, Brooklyn (1963), S. 18, die aber wohl Plamenac folgt.

9 *Das Lochamer-Liederbuch*. Einführung und Bearbeitung der Melodien von W. Salmen. Einleitung und Bearbeitung der Texte von Ch. Petzsch (DTB, Neue Folge, Sonderband II), Wiesbaden 1972. Inzwischen erschien die erste Rezension im Jahrbuch für Volksliedforschung 1973 (dort merkwürdigerweise unter den Beiträgen), dessen Herausgeber es für richtig hielt, die in einer musikhistorischen Reihe erschienene Neuauflage einem Germanisten zu überlassen. Dieser räumte auch ein, für die Melodien nicht kompetent zu sein, äußert sich zu Fragen von deren Bearbeitung aber gleichwohl und unsachgemäß.

Somit stammen alle hier genannten Parallelüberlieferungen (und Intavolierungen) von Chansons des Fragments von östlich des Rheins etwa aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts. Nr. 18 *Ein vrouleen edel von natüren* war bisher die einzige bekannte Überlieferung, das Niederländische Volksliedarchiv konnte 1965 bei Anfrage keine weitere nennen. Da Nr. 6 des Fragments im Dialekt abweicht und etwas mehr Text bietet, der hier weiterführen kann, folge dieser vollständig.

„*Een vraulien edel van natueren
heeft mi mijn herte zeere ghewont* („verwundet“¹⁰)
*Troost zy mj niet in corter stont
niet langher en sal myn leven dueren*“

Vor dem Tenor folgen noch zwei Verse, nach bekanntem Gedankenmuster gebildet

„*van huescher*¹¹ *werden creatueren
en was my noit* („nie“) *van menschen cont*“ („kund“)

Wenn dies Beginn der zweiten Strophe, so hätte sie die gleichen Reimklänge wie die erste, was in (spät-)mittelhochdeutscher Liedkunst so ungewöhnlich ist wie die Folge der Reimkadenz bei nur vier Versen: ein Reimpaar mit männlicher Kadenz b wird von zwei mit a weiblich kadenzierenden Versen gleicher Länge umfaßt. Auch diese in ihrer Schlichtheit doch kunstvolle Bildung weist nach Westeuropa. Recht weitgehend vergleichbar ist Binchois (Rehm) Nr. 27 mit Vertauschung der Kadenzgeschlechter in der Abfolge

„*Margarite, fleur de valeur,
Sur toutes aultres souverayne.
Dieux vous doinst hui en bonne estraine
Tout le desir de vostre coeur.*“

Dann mit den Reimklängen des ersten Teiles wie bei Nr. 6 des Fragments

„*Et vous garde de deshonneur
Et de male bouche vilaine*“ (vgl. mhd. *klaffer*)

und danach dessen erste beide Verse als Refrain

„*Margarite, fleur de valeur,
Sur toutes aultres souverayne.*“

Nach den vier Versen des dritten Teiles folgt abschließend wieder *Margarite* . . . Für Nr. 6 ist zu folgern, daß nach den beiden zwischen Cantus und Tenor aufgezeichneten Versen wieder *Een vraulien* . . . *ghewont* zu singen war. Ungeachtet des Fehlens von weiterem Text ist es damit als Rondeau zu bestimmen¹².

Als solches ist Nr. 6 des Fragments weit besser zu erkennen als Nr. 18 des Nürnberger Liederbuches. Die nach dem Contratenor von Nr. 6 noch notierte kürzere Coda (?), der Text nicht unterlegt ist, fehlt im Liederbuch, wo indessen (als Relikt davon?) noch eine vereinzelt Ternaria folgt. Im nächsten System bringt Hand I des Liederbuches nochmals die ersten vier Töne des Cantus, was, wenn nicht Federprobe, zu erklären bei einem Rondeau seine Schwierigkeit hat. Es ist auch zu fragen, warum das Rondeau als solches nicht weiter zu erkennen gegeben wurde, hätte der Raum auf der Seite dafür doch durchaus gereicht. Zur Erklärung des Sachverhaltes könnte die Tatsache beitragen, daß Hand I, der Hauptschreiber und „Redactor“ des Liederbuches, wie auch bei dreistimmigem Nr. 16 – nicht bei Nr. 15 mit seinen besonderen

10 Übersetzungshilfe in der Neuausgabe (S. 58) „zu ihr gewendet“ ist zu verbessern.

11 „höflicher“. Herrn Lektor Dr. Thomassen, München, danke ich für den Hinweis, daß damals neben -oe- mit folgendem v oder f auch -ue- ohne solche möglich war.

12 Vgl. auch *Sechzehn weltliche Lieder von Binchois*, hrsg. von W. Gurlitt (Chorwerk, Heft 22), Wolfenbüttel 1933. Unter den 14 Rondeaus auch Rehm Nr. 27 mit unvollständigem Text. – Zum mehrstimmigen Rondeau vgl. G. Reaney, MGG 11.

Umständen¹³ – nur den Cantus (auch Tenor ?) mit dem Text aufzeichnete, das Weitere aber und bei Nr. 14 b sogar alle drei Stimmen der Hand II überließ. Ihm scheint das Rondeau noch recht fremd gewesen zu sein. Wir fassen hier wahrscheinlich Umstände und Situation des Herauswachsens von dreistimmigen Liedsätzen aus der einstimmigen, im Liederbuch noch weit überwiegenden Liedkunst im Schülerkreis Paumanns, bei unterschiedlichen Kenntnissen von dessen Angehörigen. Bezeichnenderweise notierte der Hauptschreiber später (in der zweiten Lage) alle drei Stimmen von Nr. 41 selber. Walter Salmen wies in der Neuausgabe bei Nr. 18 darauf hin, daß es die einzige Chanson in der Quelle sei (als Rondeau war es dort ohne Weiteres nicht zu erkennen). Beides ist wahrscheinlich Indiz dafür, daß die Begegnung mit der Liedkunst Westeuropas – wenn wir vom weltläufigen Wolkensteiner absehen – erst jetzt gegen 1450 begann, in Nürnberg durch seine Handelsbeziehungen nach Westen noch begünstigt. Die Bedeutung des Liederbuches ist insbesondere darin zu sehen, daß die Begegnung mit der Chanson Folgen hatte wie seine dreistimmigen Liedsätze Nr. 14b, 15, 16 und Nr. 40/41.

Bemerkenswert in diesem größeren Zusammenhang ist nun die Abweichung von Nr. 18 des Liederbuches im Vergleich mit dem Rondeau des Fragments. Weitgehend stimmt nämlich nur der Cantus überein, und eben dies trifft auch bei Nr. 2 *Puisque je vys le regard* des Fragments und seinen beiden Konkordanzten im Liederbuch Hartmann Schedels zu, deren Contratenor von Neigung zu Intervallsprüngen gekennzeichnet ist. Ist das Kriterium für nichteinheimische Provenienz des Fragments? Es scheint verglichen mit der Überlieferung der beiden Chansons in den oberdeutschen Liederbüchern den Autoren noch viel näher zu sein.

Auch anderen, hier noch nicht angeschnittenen Fragen könnte die angekündigte Untersuchung nachgehen. Sah doch Wilibald Gurlitt vor einem halben Jahrhundert in der „*deutschen Rezeption der burgundischen Chansonkunst eines der Hauptprobleme der deutschen Musik im 15. Jahrhundert*“ (S. 60). Wichtiger noch als die Rezeption von Chansons selber erweist sich dabei ihre mittelbare Folge, der „*grundverschiedene*“ dreistimmige Liedsatz mit einheimischer Liedweise als Tenor. Das Lochamer-Liederbuch, entstanden im Schülerkreis Konrad Paumanns, des Autors eines dreistimmigen, im Schedel-Liederbuch überlieferten Liedsatzes *Ein wiplich figur*, ist bekanntlich nördlich der Alpen erste Quelle dreistimmiger Liedkunst ohne westliche Vorlagen. Der instruktive ‚Katalysator‘ Nr. 6 des hier bekanntgemachten Fragments schließt dabei eine Lücke. Plausibler noch als bisher schon bietet sich nun die Erklärung dafür, derjenigen durch Konrad Paumann als Vermittelndem¹⁴ noch vorzuziehen. Die Anteile sind heute indessen nicht mehr genau abzuschätzen, in jedem Falle kam eines zum andern. Der Schülerkreis hatte am Beispiel Nr. 6 die Reife westeuropäischer „*Kammerliedkunst*“ (Gurlitt) erfahren können, ohne ihr bei der Aufnahme gleich voll gerecht zu werden (sofern das damals überhaupt erstrebenswert war). Erfahrung dieser wie Vermittlung jener Art gaben den Anstoß, sich auch selber darin zu versuchen. Dabei löste der Tenor den Cantus als textführende Stimme ab, auf andere Weise noch als zuvor bei des Wolkensteiners Kontrafaktur einer Ballade Landinis¹⁵. Denn nun ist eine *res prius facta* Basis und Kern des Satzes, eine Liedweise, besonders anschaulich zu fassen im Nebeneinander von Nr. 14 a *Des klaffers neiden* (einstimmig) und Nr. 14 b (dreistimmig) des Lochamer-Liederbuches¹⁶. Es ist der zweite und folgenreichere Schritt in der Geschichte des Tenorliedes.

13 Vgl. neben Neuausgabe S. 47 noch Ch. Petzsch, *Weiteres zum Lochamer-Liederbuch und zu den Hofweisen. Ein Beitrag zur Frage des Volksliedes im Mittelalter*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* XVII, 1972, S. 9-34, dort S. 13.

14 Näheres dazu Neuausgabe, Einleitung S. LVII mit weiterer Literatur.

15 Th. Göllner, *Landinis „Questa fanciulla“ bei Oswald von Wolkenstein*, in: *Mf* XVII, 1964, S. 393-398. – Die Züge, mit welchen Gurlitt die mehrstimmige deutsche Liedkunst von der „burgundischen“ als „grundverschieden“ abhebt, finden sich auch schon bei Oswald. Zeugnis dafür wäre z. B. Koller Nr. 113 „*Wol aufgesell, wer jagen well*“, weit mehr als nur Kontrafaktur der anonymen Ballade *Fulles de moy* des 14. Jahrhunderts.

16 Daß dessen dreistimmige Nr. 16 *Der walt hat sich entlaubet* ebenfalls eine Liedweise zugrundelag, bezeugt die geistliche Kontrafaktur von 1444 im Münchener cgm 4702, vgl. Neuausgabe S. 50f. mit Abdruck von drei Strophen. Näheres dazu in S. 48 genannter Literatur. Dazu Korrekturnachtrag (betr. S. 132 der Neuausgabe): Herrn Dr. Dr. h. c. W. Lipphardt verdanke ich die Mitteilung, daß der Lambacher Cod. Cart. 322 – mit derselben Kontrafaktur – Nürnberger Provenienz ist.

Ein Karfreitagsrätzelkanon aus Adam Gumpelzhaimers „Compendium musicae“ (1632)

von Wil Dekker, Utrecht

1632 erschien in Augsburg der neunte Druck eines anscheinend sehr beliebten Buches¹ für den Musikunterricht in der Lateinschule:

*COMPENDIUM / MUSICAE LATINO- / GERMANICVM. / Studio & operâ / ADAMI GUMPELZHAIMERI, / Trospertij, Boij. / NVNC EDITIONE HAC / NONA NONNVS- QVAM / Correctum, & auctum. / Permissu Superiorum. / AVGVSTAE. / TYPIS ET IMPEN- SIS IOHAN- / nis Vdalrici Schoenigij. / M. DC. XXXII.*²

Es ist ein Compendium, das eine, in Dialogform zweisprachig (latein-deutsch) geschriebene Musiklehre enthält, der 206 kurze, zwei- bis achtstimmige Kompositionen folgen. Der Verfasser, Adam Gumpelzhaimer, wurde 1559 in Trostberg (Oberbayern) geboren. Als 22-jähriger wurde er schon als Präzeptor und Kantor am St. Anna Gymnasium in Augsburg angestellt. 1582 hatte er sich an der Universität Ingolstadt immatrikuliert; dort erwarb er wahrscheinlich den Grad „Magister Artium“. Vierzig Jahre war er in Augsburg tätig und starb dort im Jahre 1625³.

Neben dem von Johann Ulrich Schoenigk geschriebenen Vorwort sehen wir den hier abgebildeten Holzschnitt. Links unten auf dem Holzschnitt steht:

„Autore A.[damo] G.[umpelzhaimero] T.[rospertio] B.[oio]“, also: „komponiert von Adam Gumpelzhaimer aus Trostberg in Bayern“.

Den Holzschnitt⁴ hat Alexander Mair oder Mayr gefertigt, man kann es rechts unten lesen: „Alex.[ander] Mair fe.[cit] a[nn]o 1604“, also: „Alexander Mair hat dies im Jahre 1604 geschnitzt“.

Alexander Mair wurde um 1559 in Augsburg geboren, dort war er wahrscheinlich bis zu seinem Tod (ca. 1620) als Maler, Kupferstecher und Holzschnitzer tätig. Es gibt von seiner Hand einen Plan der Stadt Augsburg, Porträts der Kaiser Rudolf II., Philipps II., von Erzherzögen und von Karl von Österreich⁵.

Bekanntlich wurden in dieser Zeit die bildenden Künste von bestimmten geometrischen Verhältnissen beherrscht⁶. Auch der Holzschnitt (siehe Figur).

1 Es sind in der Zeit von 1591 bis 1681 dreizehn Drucke dieses Compendiums erschienen. Vgl. *Écrits Imprimés concernant la Musique*, Bd. I, München-Duisburg 1971, S. 387-388 (RISM B VII).

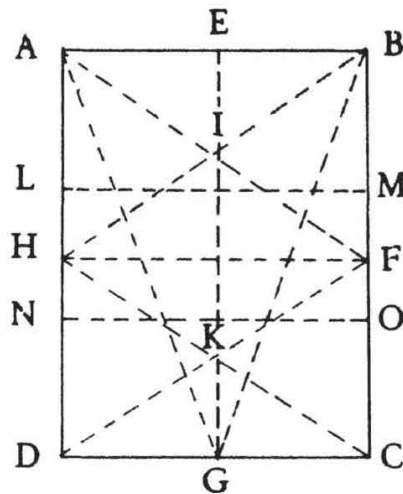
2 Exemplare in der Toonkunst-Bibliotheek, Amsterdam, Signatur 210-E-26 (von mir benutzt; nicht in RISM) und in neun anderen Bibliotheken.

3 Vgl. A. Adrio, Art. *Gumpelzhaimer*, in: MGG 5 (1956), Sp. 1112-1119.

4 Es handelt sich um einen Holzschnitt von Alexander Mair und nicht um einen Stich von Wolfgang Kilian, wie Adrio fälschlich angibt in: MGG 5 (1956), Tafel 47.

5 Vgl. Art. *Mair (Mayr)*, in: U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 24 (1930), S. 461-462 und Art. *Mair (Mayr)*, in: E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 5 (nouvelle édition 1966), S. 704.

6 Vgl. Art. *Harmonie*, in: MGG 5 (1956), Sp. 1604-1605. Mit Literaturangabe.



E, F, G und H stehen in der Mitte, L, M, N und O auf dem „goldenen Schnitt“ oder der *sectio aurea*. EG zieht sich genau über die dritte Linie des sich auf dem senkrechten Kreuzbalken befindenden Notensystems. FH verbindet die Mittelpunkte der beiden untersten „Evangelistenkreise“. Im Dreieck ABI sind die Engel und die Überschrift zu sehen; im Dreieck CDK das „irdische Pendant“ Golgatha. Dreieck AHI: Evangelist Matthäus. Dreieck BFI: Evangelist Markus. Rhombus FHIK: die Evangelisten Lukas und Johannes. Dreieck DHK: die Szene in Gethsemane, Dreieck CFK: die Gefangennahme Jesu durch Judas und die Schar. LM zieht sich genau über die Banderole „*misericordia et veritas obviaverunt sibi*“, NO bildet den Horizont.

Die „alten Niederländer“ benutzten beim Komponieren verschiedene Kanontechniken. Wie man auch über diese Kompositionsart denken mag⁷, sie kann sowohl gut als auch schlecht angewandt werden. Bei richtiger Anwendung bilden die Kanons einen integrierenden Bestandteil der Kompositionen oder sind Specimina selbständiger kleiner Kunstwerke. Bei rein theoretischer Anwendung wird der Kanon Selbstzweck, und das führt zu Geschraubtheit. Mutatis mutandis entspringt diese Art und Weise des Komponierens derselben inneren Quelle wie die Anwendung der obengenannten geometrischen Verhältnisse in den Werken der bildenden Künste. Man arbeitet nach einer Regel, einem Gesetze, einem Kanon.

⁷ Bartolomé Ramos de Pareja, *De musica practica* (1482), hrsg. von J. Wolf in: PIMG, Beiheft 2, Leipzig 1901, S. 90 ff.

Th. Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597), ed. by A. Harman, London 1963, S. 282-289.

Ch. Burney, *A General History of Music* (1776), ed. by F. Mercer, New York 1957, S. 728 ff.

J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (1776), ed. by J. A. Novello with a new introduction by Ch. Cudworth, New York 1963, S. 294-306.

A. W. Ambros, *Die „Künste der Niederländer“*, in: *Geschichte der Musik*, Bd. III, Breslau 1868, S. 62-80.

H. Riemann, *Die Wurzeln des imitierenden Kirchenstils. Rätselkanons und Die Kanonkünste vor und um 1400*, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. I/2, Leipzig 1920, S. 344-356 und Bd. II/1, Leipzig 1920, S. 85-97.

W. S. Rockstro, Art. *Inscription*, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5 (1954), S. 485-486.

H. Chr. Wolff, *Die Musik der alten Niederländer*, Leipzig 1956, S. 85-89.

W. Blankenburg, Art. *Kanon*, in: *MGG* 7 (1958), Sp. 518-550.

B. Kahmann, *Canons en Bijbelcitaten*, in: *Gregoriusblad*, 81 (1960), S. 72-76.

J. Robijns, *Canon en technische kunstgrepen in notatie en compositie bij de Nederlandse polyfonisten*, in: *Mededelingenblad* (. . .) *Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Nr. 23 (1967), S. 23-28.

W. Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, Balthoven 1968, S. 86-91.

Das Wort „Kanon“ (griechisch κανών = Meßlatte, Richtschnur, Norm, Maßstab, Regel, Gesetz) kann Anlaß zu Mißverständnis sein. Wir verstehen heute unter dem Wort Kanon etwas anderes als die „alten Niederländer“; denn bei einem Kanon denken wir ja in erster Linie nur an das melodische und rhythmische Imitieren einer gegebenen Stimme von wenigstens einer anderen Stimme. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammen aber folgende Definitionen: Johannes Tinctoris, *Terminorum Musicae Diffinitorium* (ca. 1495): „*Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens*“, also eine Vorschrift, welche die Absicht des Komponisten in bestimmten verhüllenden Worten wiedergibt. Andreas Ornithoparchus erklärt in *Musice active Micrologus* (1517): „*Canonibus autem utimur subtilitatis, brevitatis ac tentationis gratia*“, also man schreibt Kanons, um Scharfsinnigkeit und Vernunft auszuprobieren und um der Kürze willen. Franchinus Gaffurius spricht in *Apologia adversum Ioannem Spartarium* (1520) kurzerhand von „*canon sive enigma*“, also ein Rätsel; ebenso Henricus Glareanus im *Dodekachordon* (1547) anlässlich einer Kanonvorschrift zu einem *Agnus Dei* von Josquin: „*das Rätsel der Sphinx*“. Hermann Finck schließlich definierte in *Practica musica* (1556): „*Canon est imaginaria praeceptio ex positis non positam cantilenae partem eliciens*“, eine phantasievolle Vorschrift, die einer gegebenen Melodie eine nicht notierte Stimme entlockt, und weiter: „*Iucundae fantasiae erudite et dextre cogitatae*“, also Phantasieprodukte, mit Fachkenntnis und Geschicklichkeit erdacht.

Aus obengenannten Definitionen ergibt sich, daß man im 15. und 16. Jahrhundert unter einem Kanon eine Vorschrift, eine Devise, ein „Rätsel“ verstand, durch dessen Lösung man Zugang zu der Komposition erhielt⁸. Außerdem darf man keinesfalls die Möglichkeit ausschließen, daß diese Rätselkanons als eine Art Geheimschrift ausgedacht wurden, die nur für Eingeweihte verständlich war.

Robijns⁹ gibt drei Erklärungen für das Wort Kanon:

1. *Imitationskanon*: unser heutiger Kanon; im 15. und 16. Jahrhundert oft Fuga genannt. Gumpelzhaimer spricht in seinem Kompendium auch von „*Fuga*“.
2. *Proportions- oder Mensurkanon*: entsteht durch gleichzeitiges Anwenden verschiedener Mensurzeichen aus der Mensuralnotation zu einer gegebenen Stimme.
3. *Rätselkanon*: Lösung durch Kanon = Vorschrift, Devise.

Wir möchten uns, nach Kenntnis dieser Materie, mit dem Rätselkanon aus Adam Gumpelzhaimers *Compendium musicae* (1632) – einem „Spätling“ der Rätselkanons des 15. und 16. Jahrhunderts – befassen.

Im *Compendium* wird nirgends auf diesen Rätselkanon hingewiesen; der Holzschnitt ist also ein selbständiges Ganzes. Im Mittelpunkt steht das Kreuz Christi, zu beiden Seiten des Kreuzholzes – zwei an zwei – die vier Evangelisten, von den für sie in der bildenden Kunst gebräuchlichen Symbolen angedeutet: Matthäus (Engel), Markus (Löwe), Lukas (Stier) und Johannes (Adler) (nach dem sogenannten Tetramorph aus Ez. 1:10 und 10:14). Unter dem Kreuz lesen wir:

Crux Christi cum titulo .6.	}	vocum
Quatuor Evangelistae .8.		

Das muß folgendermaßen erklärt werden: das Kreuz Christi mit der Überschrift ergibt bei der Lösung eine sechsstimmige Komposition; die vier Kreise der Evangelisten ergeben eine achtstimmige Komposition.

⁸ Rätselaufgaben findet man übrigens vielfach in der Literatur; anscheinend stammt das Genre aus dem Orient. Man denke an die Rätsel, die die Königin von Saba Salomo aufgab (1 Kön. 10:1) und das Rätsel Simsons (Richt. 14:10-20). Auch im Klassischen Altertum wurden Rätsel aufgegeben (Sphinx!). Vgl. W. Schultz, Art. *Rätsel*, in: A. Pauly, G. Wissowa, W. Kroll, *Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, 2. Reihe (R-Z), Bd. I, Stuttgart 1920, Sp. 62-125. Mit Literaturangabe.

Außerdem in verschiedenen Märchen (Rumpelstilzchen!) und sogar das ganze 5. Kapitel aus *The Hobbit*, London 1937, von J. R. R. Tolkien ist, durch Aufgeben von Rätseln, dem „Ausprobieren der beiderseitigen Klugheit“ gewidmet.

⁹ Robijns, a. a. O., S. 25.

Bei der Lösung des „*CruX Christi cum titulo*“ (vgl. Joh. 19:19) haben wir es mit vier Kanons oder Devisen zu tun, alle der Heiligen Schrift entlehnt.

Der Kanon der Überschrift oder *titulum* ist: „*Clama ne cesses*“¹⁰ (Jes. 58:1), „Rufe getrost, schone nicht, erhebe deine Stimme“¹¹. Die Absicht ist deutlich: die Überschrift, ein Notensystem, in dem auf der ersten und zwischen der 4. und 5. Linie (*e'* und *e''*) der Text „*Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*“ (Joh. 19:19) steht, muß ohne Unterbrechung auf *e'* und *e''* – auf dem Holzschnitt anscheinend von den beiden Engeln – rezitiert werden.

Der Kanon für den Querbalken des Kreuzes ist: „*Iusticia et Pax osculatae sunt*“¹² (Ps. 84:11), „(. . .) Gerechtigkeit und Friede sich küssen (. . .)“. Diese Devise ist ein Hinweis, daß die beiden Stimmen – Gerechtigkeit und Friede – im Krebsgang singen müssen und einander in der Mitte begegnen. Das senkrechte Kreuzholz gibt zwei andere Kanons: „*Iusticia de caelo prospexit*“ (Ps. 84:12), „Gerechtigkeit vom Himmel schau“ und „*Veritas de terra orta est*“ (Ps. 84:12), „daß Treue auf der Erde wachse“. Hier wiederum im Krebsgang zu singen. Das Resultat ist eine sechsstimmige Komposition auf den Text: „*Ecce lignum Crucis in quo Salus mundi pependit, venite adoremus*“, „Siehe das Kreuzholz, an dem das Heil der Welt gehangen hat. Kommt lasset uns anbeten“.

The musical score consists of six staves. The top two staves are for the title "IESVS Nazarenus Rex Iudeorum", with the text written on the first and fourth lines. The middle two staves are for the text "Ecce lignum Crucis in", and the bottom two staves are for "Ecce lignum Crucis in". The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

10 Das ist also der Kanon für die Überschrift; demzufolge ist es unrichtig den Holzschnitt „*Canon clama ne cesses*“ zu nennen, wie Adrio in MGG 5 (1956), Tafel 47, angibt.

11 Die Bibelzitate sind der Lutherbibel entnommen.

quo Sa-lus mun-di pe-pen-dit, ve-ni-

te a-do-re-mus

Für die Evangelistenkreise gilt ein Kanon: „*Misericordia et Veritas obviaverunt sibi*“¹² (Ps. 84:11), „(. . . Güte und Treue einander begegnen (. . .)“: Also auch hier in jedem Kreis den

¹² Außerdem deuten diese Texte auf den sogenannten „Prozeß der Töchter Gottes“ oder die „große Kontroversion“ oder den „Disput der Tugenden“ hin. Ein Prozeß, der im Himmel stattfand. Resultat: die Versöhnung Gottes mit der Menschheit, zustandegebracht durch die Menschwerdung des Gottessohnes. Vgl. J. J. Mak, *Middeleeuwse Kerstvoorstellungen*, Utrecht-Brüssel 1948, S. 17.

Krebsgang anwenden. Dann ergibt sich eine achtstimmige Komposition auf den Text: „*Domine memento mei cum veneris in Regnum tuum*“ (Luk. 23:42), „Herr, gedenke an mich, wenn Du in Dein Reich kommst“.

The image shows a musical score for an eight-part setting of the Latin text "Domine memento mei cum veneris in Regnum tuum". The score is arranged in four systems, each with two staves. The first system is marked with a Roman numeral II and a time signature of 0. The lyrics are: "Do - mi-ne me-men-to me - i cum ve -". The music is written in a style that suggests a choral or instrumental setting, with various rhythmic values and melodic lines for each part.

ne - ris in Re - gnum tu - um, Do - mi-ne memento me - i

ne - ris in Re - gnum tu - um, Do - mi-ne memento me - i

ne - ris in Re - gnum tu - um, Do - mi-ne memen - to me-i

ne - ris in Re - gnum tu - um, Do - mi-ne memen - to me-i

The image shows a musical score for a Latin hymn, consisting of four systems of vocal parts. Each system includes a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and a corresponding piano accompaniment line. The lyrics are: "cum ve - ne - ris in Regnum tu - um." The music is written in a simple, homophonic style with a clear rhythmic pattern.

Auf dem Holzschnitt ist eine Wiedergabe der Passion Christi zu sehen; die Kirche gedenkt ihrer am Karfreitag, sie ist die erste Phase des Ostermysteriums. Der Karfreitag wird aus diesem Grund auch „Kruispasen“ (wörtlich: Kreuzostern) genannt, gegenüber „Verrijzenispasen“ (Auferstehungsoestern), das in der Osternacht und am Ostersonntag gefeiert wird. Christi Kreuzestod hat uns erlöst: die zwei Hexameter, die unten auf dem Holzschnitt stehen, beziehen sich darauf:

„*Quem prece sollicito seu Sol, seu Luna coruscat*¹³
CHRISTE, fer auxilium, Cruce qui peccata luistj.“

„Christus, zu dem ich flehe – sei es, daß die Sonne oder der Mond scheint [also bei Tag und Nacht] – hilf mir, Du, der Du am Kreuze die Sündenlast weggewischt hast“. Auf dem Kalvarienberg sehen wir die Dornenkrone und drei Nägel, Symbole des Leidens und des Kreuzestodes Christi, und, zufolge einer alten Tradition, den Schädel Adams¹⁴. Links und rechts Szenen vom Abend vor der Passion. Links Jesus voller Todesangst im Olivengarten in Gesellschaft der

¹³ Die Herkunft dieser Hexameter und die Deutung von M.2.N. daneben, sind mir nicht bekannt.
¹⁴ Vgl. Dom P. Guéranger, *L'Année Liturgique, Vol. 6, La Passion et la Semaine Sainte*, Tours 371925, S. 555 und M. Eliade, *Cosmos and History. Myth of the eternal return*, New York 1959, S. 14.

Söhne Zebedäi, Petrus, Johannes und Jakobus; die drei Schüler hat der Schlaf übermannt, Petrus hat das Schwert in der Hand, mit dem er das Ohr Malchus', des Knechtes des Hohenpriesters, abhauen wird. Jesus wird von einem Engel gestärkt; nur Lukas berichtet von diesem Engel (Luk. 23:43). Es ist merkwürdig, daß der Kreis dieses Evangelisten neben dieser Szene abgebildet ist! Rechts sehen wir Judas vor der Soldatenschar und den Dienern des Hohenpriesters und Pharisäer mit Laternen, Fackeln und Stangen, um Jesus gefangenzunehmen (Joh. 18:3); Jesus weist mit der rechten Hand in ihre Richtung. Daß diese Szene sich am Abend abspielt verdeutlicht der Mond, der, im ersten Viertel, unter einer Wolkenschicht aufgegangen ist.

Da sich alle Abbildungen des Holzschnittes auf den Karfreitag beziehen, überlegen wir uns, welche Bewandnis es mit den Texten hat. Ist es verwunderlich, daß sie alle (außer „*clama ne cesses*“) in der Karfreitagsliturgie (Feria VI in Parasceve) vorkommen!? Alle Kanons, den Text der Evangelistenkreise und den der Überschrift, findet man in den Laudes: den Text der Kanons im zweiten Psalm, den Text der Evangelistenkreise als Antiphon zu diesem Psalm¹⁵, den Text der Überschrift als Antiphon des *Benedictus* (Lobgesang des Zacharias)¹⁶. Den Text des Kreuzes: „*Ecce lignum*“ finden wir als Antiphon bei der Kreuzesbetung, Teil der Karfreitags-„*Missa Praesantificatorum*“¹⁷.

Wir dürfen also ganz berechtigt sprechen von einem Karfreitagsrätselkanon. Komponist und Holzschnitzer müssen gut zusammengearbeitet haben, um einen so „harmonischen Holzschnitt“ schaffen zu können.

Das musikalische Würfelspiel des Iwan Jewstafjewitsch Chandoschkin von Walter Lebermann, Bad Homburg

Am Anfang des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts mokierte sich Johann Adam Hiller über die Kompositionstechnik Carl Joseph Toeschis: „*Möchte er doch durch die Liebe zum Sonderbaren, und vielleicht die Furcht nicht neu genug zu seyn, weniger hingerissen werden! Bald zerstückelt er die Melodie in kleine Brosammlein, daß man beynahe gar nichts davon genießen kann*“¹. Hiller meinte damit die Wiederholung von Motiven oder Phrasen im Thema des Sonatensatzes². Toeschi war aber – darüber hinaus – durchaus weitgespannter Gedanken fähig und wußte sie auch am rechten Platz anzubringen.

1801, also rund 35 Jahre später – so will es jedenfalls der Herausgeber im Vorwort der Moskauer Ausgabe von 1947 – schrieb Iwan Jewstafjewitsch Chandoschkin sein Violakonzert

¹⁵ *Officium et Missa Ultimi Tridui Majoris Hebdomadae nec non et Dominicae Resurrectionis, Parisiis-Tornaci-Romae* 1923, S. 126-127.

¹⁶ A. a. O., S. 129.

¹⁷ A. a. O., S. 163.

¹ Joh. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (Leipzig 1766/67) XXXVII. Stück, 210.

² Vgl. beispielshalber das Flötenkonzert in F-dur von Carl Joseph Toeschi in EdM LI (1964), 104 ff., erstmals herausgegeben von Walter Lebermann.

in C-dur³, das unser besonderes Interesse verdient. Ist doch in der Geschichte des Instrumentalkonzerts das Bauschema vom Hauptsatz dieses Konzerts beispiellos: viertaktige, gelegentlich auch mal dreitaktige, in schöner Regelmäßigkeit abkadenzierete Halbperioden im Zweivierteltakt, die, vorwiegend in paariger Aufstellung zitiert, gelegentlich doch noch zur Periode und Doppelperiode erweitert werden. Vorgefertigte Objekte also, deren Zusammenstellung – ohne den Gesamtablauf wesentlich zu stören – auch dem erwürfelten Zufall⁴ hätte überlassen werden können. Denn eine im Detail so konsequent maßstaborientierte Arbeit muß notwendigerweise den musikalischen Höreindruck einer großformalen Konzeption verhindern.

Die Bauelemente des 1. Satzes:

3 Das Konzert wurde von Israil Markowitsch Jampolskij erstmals herausgegeben (Moskau 1947), von Wadim Wasiljewitsch Borissowskij frei bearbeitet und neu instrumentiert (Moskau 1966) und schließlich von Jampolskij nochmals vorgelegt (Leipzig 1968).

4 Schon in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts hat man sich mit mechanischen Kompositionshilfen befaßt, wie Mozarts eigenschriftliches Skizzenblatt – KV 516 f – zeigt; vgl. auch KV Anh. C 30.01. Motive aus solch einem *Musikalischen Würfelspiel* eignen sich jedoch ebenso wenig zur Füllung eines Bauschemas einer Sinfonie oder eines Instrumentalkonzerts wie etwa Halbperioden von Trinkliedern aus dem *Neuen allgemeinen Commerschbuch* (Halle 1797).

Das Bauschema des 1. Satzes.

- A 1-4, 5-8, 44-47, 48-51, 126-129, 130-133
- B 9-12, 13-16, 52-55 (Variante), 56-59 (desgl.), 134-137, 138-141
- C 17-20, 21-24, 60-63, 64-67, 142-145 (Variante)
- D 25-28, 33-36, 68-71, 76-79
- E 29-32, 72-75
- F 37-39, 40-42, 80-82, 83-85
- G 87-90, 95-98
- H 91-94, 99-102
- I 103-106, 107-110
- K 111-114, 115-118

Überleitungstakte: 43, 86 (!), 118^{II}-126^I (Überlappungen)

Schlußwendung: 146-158.

Diese primitive Einmaligkeit der Kompositionstechnik mußte unser Interesse am Nachweis der Quelle wecken. Das Ergebnis unserer Recherchen: in öffentlichen Bibliotheken sind Instrumentalkonzerte von Chandoschkin weder in zeitgenössischen Handschriften noch in Frühdrucken nachweisbar⁵.

Nachdem in der deutschsprachigen Vorbemerkung der Leipziger Neuausgabe von 1968 die benutzte Quelle überhaupt nicht genannt wurde, mußte auf das Vorwort in russischer Sprache der Moskauer Ausgabe von 1947 zurückgegriffen werden. Hier fand sich auch eine erfolgversprechende Spur zu einer Privatperson, zum Besitzer der Handschrift: „*Ich bin* [so der Herausgeber Israil Markowitsch Jampolskij] *Herrn Prof. A* [leksandr]. *D* [mitrijewitsch]. *Aleksejew, der mir das Manuskript des bislang unbekanntes Werkes für die Publikation überlassen hat, zu Dank verpflichtet*“⁶. Diese Dankesformel bot aber noch nicht den erwünschten Anknüpfungspunkt zur Eruierung der Überlieferungsgeschichte der Handschrift. Es blieb vielmehr einem ehemaligen Schüler Abram Iljitsch Jampolskij, eines Onkels des Herausgebers, vorbehalten, die Überlieferungsgeschichte zu vervollständigen. Danach lebte Graf A. D. Aleksejew, Besitzer einer Sammlung wertvoller Musikhandschriften, 1944 noch in einem Dorf unweit von Tscheljabinsk, wohin er, der Aristokrat aus Leningrad, deportiert worden war. Die Handschrift des Violakonzerts wurde kopiert, der Graf wurde schließlich verhaftet und starb, seine Musikhandschriften sind verschollen. Offen blieb nun die beklemmende Frage: war der Graf Aleksejew eine Mystifikation?⁷

Wir meinen abschließend, Chandoschkin, dem Komponisten höchst ansprechender *Chansons russes variées*, sollte die Kompilation dieses Violakonzerts nicht angelastet werden.

⁵ Dieses Resultat, das mit dem der grundlegenden Arbeit von R.-A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, Genf 1948 ff. – speziell Bd. 2, 390, mit dem Hinweis auf die Ausgabe von 1947 – übereinstimmt, fand seinen Niederschlag bereits im Ergänzungsband zum Personenteil A-K des Riemann-Musiklexikons (1972).

⁶ Aleksandr Dmitrijewitsch Aleksejew lehrte 1943-1966 am Moskauer Konservatorium.

⁷ Erzpriester Leonid Graf Ignatiew (†), Bad Homburg, der Vorstand der *Union de la Noblesse Russe*, reagierte auf die mündlich vorgetragene Frage spontan: Aleksejew sei ein vulgärer Name! In einer mit 21. 6. 73 datierten Mitteilung an den Verfasser, wofür an dieser Stelle vielmals gedankt sei, äußerte sich aber der Erzpriester: „*Leider gab es nie in Rußland ein Grafengeschlecht mit Namen Aleksejew, wo es nicht ausgeschlossen sein sollte, daß der betreffende Aleksejew adelig war*“. Schließlich danke ich noch Herrn Viktor Hüttig (†), Bad Homburg, der mir zahlreiche Antworten aus der russischen Sprache übersetzt hat.

Zu Josef Saams Buch über das Bassetthorn Ein Diskussionsbeitrag

von Kurt Birsak, Salzburg

Der Titel des Buches, das Bassetthorn, seine Erfindung und Weiterbildung¹, umschreibt nicht weniger als die meines Wissens erste Gesamtdarstellung der Bassetthorngeschichte. Denn bisher bekam das Bassetthorn immer nur eine recht bescheidene Ecke in Arbeiten über die Klarinette zugewiesen. Das lag einesteils daran, daß die musikalische Eigenständigkeit des Instrumentes nicht genügend beachtet wurde, zum anderen Teil aber an dem Umstand, daß über seine Erfindung und Weiterbildung zu wenig bekannt war. Diese beiden Hindernisse für eine Gesamtdarstellung hatte Josef Saam in zwei Veröffentlichungen auf seine Weise beseitigt. In *Acta Mozartiana* (Jg. 17, 1970, S. 58-72) war in einer Arbeit, die gegenüber den entsprechenden Kapiteln des Buches nur geringfügig abweicht, die besondere Bedeutung dargestellt, die das Bassetthorn für Mozarts Schaffen gewonnen hatte und in *Ostbairische Grenzmarken* (Bd. 12, 1970, S. 253-268) wurde unter dem Titel *Das Bassetthorn. Eine Passauer Erfindung und ihre Weiterbildung*, vor allem das Dunkel erhellt, das die nach der Überlieferung an der Erfindung des Instrumentes beteiligten Passauer Instrumentenbauer umgab. Das nun auf diesen Grundlagen aufbauende Buch beginnt mit den vorbildlich erarbeiteten Biographien der drei Mitglieder der Familie Mayrhofer, Anton senior, Anton junior und Michael, sowie des Passauer Hofposauisten und Trompetenmachers Franz Schofftlmayr. Zum Anteil Schofftlmayrs an Erfindung und Bau des mit seinem Namen signierten Instrumentes möchte ich mir dann eine Gegenüberstellung erlauben. Eine merkliche Ausweitung gegenüber der Veröffentlichung in den *Ostbairischen Grenzmarken* hat das anschließende Kapitel des Buches *Instrumentenbauer und Werkstätten* erfahren. Auch hier sei ein grundsätzlicher Einwand vorgemerkt, der die Darstellung der technischen Anlage der sichelförmigen Bassetthörner betrifft. Sehr wesentlich scheint an dieser gedrängten Übersicht über die technische Entwicklung des Instrumentes – bis zu den modernen Heckel-Konstruktionen – die Neufixierung der Erfindungszeit von 1770 auf 1760, die sich vor allem auf das *Allgemeine musikalische Lexikon*, Linz 1812, des Franz Xaver Glöggel stützt.

Weniger überzeugen kann dagegen eine weitere Vordatierung auf etwa 1740 mit Hilfe eines eigenartigen Klarinetteninstrumentes des Joh. Georg Eisenmenger aus der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums, München. Ganz abgesehen von der Frage der Bauzeit meine ich, daß die Gesamtröhrlänge des heute fragmentarischen Instrumentes mehr als 140 cm betragen muß und dieses damit einer tieferen Stimmlage als die Bassetthörner angehört. Gerade zu diesem Kapitel über die Entwicklungsgeschichte sind einige kritische Einwände anzubringen. So ist wohl aus Versehen „*das alte Krummhorn oder Krumphorn*“ als „*die konische Schalmei*“ bezeichnet (S. 23). I. Denner ist zweimal (S. 11 u. 37) irrtümlich mit dem Vornamen Johann statt Jakob angegeben. Die spärlichen Angaben zur Entwicklung der Klarinette enthalten Beiläufigkeiten. So ist inzwischen bekannt, daß die Erfindung der Klarinette zwischen 1700 und 1707 geschah, nicht vor 1700. Die Behauptung, der jüngere Denner „*erweiterte sie 1720 nach der Tiefe*“ ist bisher nicht erwiesen. Die Einschätzung des Anteils von Anton Stadler an der Entwicklung sei hier ausgenommen und zusammen mit der meiner Meinung nach unrichtigen Beurteilung von Mozarts Klarinettenkonzert KV 622 unten einer gesonderten Betrachtung unterzogen. Diese Einwände sollen aber den Wert dieses Kapitels nicht in Frage stellen, denn der Zweck einer knappen Übersicht zur Bassetthorngeschichte mit einer bisher ungekannten Fülle an Material und Details, die zur weiteren Diskussion anregen, ist zweifellos erfüllt.

¹ Josef Saam: *Das Bassetthorn, seine Erfindung und Weiterbildung*. Mainz: B. Schott's Söhne 1971, 72 S.

Ein eigenes Kapitel ist, wie schon erwähnt, W. A. Mozarts Beziehung zum Bassetthorn gewidmet. An den Versuch einer Chronologie dieser Freundschaft schließt eine Charakterisierung der ihr entsprungenen Werke. Hier wird mancher Leser zu anderen Urteilen neigen. In den Worten etwa: „*Zum erstenmal verbindet Mozart den Verzicht auf das Leben und die Sehnsucht nach dem Jenseits mit dem tief traurigen, düsteren Klange des Bassetthornes*“, rückt eine persönliche Empfindung des Autors in den Vordergrund, die sich auch in der Gesamtcharakterisierung des Bassetthornes als „*Mozarts Jenseitsinstrument*“ ausdrückt. Man spürt, Saam ist kein kühler Beobachter dieser Vorgänge. Die lebendige Darstellung entspringt einem inneren Engagement. Wenn wir nochmals bedenken, daß das Resultat dieser Anteilnahme die grundlegende Neubewertung der bisher wissenschaftlich vernachlässigten Bassetthörner war, so bedarf die Sonderstellung dieses Kapitels im Rahmen der vorliegenden Gesamtdarstellung keiner weiteren Rechtfertigung.

Zwei kleinere Abschnitte über *Andere Bassetthorn-Komponisten* und *Bassetthorn-Virtuosen der Frühzeit* bringen eine sinnvolle Abrundung des kleinen, aber inhaltsreichen Buches.

Drei Punkte, auf die ich oben hingewiesen habe, scheinen gewichtig genug, um hier eine gegenteilige Ansicht ausführlicher zur Diskussion zu stellen. Einmal ist es der Anteil Franz Schofflmayrs an Erfindung und Bau der Bassetthörner, den ich in Zweifel ziehe. Dann halte ich die Darstellung der technischen Konzeption, insbesondere der Klappenanlage und damit des Tonbereiches der frühesten Bassetthörner für unrichtig. Und zuletzt möchte ich mich gegen die Behauptung wenden, Mozarts Konzert KV 622 sei ein Bassetthornkonzert, sowie gegen die Interpretation von Anton Stadlers Arbeit an der Weiterentwicklung des Bassetthornes. Zwei Fragen, die in engem Zusammenhang stehen.

Franz Schofflmayr baute kein Bassetthorn

An einem sichelförmigen Bassetthorn mit 7 Klappen aus dem Besitz des Salzburger Museums Carolino Augusteum (Geir. 221) ist am Becher in schöner Arbeit eingraviert: *Macht Franz / Schofflmayr / in / Bassau*; außerdem mehrmals die Muttergottes mit Kind in einem Oval. Daß diese Tatsache weder ein Grund dafür ist, in Schofflmayr den Erbauer dieses Instrumentes zu sehen, noch ihn für einen Miterfinder des Bassetthornes überhaupt zu halten, wie dies Josef Saam tut, läßt sich leicht zeigen. Der Nachweis befindet sich am fraglichen Instrument selbst, mit dem Signum des Herstellers I. ⚡. W.

Josef Saam hat im Gegensatz zu Karl Geiringer, dem Verfasser des Salzburger Instrumentenkataloges, dieses Signum am Kästchen nicht übersehen, es aber nicht deuten können (vgl. Saam, S. 32). Er vermutet, es sei das Zeichen des Graveurs. Bevor eine Deutung von I. ⚡. W. versucht wird, muß daher das Verhältnis von Graveur und Pfeifenmacher ins rechte Licht gerückt werden.

Nach Saams gründlichen Forschungen war Franz Schofflmayr Trompetenmacher. Seine Annahme, „*daß Schofflmayr, der erfahrene Hersteller von Messinginstrumenten, den Mayrhofers alle Beschläge und Metallstürzen für ihre Bassetthörner hämmerte*“, hat viel für sich, besonders in Anbetracht der Möglichkeit, daß eine entfernte Verwandtschaft der beiden Familien bestand. Daß er auch Aufträge für die Messingarbeiten an Bassetthörnern anderer Hersteller erhielt, ist nur natürlich. Irritierend war für Saam offenbar, daß die Signierung auf der Stürze optisch ein derartiges Übergewicht gegenüber dem anderen Signum am Kästchen erhält, daß er hinter der Leistung Schofflmayrs mehr vermutet, als der Platz seiner Namensnennung anzeigt. Warum aber sollen nun bei dem Bassetthorn die Verhältnisse so verkehrt sein, daß Schofflmayr die Arbeit des Pfeifenmachers verrichtet und einen Graveur für die Stürze braucht, der dort Schofflmayrs Namen anbringt, sich selbst aber klein und bescheiden am Bauch vermerkt? Eine solche Deutung ist wohl durch die andere Wertung der einzelnen Arbeiten an einem Instrument aus heutiger Sicht beeinflusst. Für uns ist das Bassetthorn die Hauptsache, die Stürze nur Accessoire. Früher aber war für einen Trompetenmacher das Schallstück die eigentliche Meisterarbeit, wie Willi Wörthmüller in seiner Abhandlung über die Nürnberger Trompetenmacher überzeugend nachweist². Es ist auch für das 18. Jahrhundert absolut keine

² W. Wörthmüller, *Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhun-*

Verkehrung der Verhältnisse, wenn für den Auftraggeber die Ausführung der Stürze von solchem künstlerischen Interesse war, daß dagegen die Bedeutung des Pfeifenmachers, der ja seit jeher einem geringer privilegierten Handwerk angehörte, zurücktreten mußte. Das Verhältnis der beiden Signierungen bedarf keiner Umkehrung: Auf der Stürze hat sich der Trompetenmacher Franz Schofftlmayr mit einer Meisterarbeit ausgewiesen, am Kästchen dagegen der Pfeifenmacher I. S. W. mit seinem gewohnten Signum.

Zur Deutung des Signums I. S. W. am Kästchen unseres Bassetthornes führt ein Weg über den Vergleich erhaltener Instrumente. Vielleicht wird es möglich, durch den folgenden Hinweis auch den Faden für den urkundlichen Nachweis des Namensträgers zu knüpfen. Neben dem behandelten Bassetthorn und der von Saam genannten Liebesklarinetten in Düren (Samml. Zimmermann Nr. 152) existieren noch mehrere Instrumente mit der Signierung I. S. W., unter anderem eine Liebesklarinetten in München (Bierdimpfl Nr. 62, dort fälschlich mit F. S. W. angegeben), und drei ebensolche in Nürnberg (M. J. R. 461, 462, 464). Das Salzburger Museum ist besonders reich bedacht, da es ein sehr schönes dreiklappiges Englischhorn in Sichelform (Nr. 191), ein fünfklappiges Fagott (bei Geiringer nicht verzeichnet) und drei Klarinetten in der Form der Liebesklarinetten, aber ohne Liebesfuß (Nr. 213, 214, 215) besitzt. Ein weiteres Instrument der Sammlung derselben Bauweise (Nr. 212) trägt dagegen die Signatur: *IOSEPH / SW / TRIFFTERN*. Der Ortsname befindet sich am Unterstück des Instrumentes. Naheliegender Grund der baulichen Gleichheit der vier genannten Klarinetten ist die Annahme, daß I. S. W. ein Monogramm aus genannter voller Signatur darstellt. In der Salzburger Sammlung fand ich weiters das aus dem Grifflochteil bestehende Fragment einer solchen Klarinettenart, dessen Maße mit dem I. S. W. Instrument Nr. 213 völlig identisch sind (Mensur, Größe der Grifflöcher, Abstände der Grifflöcher). Dieses Fragment ist G. Walch signiert, so daß es erlaubt sein sollte, in I. S. W. ein bislang unbekanntes³, in Trifftern ansässiges Mitglied der Pfeifenmacherfamilie Walch aus Berchtesgaden zu sehen. Demnach: Joseph S. Walch, Trifftern. Auf Anfrage in Trifftern/Niederbayern konnte dort leider trotz der bereitwilligen Hilfe von Herrn Rektor Erich Eder bisher kein Nachweis gefunden werden.

Daß I. S. W. und nicht Franz Schofftlmayr der Hersteller des Salzburger Bassetthornes ist, kann als sicher gelten. Ob man ihm die von Saam voreilig für Schofftlmayr beanspruchte Position eines Miterfinders des Bassetthornes einräumen kann, wird erst nach genauerer Kenntnis der Person dieses produktiven und interessanten Pfeifenmachers zu klären sein. Für die These, daß es sich wahrscheinlich um ein Mitglied der Familie Walch handelt, spricht auch die in allen Fällen gleiche Gestaltung des Buchstabens *W* in der Brandmarke.

Zur technischen Konzeption der sichelförmigen Bassetthörner

Eine rechte Einschätzung der Erfindung des Bassetthornes ist nur dann möglich, wenn man eine Vorstellung erhält, was musikalisch eigentlich damit anzufangen war. Wichtig ist daher, den spielbaren Tonbereich dieser ersten Bassetthörner einer Prüfung zu unterziehen. Die überraschende Feststellung – und der Punkt, an dem Saam zu korrigieren wäre – ist, daß das Bassetthorn ursprünglich nur in Hinblick auf das tief *F* erfunden wurde, und daß man erst in der Folge daran ging, eine Tonleiter auf diesem Grundton aufzubauen. In welcher zeitlichen Folge diese Entwicklung vor sich ging, wird man noch eingehender diskutieren müssen, da selbst in Mozarts Werk Spuren einer Abhängigkeit von dem zuerst recht schwerfälligen Klappenmechanismus zu beobachten sind: Bei den Stücken für zwei Bassetthörner KV 487, den „*Kegelduetten*“, wird in Nr. 2, Nr. 6, Nr. 7 und Nr. 9 jeweils *F* im zweiten Bassetthorn verlangt und zwar immer als Grundton im Rahmen einer Abschlußwendung. Es ist dies der einzige Ton, der den Klarinettenumfang in den Duetten unterschreitet. Das *G* wird vermieden. Das heißt wohl, daß

derts, in: Mitt. d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, Bd. 46, 1955, S. 372-480. Vgl. besonders S. 378ff.

³ J. Zimmermann, *Die Pfeifenmacherfamilie Walch in Berchtesgaden*, Sonderdruck aus der Zeitschrift für Instrumentenbau, Jg. 47 (1937), (eigene Seitenzählung im Sonderdruck). Ohne Angabe von Gründen spricht Langwill (Index S. 122) die Vermutung aus, es könnte sich bei I. S. W. um einen Johann Stephan Walch, Berchtesgaden handeln.

trotz des vermutlichen Entstehungsjahres der Duette 1786, die damals zur Verfügung stehenden Instrumente diese Beschränkung auferlegt haben. Mozart mag „*unterm Kegelscheiben*“ nicht gerade die neuesten Errungenschaften auf instrumentenbaulichem Gebiet vor Augen gehabt haben. Jedenfalls charakterisieren seine 12 Stücke das Bassethorn gerade so, wie es zuerst gedacht war: als ein Instrument in *f*, auf welchem das Baß-*F* auch noch gespielt werden konnte.

Die Klappenanlage einiger früher Bassethörner, die ich näher untersuchen konnte, läßt sich wie folgt beschreiben⁴:

Das I. S. W. Instrument in Salzburg (Nr. 221) hat 7 Klappen *c/e/f/gis/gis/a¹/b¹*/. Das *f* ist zweiflügelig.

Das Instrument Pleidingers in Salzburg (Nr. 220) hat nur 5 Klappen *c/f* zweiflügelig */gis/a¹/b¹*/. Das Mayrhofer-Bassethorn in Nürnberg (M. J. 133) hat 6 Klappen *c/e/f/gis/a¹/b¹*/. *f* zweiflügelig.

Das Instrument J. Baur in Nürnberg (M. J. 134) hat 7 Klappen *c/e/f* zweiflügelig */fis/gis/a¹/b¹*/.

Als Besonderheit ist hier *fis* mit dem Daumen zu greifen, dagegen *c* und *e* mit dem kleinen Finger der linken Hand.

Das mit 2 A S signierte Bassethorn in Nürnberg (M. J. 465) hat 8 Klappen *c/e/f* zweiflügelig */fis/gis/gis/a¹/b¹*/.

Das Bassethorn in Wien (Gesell. d. Musikfr. 135) hat die Anordnung wie bei Pleidinger.

Allen diesen sichelförmigen Bassethörnern gemeinsam ist das tiefe *F* (klingend). Saams Angaben, die von einer geringen Klappenanzahl auf einen kleinen *T o n u m f a n g* schließen, berücksichtigen die erwähnte „Tonlücke“ dieser Instrumente nicht. Allen Exemplaren fehlt klingend *G*, in zwei Fällen ist sogar *A* zugunsten von *F* ausgespart, so daß der Baß gerade noch die Stufen IV-V-I spielen kann. Üblich ist eine zweiflügelige *f*-Klappe, häufig eine symmetrisch angelegte zweite *gis*-Klappe, als Reminiszenz an die wahlweise Verwendung der linken oder rechten Hand unten. Diese Anordnung scheint übrigens in Analogie zu der zweiflügeligen *c¹* und doppelten *dis¹* Klappe der Oboe bzw. des Englischhorns entwickelt worden zu sein. Obligat ist ferner die Anlage der *c* und der *e* Klappe als Daumenklappe. Eine Ausnahme macht das überhaupt fortschrittliche Bassethorn (gestrecktere Form!) von Baur. Hier und bei dem Bassethorn 2 A S fällt ein *fis* auf. An diesem Punkt ist der entwicklungsmäßige Zusammenhang zwischen Klarinette und Bassethorn anzusprechen. Es ist einfach unrichtig, daß die frühen Bassethörner „5 Klappen von der Klarinette übernommen haben“ (vgl. Saam, S. 28), denn das Kriterium für den Entwicklungsstand ist die mit dem Daumen bediente *e*-Klappe. Außerdem ist regelmäßig die *gis*-Klappe vorhanden, das *fis* dagegen, wie wir gezeigt haben, erst bei späteren Modellen. Dem frühen Stand des Bassethornes entspricht also die 4-Klappen Klarinette folgender Einrichtung:

e-Klappe mit dem Daumen / *gis*-Klappe zweiflügelig */a¹/b¹*/.

Die Bassethörner erhalten die *f*-Klappe dazu. Der 5-Klappentyp bekommt *c* statt *e*, der 6-Klappentyp hat zwei Daumenklappen *c* und *e*, der 7-Klappentyp eine zweite *gis*-Klappe. Im Übergangsstadium von der Sichel- zur Winkelform kommt die *fis*-Klappe dazu, ziemlich zur gleichen Zeit wandert die *e*-Klappe auf die Instrumentenvorderseite und der Daumen der rechten Hand wird für eine *d*-Klappe frei. Dieser Schritt läßt sich gut an zwei geknickten 9-klappigen Exemplaren zeigen und zwar

Georg Glezl (München, Bierdimpfl Nr. 64) mit *c/e/f/fis/gis/gis/a¹/b¹*/ und

Harrach, Wien (Salzburg, Geir. Nr. 222) mit *c/d/e/f/fis/gis/a¹/b¹*/.

Der Übergang vollzieht sich entsprechend dem Durchbruch der „klassischen“ 5-Klappen Klarinette ohne Daumenklappe mit den Klappen *e/fis/gis/a¹/b¹*/, wie sie für das ausgehende 18. Jahrhundert, regional sogar bis weit in das 19. Jahrhundert hinein, repräsentativ ist.

Die Rückwirkung dieser langsamen Ausfüllung des Terz- oder gar Quartsprunges auf den musikalischen Einsatz des Bassethornes ist offensichtlich und Ausnahmerecheinungen wie der virtuose Stadler sollten nicht über die Schwerfälligkeit dieses neuerfundenen Tonwerkzeuges

⁴ Die Klappen werden nach der Klarinettenapplikatur benannt! Da die abweichenden Angaben bei Saam immer der gleichen Fehleinschätzung der Konzeption entspringen, kann auf die Gegenüberstellung im einzelnen verzichtet werden.

hinwegtäuschen. Die Belastung lag nicht zuletzt in der Anfälligkeit der Anlage und in der vorerst höchst ungünstigen Form, die den Erfindern das schlechteste Zeugnis ausstellt. Was bei dem Englischhorn, von dem die Inspiration gewiß ausging, noch verständlich war, mußte mit der zusätzlichen Daumenklappe des Bassetthornes sinnlos werden⁵. Daß diese Entartung trotzdem so lange bestehen konnte, kann sie nur der erwähnten Erfüllung musikalischer Baßfunktion wie bei den „Kegelduetten“ verdanken. Die Herstellung der Sichelform entspricht übrigens bei den mir genau bekannten Bassetthörnern und Englischhörnern (von A. Grenser, I. T. W. und Schumann) der Salzburger Sammlung nicht dem allgemein kolportierten Verfahren, welchem auch Saam beipflichtet, daß zwei ausgestochene Hälften „verbunden und umwickelt“ werden. Vielmehr werden mehrere kurze, gebohrte Rohrteile aneinandergesteckt, verleimt und mit Leder überzogen. Eine allgemeine Gültigkeit dieses Verfahrens würde mich nicht wundern und ich möchte hier eine Überprüfung in den einzelnen Museen anregen.

Die Röntgenaufnahme des Englischhornes von I. T. W. (Salzburg, Geir. Nr. 192), die Primar Dr. Melnitzky für das Museum machte, zeigt folgende Bauweise:

Die beiden gebogenen Grifflochteile des Instrumentes sind aus einzelnen Holzsegmenten zusammengefügt. Der obere Teil besteht aus einem gedrechselten Stück von 11,8 cm Länge. Daran schließen acht kleine Segmente von je 2 cm Länge und ein etwas längeres Segment von 4,5 cm Länge mit dem abgedrehten Anschlußzapfen an. Der untere Teil besteht aus zehn Einzelteilen etwas unterschiedlicher Länge (ein Teil zu 4 cm, vier Teile zu ca. 3 cm, drei Teile zu ca. 3,5 cm, ein Teil zu 4 cm und das unterste Segment mit dem Anschlußzapfen zu 6 cm). Die Schallbirne ist aus einem Stück gedrechselt. Das Röntgenbild zeigt die Segmentierung im inneren Holzteil durch deutliche Fugen an, wirkt dagegen im Bereich der äußeren 3 mm durch die Verzahnung der Segmente und deren präzise Verleimung nahezu nahtlos. Ein Längsstrich entlang der Innenbiegung der beiden Stücke, etwa 3-4 mm vom Rand entfernt, geht auf die Wirkung der einen Sechskantlinie zurück. Die Lederhülle wird im Röntgenbild nur bei den Grifflöchern und beim Hüllenabschluß zum oberen gedrechselten Stück sichtbar. Ausgezeichnet lassen sich mit Hilfe des Röntgenbildes der konische Verlauf der Innenbohrung und die Tonlöcher verfolgen.

Mozarts KV 622 ist kein Bassetthornkonzert

Nachdem es Ernst Hess⁶ gelungen war, den Urtext des Mozart-Klarinettenkonzerts KV 622 einwandfrei zu rekonstruieren, begann sich die Diskussion um das Instrument zu bewegen, mit dem Mozarts Klarinettist Anton Stadler die schwierige Solopartie ausgeführt haben mochte.

Die ersten neueren Versuche, eine Wiedergabe der nun im Tonumfang nach der Tiefe um eine Terz erweiterten Partie zu ermöglichen, reichten von der einfachen Verlängerung einer *a*-Klarinette bis zum Bau eines Bassetthornes in *a*⁷. Im Salzburger Musikwissenschaftlichen Institut bemühten wir uns dagegen um die Konstruktion eines Instrumentes, welches die Hauptmerkmale des Stadlerschen Instrumentes nach der Beschreibung im *Journal des Luxus und der Moden* vom Jahre 1801 besitzen sollte⁸. Die Interpretation dieses einzigen konkreten Hinweises auf das Instrument Anton Stadlers stand dann auch im Mittelpunkt einer Diskussion der Salzburger Mozarttagung 1968⁹. Als unwidersprochene Voraussetzung galt dabei die Tatsache, daß das Instrument für das Konzert KV 622 in *a* stehen mußte, da Ernst Hess klar nachweisen konn-

5 Mit der Bedienung der Daumenklappe fällt die Stützfunktion des Daumens fort.

6 E. Hess, *Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzertes KV 622*, in: Mozart-Jahrbuch 1967, S. 18-30.

7 Die ersten praktischen Versuche regte Milan Kostahryz bereits 1951 an. Der Prager Instrumentenmacher Rudolf Trejbal verlängerte daraufhin das Unterstück einer *a*-Klarinette. Ein Bassetthorn in *a* wurde auf Anregung von Ernst Hess ausgeführt.

8 G. Croll und K. Birsak, *Anton Stadlers „Basset-Klarinette“ und das „Stadler-Quintett“ KV 581*, in: ÖMZ Jg. 24 (1969), S. 3-11.

9 Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg. Vgl. dazu den Bericht im Mozart-Jahrbuch 1968/70, S. 28-33.

te, daß das der Textrekonstruktion zugrunde liegende Fragment KV 621b ab Takt 180 von G-dur nach A-dur umbricht. Saams Behauptung (S. 60): „Das Klarinettenkonzert scheint weiter nichts als eine Bearbeitung des Bassetthornkonzertes zu sein“, ist mit dieser Beobachtung hinfällig, denn Bassetthörner in *a* hat es nicht gegeben. Das Konzert wurde lediglich als Bassetthornkonzert begonnen, aber als Klarinettenkonzert vollendet. Und zwar für eine *a*-Klarinette von Anton Stadlers Erfindung.

Ich will versuchen, die Ausgangssituation kurz zu beleuchten: das 199 Takte umfassende autographe Fragment eines Konzertes von Mozart KV 621b zeigt im Solopart volle Übereinstimmung mit dem ohne Autograph überlieferten Klarinettenkonzert KV 622 in A-dur, hat aber an mehreren Stellen einen in der Tiefe erweiterten Umfang, der es als Bassetthornkonzert erscheinen läßt, KV 622 dagegen als spätere Bearbeitung für *a*-Klarinette. Ernst Hess zeigt aber, daß der Orchesterpart des Fragments nur bis T. 180 in der für Bassetthorn möglichen Tonart G-dur steht, dann hingegen nach A-dur wechselt. Die Intention ist klar: Es stand ein Instrument in *a* zur Verfügung, das denselben Tonumfang besaß wie das Bassetthorn. Dieses Instrument aber konnte nur das nach den vorliegenden Berichten von Anton Stadler erfundene, nach der Tiefe erweiterte Klarinetteninstrument sein. Dazu muß noch ergänzt werden, daß neben dem Bassetthorn in *f* wohl noch einzelne Instrumente in *g* existieren, z. B. das schon erwähnte Münchner Bassetthorn von Georg Glezl, aber nicht der geringste Nachweis für höhere Stimm-lagen erbracht werden kann. Anton Stadler aber verlieh nicht nur dem *a*-Instrument den größeren Ambitus, sondern stattete für die Arie Nr. 9 aus der Oper *Titus* sogar eine *b*-Klarinette mit der zusätzlichen Applikatur für die Tiefe aus. Die Erfindung Anton Stadlers steht wohl über dem Streit um den Namen und die konstruktiven Details des neuen Instrumentes. Wie sowohl der Bericht im *Journal des Luxus und der Moden* von 1801 als auch eine Nachricht aus Gerbers *Lexikon der Tonkünstler* von 1792 beweist, war Stadlers Konstruktion als neben dem Bassetthorn eigene und erwähnenswerte Leistung anerkannt¹⁰. Es ist daher völlig richtig, wenn Jiri Kratochvil diese Unterscheidung des 18. Jahrhunderts mit der Einführung des treffenden Terminus „Bassettklarinette“ berücksichtigt. Daß die Urfassung des Konzertes für ein solches Instrument und nicht für das gewöhnliche Bassetthorn geschrieben war, steht also fest.

Es ist hier nicht der Platz, um die Frage der Konstruktionsdetails aufzurollen. Doch ist es immerhin bemerkenswert, daß selbst Saam, der im Zusammenhang mit dem Klarinettenkonzert jede vom Bassetthorn abweichende Erfindung Anton Stadlers verneint (S. 59-60), an anderer Stelle seines neuen Buches (S. 37) ihn nicht nur für die Bassettklappen *cis* und *dis* am Bassetthorn verantwortlich macht, sondern auch getrennt feststellt: „Dieser Klarinettist und Freund Mozarts versuchte schon früher die tieferen Töne der Klarinette bis zum *c* hinabzuziehen, hatte aber keinen Erfolg damit“. Nur bezüglich des Erfolges bin ich anderer Meinung. Denn neben dem Konzert war auch die ursprüngliche, verlorene Fassung des „Stadler-Quintetts“ KV 581 für ein Instrument mit größerem Umfang vorgesehen und in NMA¹¹ argumentiert Ernst Friedrich Schmidt in Anlehnung an Jiri Kratochvil überzeugend und ganz in unserem Sinne, daß auch hierbei an die Stadler'sche Erfindung zu denken ist.

Wenn man nun das Mozart'sche Werk betrachtet, so hat Mozart nachweislich dreimal für die „Bassettklarinette“ in *a* komponiert und zwar in KV 622, KV 581 und dem Fragment KV 581a, das in der Klarinette den üblichen Umfang gleichfalls unterschreitet, sowie zweimal für die „Bassettklarinette“ in *b*, und zwar in der berühmten Arie Nr. 9 aus der Oper *Titus* (KV 621)

10 Der Mitteilung von C. F. Pohl, *J. Haydn*, Leipzig 1882, Bd. II, S. 143, ist zu entnehmen, daß die zeitgenössischen Referenten mit dem Ausdruck „Baß-Klarinette“ großzügig umgingen. „Stadler“ heißt es, „spielte bereits 1788 auf der Baß-Klarinett, einer neuen Erfindung und Verfertigung des Hofinstrumentenmachers Theodor Lotz.“ Auf die naheliegende Möglichkeit, daß die Berichte aber tatsächlich die bereits eingeführten Bassetthörner von der neu erfundenen Klarinette mit Zusatzklappen durch den Terminus „Baß-Klarinett“ unterschieden, weist E. F. Schmidt (NMA Serie VIII/19, Abt. 2, S. IX) hin, der die Arbeit Stadlers als eine Fortführung der Lotz'schen Versuche betrachtet.

11 Neue Mozart-Ausgabe, Serie VIII/19, Abt. 2, S. X.

„Parto“ und in dem Fragment eines Klarinettenquintetts KV 516c. Der persönliche Erfolg Stadlers auf seinem besonderen Instrument scheint also außergewöhnlich gewesen zu sein, wenn er Mozart derart inspirieren konnte. Außergewöhnlich waren aber auch die technischen Anforderungen der Werke, so daß manchmal an der Aufführbarkeit auf Instrumenten des 18. Jahrhunderts gezweifelt werden muß. Hier ist wohl der eigentliche Grund für die späteren Bearbeitungen zu suchen und für die Tatsache, daß die originale Ausführung auf der „Bassettklarinette“ dem virtuosen Stadler selbst vorbehalten blieb. Er verstand gewiß aus dieser Sonderstellung Kapital zu schlagen.

Musik als offenes System „Die Musik der sechziger Jahre“*

von Walter Gieseler, Bedburg-Hau

Die vorliegende Veröffentlichung ist, um es gleich zu sagen, ein sehr erfolgreicher Versuch, die Tendenzen des letzten Jahrzehnts zu sichten und transparent zu machen. Der Herausgeber Stephan hat, wie in der Vorbemerkung angekündigt, in der Tat ein „möglichst umfassendes Bild von der musikalischen Produktion“ vermittelt.

Von den zwölf Beiträgen sind die Texte von Ulrich SIEGELE *Entwurf einer Musikgeschichte der sechziger Jahre* und von Carl DAHLHAUS *Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik für mich von zentraler Bedeutung*.

SIEGELE beginnt seinen *Entwurf* mit der Charakteristik der fünfziger Jahre. Messiaen mit seinem „*Mode de valeurs et d'intensités*“ (1949) gibt das Signal für die serielle Entwicklung. Schlüsselnamen sind Boulez, Stockhausen und Nono; Schlüsselbegriffe sind Parameter und Struktur: „*Was vordem Gestalt und Variation von Gestalten war, erscheint nun als Struktur, als das Zusammenschießen verschiedener parametrischer Bestimmungen zum einzelnen Ton oder zur Gruppe von Tönen.*“ Musik als Mitteilung und Sprache wird zu kombinatorischem Spiel. Das Interesse am rational durchorganisierten Kompositionsverfahren wird vorrangig. Diese Einstellung gipfelt in Stockhausens „*Einheit der musikalischen Zeit*“ als dem übergeordneten Prinzip aller Parameter.

Der Hinweis Siegeles, daß das serielle Dogma (wonach die Vorordnung aller Parameter schon eine musikalisch sinnvolle Komposition verbürge) „*in der Wirklichkeit des Komponierens nie existiert*“ habe, ist so überraschend nicht. Denn die serielle Theorie war nicht frei von Widersprüchen: Reihen auf Tonhöhen und Dauern anzuwenden, mochte noch angehen, willkürlich wurde das Verfahren bei den dynamischen Werten und vor allem bei den Klangfarben; Permutation und Rotation taten ein Übriges, um das Verfahren von innen aufzulösen.

Die Neuorientierung geschah mit dem Klavierstück XI von Stockhausen und mit der Dritten Sonate von Boulez (1956 und 1957). An die Stelle strenger (wenn auch selbst gegebener) Regel trat die Wahrscheinlichkeit der großen Zahl, die Austauschbarkeit von Formteilen, damit auch

* Die Musik der sechziger Jahre. Vorträge des gleichnamigen Kongresses in Darmstadt (28. 3. bis 2. 4. 71). Zwölf Versuche, hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1972. 162 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 12.)

die Aushöhlung des überkommenen Werkbegriffs. Die Emanzipation des Geräuschs hat vielerlei Konsequenzen im instrumentalen (besonders perkussiven), im elektroakustischen und vokalen Bereich; distinkte Intervalle, Dauern und Klangfarben werden durch Clusterbildung in ihrer Wahrnehmbarkeit eingeschränkt oder aufgehoben. Die übliche Notation muß sich entsprechend ändern; sie zeigt weniger Ergebnis als Aktion an, die Spielregel wird wichtig. Neben Stockhausen sind nun vor allem Ligeti, Kagel und Penderecki zu nennen. Das Geräusch ist der Einbruch des „Realen“ in die Musik; die Grenze von Kunst und „Leben“, von Kunst und „Arbeit“ fällt. Die Verbindlichkeit des Textes weicht, er wird zur bloßen Vorlage für den Interpreten, der improvisatorisch das dann schließlich Klingende verantwortet.

Siegeles Entwurf ist ein Wurf, da bei aller konkreten Verschiedenheit von Komponisten und Kompositionen die Tendenz des Jahrzehnts verdeutlicht wird.

DAHLHAUS geht in seinem Beitrag von einer ästhetischen Position aus, die historisch reflektiert ist und sich daher nicht dem jeweils Aktuellen auszuliefern braucht. Die Frage nach Sinn oder Sinnlosigkeit zielt nach ihm darauf hin, wie weit *„sich Musik mit dem Anspruch präsentiert, mehr zu sein als ein tönendes Ereignis oder ein akustisches Objekt, das bloß da ist und nichts sonst“*.

Doch wurde musikalischer Sinn in funktionaler Musik anders als in autonomer gesehen: funktionale Musik hatte Sinn, wenn sie ihren Zweck erfüllte, der häufig auch als moralisch nützlich oder schädlich verstanden wurde. In autonomer Musik war es das Rührende oder bloß Mechanische-Nichtssagende, wonach Sinn oder Sinnlosigkeit bestimmt wurden; in Gemütsregung und Gemütsbewegung wurde Sinn vermittelt. Zwar waren im 19. Jahrhundert Form- und Gefühlsästhetik Gegensätze, doch dialektisch aufeinander bezogen; somit geht Sinn *„aus der Vermittlung des expressiv-gestischen und des syntaktisch-formalen Moments“* hervor, aktualisiert durch den Hörer.

Musikalischer Sinn äußert sich durch das musikalische Material hindurch. Aber dieses Wort ist zwiespältig: Ist Material geschichtslos und stets in gleicher Weise verfügbar oder ist es *„Inbegriff von vorgeformten geschichtlich determinierten Tonverbindungen“*? Stimmt das letztere, dann gibt es Material, das geschichtlich verschliffen sein kann und deshalb nicht mehr an der Zeit ist, und solches, das „an der Zeit“ ist. Erst in letzterer Hinsicht wäre Material *„stimmig“*; Stimmigkeit aber gilt heute als Ersatz für „Sinn“: als könne folglich *„ein musikalisches Werk, das der geschichts-philosophischen Forderung des Tages gerecht werde, auch ästhetisch-kompositionstechnisch gelingen“*. Dagegen aber steht die Preisgabe geschichtlich verstandener Stimmigkeit wie im geschichtsfremden Denken von Cage. Cages Kritik, seine negative Ästhetik schlägt um in blinde Naturverehrung und Fetischismus; Dahlhaus sieht hier nichts anderes als musikalischen Rousseauismus.

Seine Kritik richtet sich aber auch auf die neue Forderung nach funktionaler Musik, also nach politisch engagierter Musik. Seine These, daß funktionale Musik im 19. Jahrhundert in Trivialität abgeunken sei und daß die *„Ungeschiedenheit von Kunstcharakter und Gebrauchswert . . . nicht restaurierbar“* sei, kulminiert in dem Satz *„die Revolution der Musik und die Musik der Revolution schließen sich gegenseitig aus“*. Er hält, und das ist wohl eine allseitige Erfahrung, musikalische Praktiken aus rigoros artistischer Überlieferung (seriell oder elektronisch) für politisch wirkungslos. Die Skepsis angesichts entsprechender Versuche von Nono und Henze ist sicherlich nicht unbegründet.

Ähnlich skeptisch urteilt Dahlhaus hinsichtlich einiger modischer Erscheinungen, sofern sie zur Rückbildung des Hörens und der musikalischen Ausdruckscharaktere führen (wie im „Wandelkonzert“ oder in manchen nur auf Häufung ungewohnter Töne und Geräusche bedachten Klangkompositionen oder -Improvisationen). Der Gegensatz zwischen Sinn und Sinnlosigkeit sei heute einer zwischen Emanzipation und Zwang geworden; bedenklich aber, wenn unter Zwang Disziplin der Technik verstanden werde und unter Emanzipation nichts anderes als Kunstfeindschaft aus Enttäuschung sich verberge.

Der Beitrag von Dahlhaus ist Kritik und Herausforderung zugleich. Aber sein Standort ist nicht der einer normativen repressiven Ästhetik, er ruft in Wirklichkeit den Komponisten nur dazu auf, sich über die Stationen seines eigenen Weges zu vergewissern und nicht leichtsinnig das zu verschleudern, was kompositorische Intelligenz zuvor schon einmal erreicht und unter Kontrolle habe.

In zwei Beiträgen geht Elmar BUDDE Begriffen nach, die für die heutige Musik immer mehr an Bedeutung gewinnen. Beide Arbeiten sind eng aufeinander bezogen: *Zitat, Collage, Montage* versucht eine theoretische Erhellung. Zum dritten Satz der „Sinfonia“ von Luciano Berio ist Anwendung dieser Theorie. Alle drei Begriffe beruhen „auf der Verkoppelung heterogener Elemente bzw. der Verschränkung disparater Materialien“. Während das Zitat nur für einen informierten Hörer Beziehungen herstellt, sind Collage und Montage für den Hörer wohl einfacher zu erfassen: denn aus heterogenen Dingen wird ein neues Ding arrangiert. Budde zeigt, daß gerade in der Neuen Musik das Zitat, zumal es nunmehr häufig aus anderer stilistischer Schicht, aus anderer materialer Gegebenheit stammt, kompositorisch besonders vermittelt werden müsse. Dann könnten zum Beispiel auch Elemente der tonalen Sprache wie Dreiklang und sonstige Elemente der traditionellen Harmonielehre selbst zum Zitat werden.

Budde bringt aber nun das „gelehrte“ Zitat alter Art in Verbindung mit der Collagetechnik; denn nach ihm sind Collageteile allesamt immer Zitat, „das Zitat wird zum Normalfall“ (das gilt auch für die „objets trouvés“ der musique concrète). Von Kompositionen der sechziger Jahre seien hier nur genannt Stockhausens *Originale* und *Hymnen*, Kagels *Sur Scène*, Pousseurs *Votre Faust* und Berios *Sinfonia*. Gerade an Berios Stück verdeutlicht Budde die Anstrengung kompositorischer Vermittlung: Sprach- und Musikzitate werden mit Eigenem in Verbindung gebracht, gedanklich und musikalisch vermittelt. Sprache wirkt auf Musik, Musik auf Sprache.

Wichtig sind noch zwei Hinweise Buddes: Die Rolle des Zitats und der Collage bei Bernd Alois Zimmermann, der besonders in den *Soldaten* versucht hat, seine Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit, also vom Ineinander verschiedener Zeitschichten zu realisieren: Zeit simultan und synchron. Der andere Hinweis betrifft eine eigentümliche „Schwäche“ neuer Musik, ihren Sprachzerfall. Vielleicht, so meint der Autor, könnten in dieser Situation veränderte musikalische Wirklichkeit und ihr Sinn nur noch durch Zitat und Collage begriffen werden.

Hans OESCH bringt in seiner Arbeit *Zwischen Komposition und Improvisation* die bekannte Antithese zwischen Automatismus und Schematismus serieller Musik einerseits und der mit Improvisation zusammenhängenden „offenen Form“ andererseits zur Sprache. Er zeigt, daß diese „offene Form“ (so fiktiv sie auch für den Hörer bleibt) Rebellion gegen den herkömmlichen Formbegriff ist. Damit aber sei der Komponist, da er dem Interpreten das klangliche Endergebnis überlasse, aus der persönlichen Entscheidung geflohen. Der erste Komponist, der hier genannt werden muß, ist Cage. War vorher serielle Regel bestimmend, so nun Offenheit in jeder Hinsicht: in Tonhöhe, Dauernanordnung, Klangfarbe und zeitlicher Ausdehnung des Stückes; der Werkcharakter der Musik schwindet, ihr Prozeßcharakter wird deutlich, damit die absolute Zeit, damit Zufall mehr oder weniger. Schriftlicher Ausdruck für diesen Sachverhalt ist die musikalische Graphik; zwischen Determination und Indetermination werden die vielfältigsten Stationen sichtbar: Anteil jeweilig von Komposition und Improvisation. Es bleibt die Frage, ob „offene Form“ noch ein zutreffender Terminus ist, da hier „nur mit Bedenken noch von Form“ gesprochen werden könne.

Unter dem Titel *Szene und Technik* umreißt Ulrich DIBELIUS die Entwicklung der sechziger Jahre; zwei Aspekte, zunächst doch äußerst unterschiedlich, zeitigen überraschende Parallelen: „Beide Male zieht sich die kompositorische Zuständigkeit in die Randzonen der Musik zurück . . . in die theatralische und technische Spielastik“. Die streng serielle Regel verliert an Bedeutung, in die Mitte rücken „periphere“ Bestimmungen wie „mobile Form, Variabilität, Zufall und Improvisation, Raumerschließung, szenische Musik, Mehrdimensionalität, Multi-Media-Kunst“. Besonders wird die Spielsituation der Musik, wie sie Kagel vorstellt, beleuchtet: „Es sind musikalische Entwürfe, die Szenisches affizieren – nicht umgekehrt.“ Kompositorische Stationen sind Kagels *Anagrama*, *Sur Scène*, Schnebels *Glossolalie*, Ligetis *Aventures*. Strenge handwerkliche wie ästhetische Prinzipien werden verlassen, das Vorbild Webern schwindet, an seine Stelle tritt Cage. Aber auch im technischen Bereich par excellence, in der elektronischen Musik, rückt man ab von der unmittelbaren Klangerfindung. Stockhausens *Telemusik* zeigt zum Beispiel nicht mehr abgeschlossene Studio-Mentalität, sie wird welthaltig, offen allen Einflüssen „einer Musik der ganzen Erde“. Ob man nun Vorgefundenes mit Eigenem versieht oder nur noch arrangiert, ist gar nicht mehr so weit entfernt von einer Musik, die vom Computer ausgerechnet ist. Denn in beiden Fällen ist die Entscheidung des Komponisten vom

Detail auf bloß allgemeine Beschreibungen des Arrangements zurückgenommen (allerdings darf hier der Begriff Arrangement nicht deprivierend verstanden werden).

Josef HÄUSLER beschreibt *Einige Aspekte des Wort-Ton-Verhältnisses*. Er legt dar, daß das Vertonen von Texten nicht mehr aktuell sei. Entscheidend sei, daß mit der Ent-Semantisierung von Texten der Weg frei werde für eine rein musikalische Lösung des alten Wort-Ton-Problems, da die Phoneme nun nur noch als klangliche Ereignisse kompositorisch eingesetzt würden. Die Zerstückelung von Wörtern in Silben und einzelne Phoneme bei Nono haben den Weg gewiesen. Wieder ist Kagels *Anagrama* eine wichtige Station für rein musikalische Behandlung von Phonemen durch Permutation, Umkehrung und Variantenbildung. Vokale Ereignisse werden den instrumentalen völlig gleichgesetzt: daher gewinnt auch das vokale Geräusch neben dem traditionellen Stimmklang des Belcanto Bedeutung. Sprache und Musik verhalten sich nicht mehr in Symbiose zueinander wie etwa im Liede Schuberts, sondern verbinden sich in Osmose, in gegenseitiger Durchdringung; die völlige Amalgamierung beider Seiten bringt ein unauflöslich Ganzes zutage, allerdings mit dem deutlichen Akzent einer Musikalisierung. Doch darf hier kritisch gefragt werden, warum offensichtlich (zumindest in den Werküberschriften) semantische Assoziation mit der Auswahl literarisch bedeutender Texte noch vom Komponisten gewollt wird, obwohl die Phoneme allein in dieser Hinsicht nichts mehr hergeben; hier klafft eine Diskrepanz, die von manchen Komponisten gern als unerheblich abgetan wird. Das ist im Grunde kurzsichtig; denn schließlich ist diese Lösung des Wort-Ton-Verhältnisses, wenn die sprachlich-semantische Seite völlig abgebaut wird, nur eine Lösung wie die des gordischen Knotens, also keine.

Zur Musik der sechziger Jahre gehört auch der „free jazz“. Ekkehard JOST bespricht in *Zur jüngsten Entwicklung des Jazz* einige wichtige Erscheinungen. Obwohl der Rezensent dem hier Geschilderten mit großer Sympathie gegenübersteht, erscheint ihm dieser Beitrag im Rahmen des vorliegenden Büchleins etwas zwiespältig. Einerseits entspricht die Entwicklung des „free jazz“ wohl der der Musik Stockhausens, Ligetis, Kagels und anderer (man denke an das Schwinden fester Regeln und Modelle, an die Aufgabe eines festen Beat und Tempos, an Improvisation ohne das konventionelle Gerüst bluesartiger 12-Takter, an Klangexperimente usw.), andererseits aber weisen die folkloristischen Bindungen (und seien sie jetzt auch islamisch) wieder auf Stationen der zwanziger Jahre zurück. Man sollte aber Jost wünschen, daß seine Klage, die „etablierte, von ihrem elitären Anspruch geprägte Musikwissenschaft (werde) sich um diesen Jazz der siebziger Jahre ebensowenig kümmern (. . .) wie um den der sechziger Jahre“, nicht recht behält. Es reicht meiner Meinung nach nicht aus, daß man sich in Graz und anderswo um Jazz und free jazz kümmert; warum könnte ein solches Thema nicht einmal im Zentrum einer allgemeinen musikwissenschaftlichen Tagung stehen?

Ergänzt werden die Beiträge durch Analysen. Christian Martin SCHMIDT analysiert *Mauricio Kagel: Match für drei Spieler* und *Witold Lutosławski: Streichquartett*. In beiden Arbeiten sind eine Menge Einsichten und Hinweise verarbeitet, die mit Gewinn gelesen werden. Doch scheint mir Analyse hier etwas zu „affirmativ“ geraten zu sein. Denn, was es bedeutet, daß *Match*, das doch in der ganzen Anlage akustisch und gestisch gemeint ist, nicht nur in Live-Aufführung und im Film, sondern auch als Schallplatte offeriert wird, müßte meiner Ansicht nach kritisch beleuchtet werden. Bei Lutosławski hingegen scheint mir die Rolle des Zufalls (bei geschlossener Großform) nicht genug akzentuiert. Trotzdem: diese Analysen eröffnen einen Zugang, darin liegt ihr Wert.

Rudolf STEPHAN hat mit *György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester* Wichtiges zur Weiterentwicklung des Cluster-Begriffes mitgeteilt. Hatte Cowell den Cluster bestimmt als ein Gebilde aus kleinen und (oder) großen Sekunden bei einer Mindestbandbreite von einer großen Terz, so gibt Ligeti diese Bestimmung auf. In den *Volumina* für Orgel gibt es neben dem chromatischen (schwarze und weiße Tasten) und diatonischen (weiße Tasten) auch den pentatonischen Cluster (schwarze Tasten) aus großen Sekunden und kleinen Terzen. Außerdem kann die Bandbreite des Clusters bis zum Einzelton (einzelne Taste) zurückschrumpfen. Daraus erwächst größere Flexibilität für Breite und Dichte des Clusters.

Zum Schluß erwähne ich noch eine sehr erhellende Studie von Reinhold BRINKMANN *Von einer Veränderung des Redens über Musik*. Hier faßt sich charakteristisch zusammen, was

den Unterschied der fünfziger und sechziger Jahre ausmacht. Der Weg ist einfach, er geht über Texte Stockhausens. Sind diese in den fünfziger Jahren sachlich-nüchtern, also rational, werden sie im folgenden Jahrzehnt immer emphatischer, prophetischer, hymnischer, also irrationaler (allerdings zöge hier Stockhausen die Begriffe „intuitiv“ oder „übrational“ vor). Gegenüber dem Strukturdenken der fünfziger Jahre deckt Brinkmann „*Momente verborgener Genieästhetik*“ in dem gewandelten Reden über Musik auf. Man mag zu Stockhausens Texten etwa *Aus den sieben Tagen* stehen, wie man will – es wird deutlich, daß sich hier kein Vereinzelttes äußert, sondern ein gesamtgesellschaftlicher Trend, dem auch die Musik der unmittelbaren Gegenwart verpflichtet ist: Freiraum zu sein angesichts der physisch und geistig verwalteten Welt. Oder sollte man nun auch in der Musik von einer unterschwelligem Nostalgie-Welle sprechen?

Das Signum der letzten beiden Jahrzehnte (alle Beiträge dieser Darmstädter Veröffentlichung beweisen es) ist extreme Gegensätzlichkeit: Ratio – Irratio, strenge Regel – Zufall, Werk – Prozeß, Determination – Indetermination. Nun ist der Umschlag von These in Antithese ein heute gängiges Denkmodell, aber gemeinsam ist beiden Seiten in der geschilderten musikalischen Gegensätzlichkeit doch ihr elitärer Charakter. Könnte einmal die *coincidentia oppositorum* gelingen, so müßte sie vielleicht dahin gehen, daß Elitäres aufgesprengt, Musik aus ihrer fachimmanenten Verstrickung gelöst wird, damit kommunikativer Sinn für den Hörer wieder erfaßbar wird. Aber hiermit sollen nicht neue Einseitigkeiten alte ablösen: Kommunikation mit dem Hörer muß nicht den kompositorischen Rang beeinträchtigen, Improvisation nicht die kompositorische Technik korrumpieren, jedenfalls sind solche Folgerungen nicht zwingend. Das Studium von Stockhausentexten aus den Jahren 1955 und 1970 führt jedes Mal auf „letzte“ Worte, die mit großem Autoritätsanspruch gesagt und auch sehr häufig so von der Gemeinde akzeptiert wurden. Aber ihre gegensätzlichen Akzente beweisen: „Letzte“ Worte werden in Wirklichkeit nie gesprochen. Dasselbe gilt von Aussagen über die Unvereinbarkeit von Kunstcharakter und Gebrauchswert der Musik, über den nicht überbrückbaren Gegensatz von Musik der Revolution und Revolution der Musik. Was als Aussage jetzt einleuchtend scheint, kann durch Entwicklung modifiziert, ja sogar ad absurdum geführt werden. Prognosen können nicht gewagt, Synthesen nicht herbeigezwungen werden; die Zukunft ist unverfügbar und offen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

Nachtrag Sommersemester 1974

Berlin. *Technische Universität*. Prof. Dr. F. BOSE: Zigeunermusik (2) – Haupt-S: Außer-europäische Mehrstimmigkeit (2) – Ü: Musikethnologisches Colloquium (2) – Hochschule für Musik: Pros: Aspekte der Musikethnologie (2).

Frankfurt a. M. Exkursionen: Quellenarbeit in der Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel mit dem Seminar Heinrich Schütz: (Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT) (3 Tage).

Kiel. Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Methoden der Analyse (1).
R. PETERSEN: Gehörbildung (1).

* Die Hochschulen der DDR melden ihre Vorlesungen nur noch den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.

Wintersemester 1974/75

Aachen. Technische Hochschule. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Musik und Sprache (2) – Ü: Einführung in die Harmonielehre (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Paläographie der Musik III: Mensurale Auszeichnungsweisen des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts (durch Dr. M. HAAS) (2) – Haupt-S: Übungen zur Musik des Barockzeitalters (2) – Musikästhetik: Übungen zur Musikästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts (durch Prof. Dr. E. LICHTENHAHN) (2) – Ethnomusikologie: Einführung in die theoretischen Grundlagen, in Verbindung mit dem Experimental-Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg i. Br. (mit Dr. T. SEEBASS) (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Die Musik des 14. Jahrhunderts I (2) – Historische Satzlehre II: Das 14. und frühe 15. Jahrhundert (2) – Grundseminar I: Übungen zur Musik des Mittelalters (2) – Haupt-S: Übungen zur Analyse: Streichquartette von Haydn und Beethoven (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Übungen zur Instrumentenkunde (2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. K. REINHARD / Prof. Dr. K. KROPFINGER: Colloquium: Besprechung musikwissenschaftlicher Neuerscheinungen (1).

Prof. Dr. T. KNEIF: Die Variation im 16.-18. Jahrhundert (2) – Colloquium: Musiksoziologie (2) – S: Grundprobleme einer Zeichenlehre der Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. K. KROPFINGER) (2).

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Zur Entwicklung und Bedeutung des Streichquartetts (2) – S: Entwurf und Ausführung: Die Skizze im Kompositionsprozeß (2).

Dr. A. LIEBE: Ü: Übung zur Klaviermusik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. A. NOWAK: Pros: Übungen zur Geschichte der klassischen Sonatenform (2).

N. N.: Notationskunde (2) – Lektüre einfacher musiktheoretischer Texte (2) – Ü: Harmonielehre (2) – Ü: Kontrapunkt (2) – Ü: Formenlehre.

Prof. Dr. A. FORCHERT: S: Die Anfänge des Vokalkonzerts in Deutschland (2).

Dr. W. SCHLEMM: Pros: Orchester und Partitur (2).

Dr. F. ZAMINER: S: Probleme der Musikgeschichte des Altertums (2).

Abtlg. Musikethnologie. Prof. Dr. K. REINHARD: Musik der Indianer (mit Colloquium) (2) – S: Formprobleme außereuropäischer Musik (2) – Pros: Systematik der Tonsysteme u. Gebrauchsleitern (2).

Ass. Prof. Dr. J. P. REICHE: beurlaubt.

Dr. Chr. AHRENS: Die Musik der Pontos-Griechen zwischen Orient und Okzident (mit Colloquium) (2).

H.-P. SEIDEL, M. A.: Transkription II (2) – Analyse außereuropäischer Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. L. MANIK: Ü: Übung zur Stimmung von Gamelan-Instrumenten (2).

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Arnold Schönberg (1) – S: Arnold Schönberg (2) – Musikalische Hermeneutik (1) – S: Musikalische Hermeneutik (2) – Doktorandencolloquium (2 n. V.).

Prof. Dr. F. BOSE: Faktoren der Stilbildung (2) – S: Deutsche Volksliedgeschichte (2) – S: Musikethnologisches Colloquium für Fortgeschrittene (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Th.-M. LANGNER: S: Die Suiten Joh. Sebastian Bachs (2).

Lehrbeauftragt. Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE-HABER: beurlaubt.

Dr. P. NITSCHKE: Ü: Arien der Matthäus-Passion (2) – Pros: Brahms und Wagner (2).

Tutorien: C. ZENCK: Mahlers Lieder (Orchesterfassungen) (2).

M. ZENCK: Musikalischer Expressionismus (2).

ZIMMERMANN: Musikalische Hermeneutik (2) – Musikkritik (2).

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Musik im 19. Jahrhundert und Neue Musik (II) (2) – S: Bachs H-moll-Messe und die Tradition der Messvertonung (2) – Pros: Frühe Quartette von Haydn und Mozart. Gattung und musikalischer Satz des Streichquartetts – Colloquium: Über die Möglichkeit einer Musikästhetik (Geschichte und Ästhetik) (2 n. V.) – Instrumentalkollegium (durch P. WALSER) (2) – Einführung in die weiße Mensuralnotation (durch Oberass. Dr. V. RAVIZZA) (2).

Prof. S. VERESS: Ost und West in der neueren Musikgeschichte (1) – Alban Berg (2) – Musikethnologisches Seminar (auch für Anfänger) (2) – Musikalische Satzlehre: Kontrapunkt III (1) – Musikalische Werkanalyse III (1) – Musikalische Satzlehre: Kontrapunkt I (durch Oberass. Dr. V. RAVIZZA) (1) – Musikalische Werkanalyse I (durch Oberass. Dr. V. RAVIZZA) (1).

Prof. G. AESCHBACHER: Vokalkollegium (1) – Gehörbildung I (2) – Gehörbildung III (1) – Musikalische Satzlehre: Harmonielehre I (1) – Musikalische Satzlehre: Harmonielehre III (1).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Das Werk Igor Strawinskjs (2) – Haupt-S: [BECKER/IMDAHL:] Impressionismus in Malerei und Musik (gemeinsam mit den Kunsthistorikern) (2) – Colloquium: Doktorandencolloquium (2. n. V.) – Pros: Einführung in die Aufführungspraxis (1).

N. N.: Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts (1) – Pros: Musikalische Formenlehre (2).

Dr. K. RÖNNAU: Pros: Bachs Kammermusik (2) – Einführung in die musikalische Analyse (2).

H. FREDERICHs: Ü: Musikalische Satzlehre (5).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Der Gregorianische Choral (2) (H) – Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (Musikgeschichte I) (2) (G) – Doktorandenseminar: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (privatissime) (2).

Akad. MusDir. Prof. Dr. E. PLATEN: S: Musikalische Formenlehre. Formen der Barockzeit (Fuge, Konzert) (2) (G) – CM (für Hörer aller Fakultäten): Chor, Orchester (je 3), Camerata musicale (Musizierkreis) (2), Kammermusik (3) n. V.

Prof. Dr. M. VOGEL: Die Musik der Antike (2) (H) – S: Seminar zur Musik der Antike (1) (H) – Seminar über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (1) (H) – Anleitung zur harmonischen Analyse (2) (G).

Prof. Dr. S. KROSS: Beethoven (Für Hörer aller Fakultäten) (1) – Geschichte der Sinfonie (2) (H) – Haupt-S (gemeinsam mit den Professoren Drs. MASSENKEIL, PLATEN, VOGEL): Probleme der Musikästhetik im 18. Jahrhundert (2) – S: Musikwissenschaftliche Methodik (2) (G).

Prof. Dr. E. SEIDEL: S: Musikalische Satzlehre III – Harmonielehre auf der Basis der Wiener Klassik (2) (G).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: S: Aufgaben und Methoden der Musikethnologie (2) (H).

Braunschweig. *Technische Universität*. Dr. W. HERBST: Anton Bruckner – Leben und Werk (1) – Ü: Die Sinfonien Anton Bruckners – Partiturstudium, Analysen, Vergleiche (1) – CM: Hochschulorchester (2).

Clausthal. *Technische Universität*. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Probleme der Sinfonischen Dichtung bei Berlioz und Liszt (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule*. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Musikalische Meisterwerke des Barocks (2).

Prof. Dr. K. MARGUERRE: CM instr. (2) – CM voc. (2).

Düsseldorf. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Die Musik des Mittelalters (2).

H. B. ORLINSKI: Ü: Einführung in die Harmonielehre (2) – CM (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Die Musik der Niederländer 1430-1520 (2) – S: Übungen zur musikalisch-rhetorischen Figurenlehre (2) – Ü: Lektüre musiktheoretischer Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Die Klavierkonzerte Mozarts (2) – S: Englische Musik der Shakespeare-Zeit (2) – Ü: Übungen zum europäischen Volkslied (2).

Priv.-Doz. Dr. F. KRUMMACHER: Robert Schumanns Instrumentalmusik (2) – S: System und Erfahrung in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (2).

Lektor Dr. K.-J. SACHS: Pros: Weiße Mensuralnotation (2) – Praktikum: Harmonielehre I (2) – Kontrapunkt II (2) – Die satztechnischen Lehrschriften von Schönberg, Hindemith und Messiaen (2) – Gehörbildung (1) – Generalbaß- und Partiturspiel (1).

Frankfurt a. M.: Prof. Dr. L. FINSCHER: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Mozarts Kammermusik (2) – Ober-S: Zum Repertoire einer Kapelle: Cappella Sistina bis Palestrina (gemeinsam mit Prof. Dr. H. HUCKE) (3).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Abendländische Musikgeschichte III: 17. u. 18. Jahrhundert (3) – S: Stilerkennungsübungen (2) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Pros: Einführung in die Musikethnologie (2) – S: Instrumentalformen u. Liedbegleitung in der Lautenpraxis bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts (3) – S: Quellenkunde II: Modalnotation und schwarz-rote Mensuralnotation (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: S: Musikalische Bildungsideen und kirchenmusikalische Restauration im 19. Jahrhundert (2) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: beurlaubt.

Akadem. Oberrat P. CAHN: Ü: Musikalische Analyse: Harmonielehre I (2) – Musikalische Analyse: Vokaler Kontrapunkt (2) – S: Debussy (2) – CM instr. (Akad. Orchester) (2) – CM voc. (2).

Exkursion: Quellenarbeit in der Biblioteca Vaticana, Rom (in Anschluß an das Ober-S.) [6 Tage] (Prof. Dr. L. FINSCHER, Prof. Dr. H. HUCKE).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Schuberts Lieder (2) – S: Einführung in die Methoden wissenschaftlichen Arbeitens (Gegenstand: Verpoppte E-Musik) (2) – Doktoranden-Colloquium (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Musik im Mittelalter (1) – S: Musikschrifttum im 18. und frühen 19. Jahrhundert (2).

Priv.-Doz. Dr. W. BREIG: Einführung in die musikalische Formenlehre (2) – S: Übungen anhand von Schönbergs „Models for Beginners in Composition“ (2) – Arbeitsgemeinschaft: (gemeinsam mit Frau Prof. Dr. E. PICT-AXENFELD) Analyse und Praxis: C. Ph. E. Bachs „Probestücke“.

Lehrbeauftragt. Dr. P. ANDRASCHKE: S: Übungen zur elektronischen Musik (in Verbindung mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF e. V.) (2).

Lehrbeauftragt. H. P. HALLER: S: Übungen zur Realisation elektronischer Musik (in Verbindung mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF e. V.) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Hanns Eislers Schriften (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. RECKOW: S: Deutsche und französische Romantik: Berlioz-Schumann-Liszt-Wagner (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. REIMER: S: Hanns Eislers Lieder (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. RUF: S: Politische Oper im 18. und 19. Jahrhundert (2).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: L'opéra de G. Verdi (2) – Pros: Generalbaß (1) – S: Volksmusik im Kanton Freiburg (1) – Étude critique de textes musicaux anciens (1) – Musikwissenschaft und musikalische Praxis (1).

Priv.-Doz. Dr. J. STENZL: Répétition de l'histoire musicale IV: De J. S. Bach au 20ème siècle (1) – La notation de la monodie médiévale (1) – Goethe-Vertonungen (gemeinsam mit Prof. Dr. P. H. NEUMANN) (2, 14-täglich).

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: Pros: Statistische Verfahren in der Musikwissenschaft (2) – S: Zur Ästhetik und Funktion von Schallplatten-Covers II. Interdisziplinäre Veranstaltung der BE Musikwissenschaft und Visuelle Kommunikation (2) – S: Musiksoziologie. Gegenstand und Konzeptionen (2).

Honorar-Prof. Dr. K. KNOPF: S: Die europäische Oper im Barock und in der Klassik. Szenische und musikalische Analyse ausgewählter Bühnenerwerke von Peri, Monteverdi, Cavalli, Pergolesi, Lully, Rameau, Purcell, Händel, Gluck, Mozart (2).

Prof. G. DISTLER-BRENDEL: S: Stimme, Sprache, Musik. Projektseminar: 1. Sem. Hälfte fachwissenschaftlich, 2. Sem. Hälfte didaktisch (4).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Differentielle Musikpsychologie (2) – S: Musik um 1900 (2).

Dozent Dr. P. FALTIN: S: Wissenschaftstheorie II. Denkmethode: Empirismus, Positivismus, Dialektik (2) – S: Musik, Bedeutung, Zeichen: Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik (2).

OStR i. H. G. RITTER: Geschichte der Messe und des Oratoriums (1) – S: Bachs Messen und Oratorien (Seminar zur Vorlesung) (2) – S: Tonsatz/Analyse II (2) – S: Tonsatz/Analyse III (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. HUSMANN: Philippe de Vitry und Guillaume de Machaut (2) – Ober-S: Guido von Arezzo und das Organum (3).

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Ü: Wolfgang Amadeus Mozart (2).

Dr. R. FANSELAU: Ü: Die Musik der Spätromantik (2).

Priv.-Doz. Frau Dr. U. GÜNTHER: Die Opern Giuseppe Verdis (2).

Dr. H.-P. HESSE: Pros: Methoden der systematischen Musikwissenschaft (2) – Ü: Physiologie und Psychologie des Hörens (2).

Akad. MusDir. H. FUCHS: Kontrapunkt I (1) – Kontrapunkt III (1) – Harmonielehre II (1) – Göttinger Universitätschor (öffentlich) (2) – Akademische Orchestervereinigung (öffentlich) (2) – Innerhalb der Theologischen Fakultät: Heinrich Schütz (1) – Liturgische Übungen (1).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Aspekte der Musikwissenschaft I (2) – Musikhistorisches Proseminar (2) – Musikhistorisches Seminar (2) – Musikhistorisches Repetitorium III (2) – Tonbeispiele (1) – Dissertanten-Colloquium (2).

Prof. Dr. W. WÜNSCH: Musikethnologie I (2) – Musikethnologisches Seminar (2).

Frau Dr. I. SCHUBERT: Musikwissenschaftliches Proseminar I (2).

Dr. J.-H. LEDERER: Notationskunde I (2).

Prof. Dr. K. HAIDMAYR: Kontrapunkt I (2).

Lehrbeauftragt. A. HOCHSTRASSER: CM instr. (3) – CM voc. (3).

Hamburg. Prof. Dr. C. FLOROS: Der Impressionismus in der Musik (2) – Haupt-S: Schönbergs „Moses und Aron“ (2) – Doktorandencolloquium (n. V.).

Prof. Dr. H.-J. MARX: Franz Schubert (1) – Pros: Paläographische Übung zur Vokalmusik der Renaissance (2) – Ü (zusammen mit Prof. J. JÜRGENS): Editorische und aufführungspraktische Probleme der Barockoper (3).

Dr. W. DÖMLING: Ü (mit Referaten): Die symphonischen Werke von Hector Berlioz (3) – Übung mit musikalischer Analyse (für Fortgeschrittene) (3).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Colloquium zur Bach-Interpretation (mit Schallplattenvergleich) (2, 14-tägig).

Dr. H. SCHMIDT: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral (3, 14-tägig).

Dr. P. PETERSEN: Richard Wagner. Interdisziplinäres Haupt-S: Literaturwissenschaftliches Seminar / Musikwissenschaftliches Institut (zusammen mit Dr. J. KROGOLL) (2) – Colloquium zur Bartók-Literatur (1).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Haupt-S: Musikalische Zeichensysteme (2) – Kursus: Einführung in formale Methoden II (2).

Dr. H.-P. HESSE: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2).

Prof. Dr. E. MARONN: Praktikum: Experimentelles Tonstudio (2).

Prof. Dr. H. RAUHE: S: Probleme der Analyse und Interpretation von Barockmusik unter besonderer Berücksichtigung der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre (2).

Prof. J. JÜRGENS: Ü (mit Referaten): Die Chorfüge. Formale und stilistische Analysen (2) – Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

Hannover. Technische Universität. Prof. Dr. H. SIEVERS: Gesellschaftskritische Probleme der Musik (1) – Beethoven. Leben und Werk (1) – CM inst. (2) – Universitätschor (durch L. RUTT) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Geschichte der Oper (2) – Pros: Übungen zur Ouvertüre (2) – S: Tradition und Fortschritt in der Musikgeschichte (2) – Colloquium: für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. S. HERMELINK: Sinfonie und Messe bei den Wiener Klassikern und bis zu Bruckner (2) – S: Lektüre ausgewählter Theoretiker des 16./17. Jahrhunderts (2) – Madrigalchor (2) – CM (Studentenorchester) (2).

Priv.-Doz. Dr. W. SEIDEL: Die Musik der Niederländer (2) – Pros: Josquin Desprez (2).

Lehrbeauftragt. H. JUNG: Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2).

Lehrbeauftragt. G. MORCHE: Einführung in die funktionelle Harmonielehre (2).

Lehrbeauftragt. M. BIELITZ: Ü: Einführung in den Gregorianischen Choral (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Die Musik in Antike und Mittelalter (2) – Pros: Einführung in die Musikethnographie (2) – S: Die Orgel- und Klaviermusik vor 1600 (2) – Grundbegriffe der Musikästhetik (2) – Doktorandencolloquium (2).

Prof. Dr. W. SENN: S: Übungen zur Musikgeschichte (2) – Doktorandencolloquium (2).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Satzlehre (Harmonielehre, Kontrapunkt) (4).

Lehrbeauftragt. Dr. E. FÄSSLER: Einführung und Übungen zur musikalischen Paläographie (2).

Domorganist M. MAYR: CM instr. (2).

Abteilung für Schulmusik: Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Didaktik der elementaren Musikerziehung I (2) – S: Musikpädagogisches Seminar I (1) – Neue Methoden der Musikerziehung I (2) – Musikalische Werkkunde I (1).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Musikgeschichte I (2) – Musikgeschichte V (2).

Lehrbeauftragt. M. MAYR: Tonsatz I (2) – Tonsatz V (2).

Prof. W. KURZ: Allgemeine Kulturkunde für Musikerzieher (2).

Karlsruhe. Prof. Dr. W. KOLNEDER: Musik in Sowjet-Rußland (2) – Bachs „Kunst der Fuge“ im Interpretationsvergleich (1).

Kiel. Prof. Dr. K. GUDEWILL: J. S. Bachs Kirchenkantaten (2) – Ober-S: Heinrich Schütz (2) – Doktorandencolloquium (2) – Capella: Vokal-instrumentaler Musizierkreis für ältere Musik (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Gustav Mahler (3) – S: Musiktheater als Kunst und Ware: Die „Grand Opéra“ (2) – S: Bachs „Kunst der Fuge“ als Lehrbuch (1) – Musikalische Satzlehre I (für Anfänger) (1) – Musikalische Satzlehre II (für Fortgeschrittene) (1) – CM instr. (großes Orchester) (3).

Dr. H. W. SCHWAB: S: Die Klavierkonzerte Ludwig van Beethovens (2) – Geschichte und Ästhetik des Liedes im 19. u. 20. Jahrhundert (2) (HIMG Lübeck) – Besprechung schriftlicher Arbeiten (2) (HIMG Lübeck).

Dr. A. EDLER: Die Symphonik Brahms' und Bruckners (2) (HIMG Lübeck) – Ausgewählte Kapitel der Musikästhetik im 19. Jahrhundert (2) (HIMG Lübeck) – Studentenkantorei (2) – Orgelspiel (2).

Dr. W. STEINBECK: Analysemethoden zur Wiener Klassischen Instrumentalmusik.

Köln. Prof. Dr. K. G. FELLERER: Grundzüge der abendländischen Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Johann Sebastian Bach (3) – Haupt-S. A: Johannes Tinctoris (1435-1511) und die Musiktheorie seiner Zeit (2) – Doktorandencolloquium (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Geschichte des Oratoriums vor J. S. Bach (2) – Pros. A: Aleatorik (Die postserielle Phase der Neuen Musik) (2) – Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (Doktorandencolloquium) (2).

Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Wiener Schule I: Vorgeschichte – Schönbergs Atonalität (2) – Pros. C: Das deutsche Sololied 1750-1900 (2) – Ü: Analyse musikalischer Werke (1) – Paläographische Übung: Mensuralnotation (1).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musik im Alten Vorderen Orient (zusammen mit Herrn Kollegen Schuster) (2) – Haupt-S B: Maqam und Dastgah. Zur Melodiebildung in der vorderorientalischen Musik (2) – Transkriptionsübung (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die Musikinstrumente Afrikas II (2) – Pros: Die Geschichte der Musikethnologie (2) – Colloquium: Die Quellenkritik in der Musikethnologie (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Musikalische Klangerzeugung (2) – Pros D: Raumakustik (2) – Vorlesung mit Demonstrationen: Durchführung und Auswertung musikalisch akustischer Messungen (2).

Prof. Dr. H. KOBER: Musikalische Akustik (2).

Dr. U. SIRKER: Akustische Übung: Die Meßbarkeit von Tonhöhe, Lautstärke, Dauer, Klangfarbe (2).

Dr. H. KUPPER: Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft (2).

Lektor Prof. F. RADERMACHER: Harmonielehre III (Modulation und Choralsatz) (1) – Kontrapunkt III (Der dreistimmige und vierstimmige Satz) (1) – Gehörbildung I (1) – Formenlehre (Liedformen, Variation, Rondo) (1) – Harmonische Analyse (1).

Lektor H. E. BACH: Harmonielehre I: (Grundfragen der funktionalen und Stufen-Harmonielehre) (1) – Kontrapunkt I (Der zweistimmige Satz) (1) – Allgemeine Musiklehre (Vorkurs zu den musiktheoretischen Fächern) (1) – Generalbaßspiel (1) – Partitürkunde (1).

Dr. D. GUTKNECHT: CM instr. (3) – CM voc. (4) – Kammerorchester (2) – Kleiner Chor (2) – Kammermusik für Bläser (2) – Offene Abende des CM (Kammerkonzerte mit Einführungen) (2).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Forschungssemester.

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Die Musik des Barocks (2) – Pros: Musikalische Tonsysteme und Temperaturen (2) – Haupt-S: Untersuchungen zum Werk Anton Weberns (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Die Entwicklung der Orchestermusik im 20. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Der Stilwandel in der Musik um 1910 und seine ästhetischen Voraussetzungen (2) – Ober-S: Untersuchungen zur Formal- und Ausdrucksästhetik im späten 19. Jahrhundert (mit stilkundlichen Übungen) (für Examenskandidaten und Doktoranden) (1) – Ü: Praktikum zur musikalischen Landeskunde: Musikpflege am Hofe des Mainzer Kurfürsten Friedrich Karl Joseph von Erthal (2) – Hörpraktikum zum Hauptseminar (1).

Prof. Dr. R. WALTER: Harmonielehre III (1) – Kontrapunkt I (1) – Das Oratorium und seine Formen (1) – Übungen zur Instrumentierung (1).

Dr. H. SCHNEIDER: Pros: Ausgewählte Beispiele der französischen Klaviermusik des 20. Jahrhunderts (2) – Ü: Formenlehre II (Kontrapunktische Formen) (1).

Prof. D. HELLMANN: CM (Orchester) (2) – CM (Chor) (3) – Ü: Generalbaß-Spiel (1) – Partiturspiel (1) – 1000 Jahre musikalische Darstellung und Deutung der biblischen Passionsberichte (Von der Choralpassion zu Penderecki) (public) (1).

Akad. Rat Dr. K. OEHL: Einführung in die Musikbibliographie und in die musikwissenschaftliche Arbeitsweise (1).

Domkapellmeister H. HAIN: Praktische Arbeit mit dem neuen Einheitsgesangbuch in der Gemeinde (mit Ü) (1) – Einführung in den Gregorianischen Choral (mit Ü) (1).

Marburg. Prof. Dr. R. BRINKMANN: Um Wagners ‚Ring‘ (1) – S: Geschichte der Motette im 13. und 14. Jahrhundert (mit Notationsübungen) (2) – Musik nach 1945 (2).

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Musikgeschichte im Überblick II: Die außeritalienische Musik des 17. und die Musik des frühen 18. Jahrhunderts (2) – Pros: Dokumentation zur Musikgeschichte: Heinrich Schütz (2) – S: Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur und Quellenkunde (2).

Prof. Dr. M. WEYER: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik I (1) – Ü: Harmonielehre I (1) – Kontrapunkt II (1) – CM instr. (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Kammerorchester (für Hörer aller Fachbereiche) (1) – Bläserkreis (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – CM voc. (für Hörer aller Fachbereiche) (2).

Dozent Dr. S. DÖHRING: Beat-, Rock- und Popmusik: Probleme ihrer wissenschaftlichen Behandlung (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN / Dozent Dr. S. DÖHRING / Prof. Dr. H. HEUSSNER / SCHAAL / TONDORF: Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fachbereiche) (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN / Dozent Dr. S. DÖHRING: Forschungsseminar: Geschichte und Ästhetik der offenen Form I: Phänomene der „Auflösung“ in der Musik des 19. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN / Dozent Dr. S. DÖHRING / Prof. Dr. H. HEUSSNER: Musikwissenschaftliches Forschungsseminar (2).

N. N.: Tutorium: Musik und Gesellschaft III: Musik nach 1945 (zugeordnet dem Seminar von Prof. Dr. BRINKMANN) (2).

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Die Sprachvertonung bei Schütz und Händel (2) – Haupt-S: Musik für Tasteninstrumente vom 14. bis 16. Jahrhundert (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2).

- Dozent Dr. R. BOCKHOLDT:** Joseph Haydn: Die Grundlegung der Wiener klassischen Musik (2) – Haupt-S: Das Streichquartett bei Haydn und bei Mozart (2).
- Priv.-Doz. Dr. J. EPPELSHEIM:** Johann Sebastian Bach (2) – Ü: Holzbläser in Orchester und Ensemble (18./19. Jahrhundert) (2).
- Akad. Oberrat Dr. R. SCHLÖTTERER:** Ü: Monteverdis „Orfeo“: Musikalischer Satz und Theater (mit Aufführungsversuchen) (2) – Ü: Einführung in Fragen der Musikethnologie: Griechische und sizilianische Volksmusik (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. K. HASELHORST:** Musikalisches Praktikum: a) Weltliche Musik von Machaut bis Josquin (für Solosänger und Instrumente); b) Lehrkurs für historische Streichinstrumente (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. H. HELL:** Einführungskurs für Anfangssemester (3).
- Lehrbeauftragt. R. NOWOTNY:** Musikalisches Praktikum: a) Aufführungsversuche: Einstimmiger liturgischer Gesang und frühe Mehrstimmigkeit (2) – b) Vokales Ensemble (2) – c) Instrumentales Ensemble (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID:** Ü: Einführung in die musikalische Editionstechnik (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. R. TRAIMER:** Ü: Besprechung einzelner musikalischer Werke aus dem Münchner Konzert- und Opernspielplan (für Hörer aller Fakultäten) (2) – Musikalisches Praktikum: Generalbaß I (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. E. L. WAELTNER:** Ü: zur Kammermusik des späten 19. Jahrhunderts (Quintette von Brahms und Bruckner) (2).
- Münster. Wiss. Rätin und Prof. Frau Dr. M. E. BROCKHOFF:** Neue Musik zwischen 1900 und 1950 (2) – Ü: zur Vorlesung (2) – S: Problematik der musikwissenschaftlichen Analyse (2).
- Wiss. Rat und Prof. Dr. R. REUTER:** Die Entwicklung der Musikinstrumente und ihrer Spieltechnik (Saiteninstrumente, Tasteninstrumente) (2) – Ü: Harmonielehre I (2) – Ü: Einführung in den zweistimmigen Satz (1) – S: Probleme der Erfassung und Erhaltung historischer Musikinstrumente (mit Tagesexkursionen) (2).
- Akad. Oberrätin Frau Dr. U. GÖTZE:** Ü: Allgemeine Musikgeschichte im Überblick (2) – Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode (2) – Strukturwissenschaftliche Analyse von Tonsätzen (2) – Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (4), (2).
- Wiss. Assistent D. RIEHM:** Ü: Einführung in die bibliographischen Hilfsmittel (1) – Mensuralnotation (2) – Einführung in die musikalische Akustik (1) – CM instr. (3) – Kammerorch. (2) – Kammermusik (1) – Das Musikkolleg (offene Kammermusikabende mit Einführung) (1).
- Regensburg. Prof. Dr. H. BECK:** Mehrstimmige Musik im Mittelalter I (2) – Pros: Die Oper im 18. Jahrhundert (2) – Universitätsorchester (2).
- Prof. Dr. H. BECK / W. SIEBER, M. A.:** Ü: Einführung in die Methodik des musikwissenschaftlichen Arbeitens (1).
- Prof. Dr. F. HOERBURGER:** Musik der Antike (1) – Ü: Volksmusik in den Balkanländern (1).
- Dr. M. LANDWEHR VON PRAGENAU:** Ü: Notationskunde: Frühes Mittelalter bis zum 12. Jahrhundert (1).
- Dr. H. MÜLLER-BUSCHER:** Ü: Übungen zur Musik in Frankreich um 1900 (1).
- Lehrbeauftragt. E. KRAUS:** Partiturspiel (1).
- Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL:** Geschichte der Theorie der musikalischen Komposition seit der Musica Enchiriadis I (2) – S: Ludwig van Beethoven, große Fuge B-Dur op. 133 für Streichquartett. Eingehende wissenschaftliche Analyse (2) – Musikgeschichte I (1600-1750) (Hochschule für Musik) (2) – Seminar für Doktoranden (2) n. V.
- Prof. Dr. W. BRAUN:** Geschichte der Klaviermusik von 1820-1850 (2) – Pros (3. und 4. Semester): Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – S: Der Epochenbegriff in der Musikgeschichte (2) – Seminar für Doktoranden (2) n. V.
- Prof. Dr. Chr. H. MAHLING:** Geschichte der Symphonie im 19. Jahrhundert II (2) – S: Die Opern von Richard Strauss (2) – Hörpraktikum zum Seminar (1) – Seminar für Doktoranden (2) n. V. – Musikwissenschaft und Rundfunk IV: Musikrezeption unter psychologischem und soziologischem Aspekt (gemeinsam mit Prof. Dr. H. RÖSING und Dr. Chr. BITTER) (2).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Musik im germanischen Altertum (2) – Pros (1. und 2. Semester): Mehrstimmige Musik von den Anfängen bis 1600 (2) – Seminar für Doktoranden (2) n. V. – CM: Chor der Universität (2) – Orchester der Universität (2) – Kammerorchester (3) n. V. – Kammerchor (3) n. V.

Prof. Dr. H. RÖSING: S: Fragen zur Vergleichenden Musikwissenschaft: Außereuropäische Elemente in europäischer Kunstmusik des 20. Jahrhunderts (2) – Seminar für Doktoranden (2) n. V. – Musikwissenschaft und Rundfunk IV: Musikrezeption unter psychologischem und soziologischem Aspekt (gemeinsam mit Prof. Dr. Chr. H. MAHLING und Dr. Chr. BITTER) (2).

Prof. Dr. W. WIORA: S: Übungen zum Problem der einheitlichen Kompositionsstile ganzer Epochen (2) n. V.

Dr. Chr. BITTER: Musikwissenschaft und Rundfunk IV: Musikrezeption unter psychologischem und soziologischem Aspekt (gemeinsam mit den Professoren Dr. MAHLING und Dr. RÖSING) (2).

B. WALLERIUS: Allgemeine Musiklehre II (1) n. V. – Hörpraktikum (2) n. V. – Einführung in die Musiklehre (1).

H. STECKEL / K. H. METZ: Unterweisung für Streicher (9) n. V.

H. KAHLENBACH: Unterweisung für Bläser (4) n. V.

Salzburg. Prof. Dr. G. CROLL: Musik des Mittelalters und der Renaissance (1) – S: Musik des Frühbarock (2) – Doktorandencolloquium (nur auf besondere Einladung) (2) – CM voc. (2).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft III (3).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: Notationskunde: Lauten- und Orgeltabulatur (2).

Univ. Ass. Dr. R. ANGERMÜLLER: Pros: Übungen zur Musikpublizistik (2).

Prof. K. OVERHOFF: Die sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss (2).

N. HARNONCOURT: S: Übungen zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis der Musik von 1600 bis 1750 (4).

Stuttgart. Prof. Dr. A. FEIL: Das Konzert (2) – Musikwissenschaft (1).

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Zur Entstehung des bürgerlichen Konzertwesens im 17. und 18. Jahrhundert (2) – Ü: Die Musik um 1750 in der zeitgenössischen Theorie (Quantz, C. Ph. E. Bach, L. Mozart, Rousseau) (2) – Übung zur musikalischen Textkritik und Edition (2).

Prof. Dr. A. FEIL: Das Konzert (3) – Arbeitsgemeinschaft: Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft (2) – Colloquium: Besprechung von Arbeiten der Teilnehmer (2) – Kammermusikkreis (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Geschichte der älteren Instrumentalmusik (2) – Ü: Lektüre ausgewählter lateinischer Theoretiker (2) – Harmonielehre I (2) – Kontrapunkt I (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Musikgeschichte III (4) – Musikhochschule Stuttgart: Musikgeschichte III (3).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. GERLACH (Musikhochschule Stuttgart): Das Kantatenschaffen Johann Sebastian Bachs (2) – Geschichte des Liedes I (2).

Univ. MusDir. A. SUMSKI: Gehörbildung I (2) – Metrisch-rhythmisches Praktikum (1) – Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (5).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Die Frühzeit der italienischen Instrumentalmusik (3) – Konversatorium zur Vorlesung (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Editions-technik (gem. mit Doz. Dr. PASS und Dr. SEIFERT) (6) – Archiv-Exkursion (gem. mit Doz. Dr. PASS und Dr. SEIFERT) (3).

Prof. Dr. F. ZAGIBA: Grundfragen der Anfänge der abendländischen Musik (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – P. I. Tschaikowskij (2) – Musikhistorische Quellenkunde (Praktikum) (4).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Die Musik Indiens und Indonesiens (2) – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantencolloquium (2) – Außereuropäische Musikstile (2).

Prof. Dr. W. GRAF: Wird nicht lesen.

Doz. Dr. G. GRUBER: Von Debussy bis Boulez (1) – Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse I (2) – Germanistisch-musikwissenschaftliches Seminar: Die Konzeption des Gesamtkunstwerks im 19. Jahrhundert – Mythos, Kult und bürgerliche Kunstauffassung in den Musikdramen Richard Wagners und seiner Zeit (gem. mit Doz. Dr. ZEMAN) (2) – Musikwissenschaftlich-philosophische Arbeitsgemeinschaft: Die ästhetischen Grundlagen der Neuen Musik (Adorno) (gem. mit Doz. Dr. KLEIN) (2).

Doz. Dr. W. PASS: Anton Webern I (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar III (Zum Messenschaftern der Wiener Klassik) (2) – Seminar: Die Minneregel des Eberhard von Cersne aus germanistischer und musikwissenschaftlicher Sicht (gem. mit Prof. Dr. BIRKHAN und Dr. EBENBAUER) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. SCHNÜRL: Übungen zur Notationskunde I (Weiße Mensuralnotation) (2) – Übungen zur Notationskunde III (Tabulaturen und Tanzschriften) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. KNAUS: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar I (2) – Übungen zur Musikgeschichte III (2).

Lektor F. SCHLEIFFELDER: Musiktheorie I (2) – Übungen zum Tonsatz I (2) – Übungen zum Tonsatz IV (2).

Lektor K. LERPERGER: Übungen zum Tonsatz III (2) – Übungen zum Tonsatz II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. N. TSCHULIK: Übungen zur Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik: Musikkritik und Probleme des Musiklebens I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. BRANDL: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar III (2) – Musikethnologische Übungen (2).

Lehrbeauftragt. R. SEITZ: Übungen zum Tonsatz I (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit (9.-12. Jahrhundert) (2) – Haupt-S: Guido von Arezzo (2) – Einstudierungsversuche: Ausgewählte Opernszenen mit Generalbaß (2).

Univ.-Dozent Dr. M. JUST: Johann Sebastian Bachs Instrumentalmusik (2) – Ü: Bachs Bearbeitungen eigener und fremder Werke (2) (Auch für Anfänger).

N. N.: Ü: Historische Satzlehre I (Palestrina-Kontrapunkt) (2) – Historische Satzlehre II (Bach-Kontrapunkt) (2) – Instrumentenkunde (einschl. Instrumentation) (2) – Akademisches Orchester (2).

Dr. J. DRONKE: Ü: Die Notre-Dame-Schule (2).

Zürich. Prof. Dr. K. v. FISCHER: Musik des 13./14. Jahrhunderts (1) – S: Musik des 13./14. Jahrhunderts (2) – Colloquium für Vorgerückte: Praxis der Musikkritik (1).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Musikpsychologie: Intervall, Akkord, Tonreihe (1).

Dr. A. MAYEDA: Einführung in die Japanische Musik (1).

H. U. LEHMANN: Ü: Harmonielehre I (2) – Harmonielehre III (1) – Pros: Moderne Musik (2).

Dr. B. BILLETER: Partiturstudium (1).

Dr. R. MEYLAN: Pros: Mensuralnotation für Anfänger (2).

Prof. Dr. F. TAGLIAVINI: Pros: Generalbaß (2).

Doz. Dr. M. STAEHELIN: Echt und unecht in der Musik (2).

Prof. Dr. U. SAXER: Colloquium für Vorgerückte (1).

Zürich. *Eidgenössische Technische Hochschule*. Abt. für Geistes- und Sozialwissenschaften. Dr. H.-R. DÜRRENMATT: L. v. Beethovens Klaviersonaten (1) – Musikalische Formen des 19. Jahrhunderts (1) – L. v. Beethovens Streichquartette (2).

DISSERTATIONEN

DÖRTE HARTWICH-WIECHELL: *Pop-Musik. Analysen und Interpretationen. Diss. phil. Köln 1974.*

Die Arbeit umfaßt einen systematischen sowie zwei historische Teile und wird mit dem Referieren von Ergebnissen einer von der Verfasserin durchgeführten musiksoziologischen Untersuchung beschlossen, aus denen didaktische Forderungen abgeleitet werden.

Im ersten Teil wird der Versuch einer Definition unternommen, werden die Kriterien der Auswahl von Beispielen sowie der Analyse dargelegt. Die Verfasserin stellt die These auf, alle Musik stelle einen Anspruch dar, affektiv und kognitiv verarbeitet zu werden, und versucht, Elemente wie Harmonik, Melodik, Artikulation schwerpunktmäßig einem der beiden Pole zuzuordnen. Nach der Gegenüberstellung wird die Unversöhnlichkeit der Ausdrucksideale von Pop-Musik und barock-klassisch-romantischer europäischer Musik konstatiert.

Es findet eine Auseinandersetzung mit den Funktionen der Pop-Musik (nach Bessler) statt sowie mit der Giesz'schen These von der grundsätzlichen „Kitschfähigkeit“ aller Kunst. Pop-Musik wird im Lichte dieser These überprüft. Die von Giesz aufgestellten „Genußtypen“ werden um den „regressiv rauschhaft“ Hörenden vermehrt. Die Verfasserin plädiert für eine Bewertung der Pop-Musik nach zwei getrennten Bewertungsskalen: Die erste resultiert aus dem Kanon der Kriterien zur ästhetischen Bewertung, und die andere versucht den Funktionsstellenwert für den jugendlichen Konsumenten zu erfassen. Unter einem pädagogischen Aspekt sei sodann zu fragen, welche Funktion angesichts des obersten Erziehungsziels vom „mündigen Bürger“ (Robinson) zur Erziehung von „wünschenswerten Zuständen“ (Hirst/Peters) die höchste sei. Aber dies ist nach Meinung der Verfasserin eine philosophische und keine musikwissenschaftliche Frage. Das Erziehungsziel des Musikunterrichtes – speziell an Pop-Musik – sei: ein „autonomes Hörverhalten“. Ein Vorschlag bezüglich eines doppelten, Objekt und Funktion analytisch-wertenden Vorgehens auch im Musikunterricht an Pop-Musik soll das Geforderte konkretisieren.

Im zweiten Teil werden in ausgewählten Beispielen Rhythm and Blues (Nachweis zweier „Archetypen“ der Pop-Musik bereits in dieser frühen Vorform), Rock'n Roll und Skiffle als Vorläufer der Pop-Musik behandelt. Die Jahre 1961 bis 1964 und 1965/66 werden mit der Entwicklung der frühen Beatles und Stones nachgezeichnet sowie der Versuch, die Rolle der Pop-Texte für Komposition und Rezeption zu ergründen, unternommen. 1967 wird als das entscheidende Jahr für die Spiegelung des Drogenerlebens in der Pop-Musik bezeichnet. Zur Objektdeutung zieht die Verfasserin eine medizinische Dissertation über die *Veränderung des Musikerlebens in der experimentellen Psychose* (Kaspar Weber, Bern 1967) heran.

Im dritten Teil werden die Entwicklungslinien der Pop-Musik in Amerika und England weiter verfolgt, werden Acid Rock, Head Music und Psychedelic voneinander unterschieden. Das Politikverständnis der jungen Generation wird analytisch dem der Älteren gegenübergestellt, damit die Funktion von Polit Pop besser gedeutet werden kann.

Die Verfasserin untersucht sodann den Blues, den sie im Sinne von Watzlawick als „Analog“-Kommunikationsmittel von in gleicher Lebenssituation Befindlichen bezeichnet. Speziell bei der musikwissenschaftlichen Analyse von Progressive Blues verweist sie noch einmal auf die Nützlichkeit von Methoden aus der Informationstheorie. Für die Vorherrschaft des Blues-Scheme in der Pop-Musik wird das Bedürfnis nach Versicherung durch harmonische Redundanz als Grund angeführt. „Mainstream“ Pop und Soft Rock werden in Beispielen einer musikalischen und sozialpsychologischen Analyse unterzogen.

Baroque Rock mit Adaptionen von Stücken aus der „E“-Musik sowie Neuschöpfungen von Oper und Messe im Pop-Idiom werden hinsichtlich der Motivation für das Entstehen und des

ästhetischen Ergebnisses untersucht. Den Schluß der historischen Betrachtung bildet die Auseinandersetzung mit Funktion und Gestalt des Raga Rock.

Die in der Arbeit referierten Ergebnisse eigener Rezeptionsforschung besagen, daß sich je nach sozialer Schichtzugehörigkeit von 5.300 Befragten zwischen 62 und 93% der Befragten Schüler an Gesamt-, Real- und gymnasialen Oberschulen für Schlager und Pop-Musik entscheiden. Dieses Ergebnis wird als Herausforderung an die Musikdidaktik bezeichnet, die sich – im Intensitätsgrad je nach sozialer Schicht der zu Unterrichtenden abgestuft – diesen für sie neuen Inhalten zu stellen habe, nicht um sie den Schülern zu verleiden, sondern über sie zu informieren und kritische Distanz zu erzeugen.

Das Buch erscheint im Arno-Volk-Verlag Köln.

MARTIN SEELKOPF: *Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi. Diss. phil. Würzburg 1973.*

Die Arbeit stellt den Versuch dar, das gesamte geistliche Schaffen (über 250 Werke) eines zu seiner Zeit (Grandi starb 1630) berühmten Meisters zu erfassen. Von den Werken ausgehend, werden die Herkunft der Grandischen Kompositionsweise, die Wechselbeziehungen zwischen Text und Musik und die Abhängigkeit von der jeweiligen Wirkungsstätte umrissen. Daneben wird die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung Grandis, eines Vertreters des frühen konzerzierenden Stils, so präzise und konkret wie möglich herausgearbeitet. Das musikalische Verhältnis zwischen Grandi und seinen Zeitgenossen wird anhand von Werkvergleichen untersucht. Ein vor allem durch einen mehrmonatigen Aufenthalt in Bologna erworbener Überblick über die geistlichen Kompositionen im frühen 17. Jahrhundert in Italien ermöglichte es dem Verfasser, Grandi als musikalische Individualität abzuheben.

Da sich der Schwerpunkt des geistlichen Schaffens von Grandi mit jedem Ortswechsel grundlegend verlagerte, wurde die Arbeit – nach einem kurzen biographischen Abriss und einer schematischen Übersicht über die Werke und ihre Quellen – in drei Hauptteile gegliedert:

- I) Die Zeit in Ferrara (bis 1617): hier stehen 2-5stimmige generalbaßbegleitete Motetten im Vordergrund.
- II) Die Zeit in Venedig (1617-1627): hier liegt das Hauptgewicht auf Solomotetten mit und ohne obligate Instrumente (+ B. c.).
- III) Die Zeit in Bergamo (1627-1630): hier bilden Psalmvertonungen und Messen den Schwerpunkt des Schaffens.

Jeder Hauptteil wird in mehrere Kapitel untergliedert, in denen gattungsgleiche oder von der Besetzung her verwandte Werke behandelt werden. In jedem Kapitel werden zunächst die Texte analysiert, und dann die Elemente der Kompositionen (Harmonik, Melodik etc.) – unter besonderer Berücksichtigung des Wort-Tonverhältnisses – untersucht. Das Wort-Tonverhältnis, das einzige übergeordnete Kriterium, das das im Erscheinungsbild mitunter sehr mannigfaltige geistliche Gesamtschaffen Grandis umgreift, dient als Leitfaden der Arbeit. An ihm wird die Kontinuität des Grandischen Schaffens über zwei Jahrzehnte hinweg dargelegt. Die meisten Kapitel werden mit Gesamtanalysen besonders schöner oder für Grandi aufschlußreicher Werke abgeschlossen. An verschiedenen Stellen wird eingehend das Verhältnis zwischen Grandi und Monteverdi untersucht. Daneben stellte der Verfasser sporadisch Vergleiche mit anderen Komponisten (z. B. G. Gabrieli, G. Croce, H. Schütz, I. Donati) an.

Die Untersuchungen ergaben, daß Grandi, obwohl er ca. zehn Jahre neben Monteverdi wirkte, nicht als dessen Schüler oder gar Epigone anzusehen ist. Eher lassen sich Momente der venezianischen Tradition vor Monteverdi (besonders von G. Gabrieli) feststellen. Der bemerkenswerteste Wesenszug des Grandischen Schaffens (auch des weltlichen, das mit wenigen Beispielen gestreift wurde) ist das Bestreben, den Text von allen Seiten musikalisch zu beleuchten, ihn zu interpretieren. Hierbei spielt neben der Affektwiedergabe die Sinndeutung eine

besondere Rolle. In vieler Hinsicht zeigt Grandi eine auffallende Verwandtschaft mit dem „musicus poeticus“ Schütz. Beide machen, um nur ein Beispiel zu nennen, ausgiebigen Gebrauch von musikalisch-rhetorischen Figuren. – Aus entwicklungsgeschichtlicher Sicht zeigte sich, daß Grandi auf den meisten Gebieten der geistlichen Musik des frühen 17. Jahrhunderts wertvolle Beiträge geleistet hat (Motette, Konzert, Dialog, Psalmvertonung, Messe, Litanei). Besondere Bedeutung dürfte Grandis 1-3stimmigen Motetten (oder Konzerten) mit zumeist zwei obligaten Instrumenten beizumessen sein. Sie zählen zu den frühesten Vertretern dieser zukunftsreichen Gattung. – Bisher wurde Grandi fast ausschließlich aus entwicklungsgeschichtlicher Sicht beurteilt, während man seine Eigenbedeutung kaum würdigte. Dies ist jedoch nicht gerechtfertigt. Grandis Kompositionen besitzen durchaus eine eigene Note und mitunter einen hohen künstlerischen Wert; oftmals stehen sie vergleichbaren Kompositionen von Monteverdi oder auch Schütz in nichts nach. Aus diesem Grunde wurde dem Textteil ein selbständiger Notenteil hinzugefügt, der mit über 100 Werken einen repräsentativen Überblick über sämtliche Gattungen und Besetzungsarten des geistlichen Schaffens von Grandi bietet. Zugleich diente der Notenteil als Basis für alle Werkanalysen. Der Textteil selbst enthält keine Noten.

BESPRECHUNGEN

Erich Doflein. Festschrift zum 70. Geburtstag (7. August 1970). Hrsg im Auftrag des Senats der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau von Lars Ulrich ABRAHAM. Mainz: B. Schott's Söhne (1972). 131 S.

Daß eine Musikhochschule einem Altersjubiläum unter ihren Lehrern eine wissenschaftliche Festschrift widmen kann und auch widmet, ist wohl singulär. Schon deshalb, weil die Festschrift für Erich Doflein nicht (wie die Flut der den Universitätsmusikwissenschaftlern derzeit fast zwanghaft zu jeder runden Jahreszahl oberhalb der 60 zgedachten Gaben der Freunde und Schüler) von vornherein als pflichtgemäße Selbstverständlichkeit erscheint, hat sie ihre Besonderheit. Sie hat es auch wegen ihres eher schmalen Umfangs: aufgenommen sind nur Beiträge von solchen Autoren, die dem engsten Wirkungskreis Dofleins nahestehen (der Freiburger Hochschule, dem Darmstädter Institut für Neue Musik und Musikerziehung), die Themen umkreisen jene Probleme und Komponisten, denen auch das pädagogische und wissenschaftliche Bemühen des Jubilars galt und noch gilt (der Musikpädagogik – der Werkbetrachtung – Bach, dessen Frühdrucken Doflein sich in langjährigen Bemühungen widmete – Bartók, dem er als Musikpädagoge zumal und besonders eng durch die Zusammenarbeit für das Doflein'sche *Getzen-Schulwerk* verbunden war – Strawinsky und Webern, die in Dofleins Vorlesungen zur neuen Musik an der Freiburger Hochschule einen zentralen Platz einnahmen).

Dofleins lebenslanges Wirken für eine „allgemeine musikalische Bildung“ betont das *Geleitwort* des seinerzeitigen Hochschuldirektors Carl SEEMANN, Hannsdieter WOHLFAHRT unterzog sich der obligatorischen und nützlichen Aufgabe, eine Bibliographie der Veröffentlichungen des Jubilars beizusteuern. Aus der Fülle der Beiträge (Carl DAHLHAUS schreibt *Über Altes und Neues in Bachs Werk*; Werner BREIG analy-

siert die *Harmonik von Bachs f-moll-Sinfonia* unter Zugrundelegung eines Vordergrund-Hintergrund-Modells; Rudolf STEPHAN widmet Strawinskys ‚expressionistischen‘ Miniaturen unter dem hübschen Titel *Aus Igor Strawinskys Spielzeugschachtel* eine konzis formulierte eigene; Elmar BUDDES *Versuch einer Analyse* gilt dem 4. Stück aus Weberns Opus 5; Hans Heinrich EGGBRECHT reflektiert grundsätzlich *Zur Methode der musikalischen Analyse*; Walter WIORA bietet eine in jeder Hinsicht aufschlußreiche Kollektion *Über das Schlagwort in der heutigen Musikkritik*; Günter BIALAS fragt zu Recht mit Nachdruck *Theorie-Beifachunterricht: unverändert?*) seien zwei besonders hervorgehoben, weil sie zeigen können, in welchem aktuellem Bezug sich die musikpädagogische Arbeit Dofleins vollzog.

Sándor VERESS untersucht in einer sehr aufschlußreichen Studie die Entstehung und die pädagogisch-kompositorische Konzeption von *Béla Bartóks 44 Duos für zwei Violinen*. Aufgrund der im Bartók-Archiv Budapest verwahrten Briefe Dofleins an Bartók aus den Jahren 1930/31 (diejenigen Bartóks sind leider verloren) rekonstruiert der Autor die Zusammenarbeit des Musikpädagogen und des Komponisten, beschreibt Dofleins Initialfunktion, seine pädagogisch motivierte Einflußnahme auf die Vereinfachung der spieltechnischen Anforderungen (die von Bartók zuerst komponierten und übersandten Stücke waren die jetzt am Schluß des Zyklus stehenden Nummern, also die schwersten); die anschließenden eingehenden analytischen Bemerkungen zum Volksliedhintergrund und zur musikalischen Struktur der Duos verraten eine stupende Kenntnis der Materie. Aus den Analysen geht die Standortbestimmung dieses Opus im Werk Bartóks einleuchtend hervor: „In diesem Prozeß zur vollkommenen Beherrschung der ‚musikalischen Muttersprache‘ stehen die Violinduos an jenem entscheidenden Punkt, wo sich die Emanzipation von

der Gebundenheit an die Volksmusikmelodien gerade in statu nascendi befindet: nach dieser Station kommen keine größeren Werke mehr, in denen das Volkslied wörtlich zitiert wird“ (S. 56).

Der zweite Aufsatz auf den hier mit Nachdruck verwiesen werden kann, ist derjenige von Lars Ulrich ABRAHAM, der *Erich Dofleins Briefe an Theodor W. Adorno als musikpädagogische Zeitdokumente* behandelt und trotz des Mankos, „aus urheberrechtlichen Gründen“ (S. 108) keine vollständigen Briefe Adornos abdrucken zu können, eine umfassende Bilanz jener in ihren musikpädagogischen und kulturpolitischen Auswirkungen so folgenreichen Auseinandersetzung Adornos mit den „Musikanten“, dessen Diskussion mit der musikalischen Jugendbewegung, bietet. (Adornos *Thesen gegen die musikpädagogische Musik* sind im Anhang der Festschrift abgedruckt.) Abraham zeigt die zentrale Rolle, die Erich Doflein bei diesen Erörterungen spielt: „Der Begegnung mit Adorno hätten die Musikpädagogen auf die Dauer ohnehin nicht ausweichen können, auch wenn er deren eigenes Gebiet gemieden hätte. Die Ausweitung des fachlichen Gesichtskreises innerhalb der Allgemeinen Pädagogik hätte über kurz oder lang die Beschäftigung der Musikpädagogen mit dem Soziologen Adorno erzwungen. Daß die Begegnung früher stattfand und wirkungsvoller verlief, ist das Verdienst Erich Dofleins“ (S. 108). Heute, da den Musikpädagogen Adorno bereits so selbstverständlich geworden ist, daß man dieser Selbstverständlichkeit mißtrauen muß, dürfte kaum noch jemand sich der Tatsache bewußt sein, auf wessen Initiative diese Wirkung zurückgeht: „Auf weite Strecken ist die 'Kritik des Musikanten' eine Auseinandersetzung mit Erich Doflein“ (S. 109). Erich Dofleins eigene, späte Stellungnahme *Zu Adornos Schriften über Musikpädagogik* (Zeitschrift für Musiktheorie IV, 1973, H. 1) wäre hier hinzuzuziehen.

Reinhold Brinkmann, Marburg

EWALD JAMMERS: *Schrift, Ordnung, Gestalt. Gesammelte Aufsätze zur älteren Musikgeschichte*. Bern und München: Francke Verlag 1969. 294 S., 11 Taf. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. I.)

Der Band, mit dem Reinhold Hammerstein eine neue Reihe Heidelberger Studien eröffnete, ist Ewald Jammers als „nachträgliche Festgabe zum siebzigsten Geburtstag“ zugebracht (5). Er durfte schon deswegen mit einer dankbaren Aufnahme rechnen, weil er neben einer unpublizierten größeren Studie über *Die jambischen Kanones des Johannes von Damaskus* (195-256) zehn Aufsätze zusammenfaßt, die für Jammers' Arbeiten charakteristisch und wesentlich sind, jedoch mehrheitlich an Orten veröffentlicht waren, die nicht unbedingt die Aufmerksamkeit der Fachgenossen erreichten. Und der Tatsache, daß es bei der getroffenen Auswahl bleiben mußte, wird durch die von Jürgen Hunkemöller zusammengestellte eindruckliche *Bibliographie der Veröffentlichungen von Ewald Jammers* Rechnung getragen (281-291).

Die wieder abgedruckten Arbeiten stammen aus den Jahren zwischen 1936 und 1965 und gelten – neben dem erwähnten Beitrag und einer Studie über *Die Barockmusik und ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Rhythmus* (259-278) – den beiden Themenkreisen, die Jammers seit seiner Dissertation über die Jenaer Liederhandschrift (1925) immer wieder beschäftigt haben: dem Choral und der weltlichen Einstimmigkeit des Mittelalters. Ihre geschlossene Veröffentlichung führt jene Aspekte vor Augen, die für die Arbeiten von Jammers charakteristisch sind: eine Auseinandersetzung mit den Quellen, die von dem Versuch getragen ist, sich „in die Situation des damaligen Neumenschreibers zurückzusetzen“ (22), eine schöpferische Phantasie, der es darum geht, die Zeichen der Schrift als „ein Bild der geistigen Welt“ einer Zeit zu verstehen und zu interpretieren (9), ein engagiertes, vor Hypothesen nicht zurückschreckendes Eintreten dafür, daß das „musikalische Ergebnis“ stets „sinnhaft“ ausfällt (13), und schließlich der Vorsatz, die Musik in ihrem Verhältnis zur Sprache und insbesondere in ihrer Bindung an die Liturgie zu sehen.

Die Arbeiten sind – von Nachbemerkungen und Rückverweisen abgesehen – nicht überarbeitet. So finden sich gelegentlich etwas eigenwillige Abkürzungen (etwa „J. Amer. Mus.“ für JAMS, S. 62 n. 10 – die Vorlage brachte immerhin „Journal of Am. Musicol.“), kleinere Versehen (etwa S. 75 n.

25 der Vorlage entsprechend „C. A. Norlind“ statt „Moberg“) oder offensichtliche Fehler (vergleiche etwa S. 50 die Neumenzuordnung über *Deus meus* mit Abb. 12 – ganz abgesehen davon, daß Neumenformen und Diastematik in diesem Beispiel recht willkürlich wiedergegeben sind).

Jammers hat mit seinen Untersuchungen zum musikalischen Vortrag des alt- und mittelhochdeutschen Verses und nicht zuletzt mit den hier abgedruckten Arbeiten über *Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik* (105-171), *Grundbegriffe der altdeutschen Versordnung* (172-178) und *Der Vortrag des altgermanischen Stabreimverses in musikwissenschaftlicher Sicht* (179-191) in der Germanistik ein reges Echo gefunden. In der Neumenkunde und der Choralwissenschaft verhielt es sich nicht immer vergleichbar. Dabei verdeutlichen die hier vorgelegten Studien, wie er sich immer wieder kritisch mit neueren Arbeiten auseinandersetzt. Das gilt für die Bemerkungen des Jahres 1936 *Zur Entwicklung der Neumenschrift im Karolingerreich* (25-34) über den Bericht zur *Lage und Aufgabe der Choralwissenschaft heute* von 1961 (59-69) bis zum Beitrag über *Die Entstehung der Neumenschrift* aus den 1965 veröffentlichten *Studien zu Neumenschriften, Neumenhandschriften und neumierter Musik* (70-87). Andererseits zeigt der vorliegende Band gerade in den grundsätzlichen Beiträgen auch, wie Jammers – etwa hinsichtlich der rhythmischen Interpretation des Chorals oder auch mit den weit vor die ersten schriftlichen Zeugnisse des 9. Jahrhunderts zurückreichenden Thesen über die Entstehung der Neumen – über Jahrzehnte hinweg bestimmte Gedanken verfolgte und auf ihrer Grundlage zu gefestigten Anschauungen kam, deren Nachvollzug gelegentlich schwierig wird, weil die jeweiligen Voraussetzungen nicht mehr greifbar sind oder zumindest nicht mehr diskutiert werden. Wie ja auch die Sprache des Verfassers manchmal im eigenwilligen Zugriff das Verständnis nicht erleichtert. Charakteristisch für Jammers' Haltung ist es etwa, wenn er in *Grundsätzliches zur Erforschung der rhythmischen Neumenschriften* (9-24) mit Berufung auf eine an dieser Stelle nicht genannte eigene ältere Arbeit formuliert: „wenn man also gewisse Deutungsmöglichkeiten als erwiesen ausübt“ (13). Dabei bestätigt gerade der vorliegende Band immer

wieder, daß Jammers auch dort, wo man ihm nicht folgen kann, eine Fülle noch kaum ausgeschöpfter Anregungen bietet. Von seinen Verdiensten um *Die paläofränkische Neumenschrift* (35-58) und die Interpretation einzelner Denkmäler (etwa *Der sogenannte Ludwigspsalter als geschichtliches Dokument* mit der kühnen Rekonstruktion einer „Abdankungsliturgie“ [88-102]) zu schweigen. So gebührt dem Herausgeber, dem Verlag und allen Beteiligten für das Zustandekommen dieses Bandes Dank.

Wulf Arlt, Basel

FRIEDRICH BLUME: *Syntagma musicologicum II. Gesammelte Reden und Schriften 1962-1972. Hrsg. von Anna Amalie ABERT und Martin RUHNKE. Kassel usw.: Bärenreiter 1973. VI, 405 S.*

Das Buch ist eine Gabe zum 80. Geburtstag, den der Ehrenpräsident der Gesellschaft für Musikforschung am 5. Januar 1973 gefeiert hat, und eine inhaltsreiche Nachlese zu dem 1963 erschienenen ersten *Syntagma musicologicum*. Der Aktivität und geistigen Lebendigkeit des Autors in seinem achten Lebensjahrzehnt stellt das zweite *Syntagma musicologicum* ein beredtes Zeugnis aus.

Es handelt sich hauptsächlich um gedruckte und ungedruckte Kongreß-, Universitäts- und Radiovorträge, Beiträge zu Festschriften, Artikel für die *Neue Zürcher Zeitung* und um den Epochenartikel *Die Musik der Romantik* aus MGG. Daß der Verfasser neben der praktischen Musik die Sprachenkenntnis für die wichtigste Grundlage eines Musikwissenschaftlers hält, unterstreicht er durch mehrere englisch geschriebene Beiträge, die ursprünglich für eine amerikanische Hörer- und Leserschaft gedacht waren.

Manche der Abhandlungen haben bekenntnishaften Charakter, besonders diejenigen, die sich mit der Entwicklung und den Aufgaben der Musikwissenschaft befassen. Nicht ohne Grund betont Blume die Entwicklung der neuzeitlichen Musikwissenschaft aus der praktischen Musik, denn er selbst versteht sich primär als Musiker. Demzufolge bildet eines der Leitmotive seiner Gedanken die Entfremdung von Musikwissenschaft und Musikpraxis. Für ihre Versöhnung sieht er z. Zt. die besten Voraus-

setzungen in den amerikanischen Universitäten.

Mit der Entfremdung, wie er sie bei uns beklagt, scheint der „Überperfektionismus“ in Zusammenhang zu stehen, den Blume besonders in der Erforschung und Edition der Werke der großen Meister walten sieht, ohne daß er damit die Notwendigkeit der Gesamtausgaben bezweifeln wollte. Er widmet ihrer praktischen wie wissenschaftlichen Bedeutung sogar einen besonderen Artikel. Doch betont er die Notwendigkeit, verstärkt die Werke kleinerer Meister herauszugeben und durch eine Verbesserung der Musikbibliographie (die inzwischen durch RILM weitgehend erfolgt ist) zu breiterer Kenntnis des Umkreises der großen Meister beizutragen.

Mit dieser Auffassung geht einher die Forderung nach zusammenfassenden Darstellungen. Daß Friedrich Blume damit kein Verdikt über die Spezialforschung aussprechen will, macht er durch seine Untersuchung einer Orgeltabulatur in der New York Public Library deutlich. Der Verfasser läßt uns aber immer spüren, daß auch die Detailuntersuchung von einem tieferen Interesse als dem der bloßen Faktensammlung getragen sein soll, daß das Einzelne für ihn nur als Baustein eines größeren Ganzen Wert hat und daß er nie den historischen Zusammenhang aus dem Auge verliert.

Bemerkenswert ist auch die Prophezeiung künftiger „koordinierter oder kooperativer Produktion“ im musikwissenschaftlichen Schrifttum (S. 35 f.). Hier berühren sich die Gedanken Friedrich Blumes mit denen Ernst Hermann Meyers, der das „Prinzip der Kollektivität“ postuliert als Antwort auf die Frage, „wie man einerseits die Enge des Überspezialistentums überwinden und andererseits gleichzeitig nicht in Oberflächlichkeit verfallen . . . kann“ (vgl. Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 11, 1969, S. 235 ff., speziell S. 241 f.).

Unter den historisch orientierten Themen bildet den ersten Schwerpunkt dieses Bandes das deutsche 17. Jahrhundert mit Abhandlungen namentlich über Michael Praetorius, Schütz und Bruhns. Dann folgt der gewichtigste Teil mit Aufsätzen über J. S. Bach, den Blume unter einigen ihn besonders interessierenden Aspekten beleuchtet, angefangen vom jungen Bach über das Parodieverfahren in Kantaten und Passionen bis zu den Nachwirkungen Bachs im Zeitalter der

Romantik. Die weiteren Akzente liegen auf Joseph Haydn und dem 19. Jahrhundert. Darüber hinaus reicht der Horizont dieses Bandes von Josquin bis zur elektronischen Musik.

Es überwiegt die Betrachtung, die Deutung, die Zusammenfassung. Blume gibt besonders dem nicht speziellen Fachmann instruktive Wertungen neuer Forschungsergebnisse, in seinem nach wie vor glänzenden Stil. Besonders der enzyklopädische Artikel über die Romantik zeigt den Meister der allseitigen Durchdringung seines Themas.

Unter den vielen bekenntnishaften Bemerkungen scheint dem Rezensenten besonders folgendes Wort nachdenkenswert: „*Worauf wir zielen sollten, ist nicht die Diktatur einer Methode, sondern die Synthese der möglichen Methoden.*“ (S. 41)

Georg Feder, Köln

Yearbook of the International Folk Music Council. Vol. III, 1971. Kingston: The International Folk Music Council 1972. 203 S.

Zugleich mit dem Herausgeber hat sich auch der Inhalt von Band 3 des Jahrbuches maßgeblich geändert. Charles Haywood ist zwar mit dem ehemaligen Herausgeber Willard Rhodes der Ansicht, daß das Jahrbuch ausführliche Beiträge über neue Forschungen der Mitglieder des IFMC enthalten solle, möchte aber keineswegs vollends auf kurze Mitteilungen, Rezensionen von Büchern, Zeitschriften, Liedersammlungen und Schallplatten sowie auf Hinweise über neu eingegangenes Schrifttum verzichten. Mit diesem auf möglichst viel Informationsvermittlung beruhenden Konzept hofft Haywood das Jahrbuch für einen breiteren Leserkreis, speziell auch für die Studierenden, attraktiver zu gestalten. Er schließt sich damit formal anderen vergleichbaren wissenschaftlichen Periodica an, die allerdings in der Regel häufiger als einmal jährlich erscheinen und folglich gerade im Rezensionsteil aktueller sein können.

Wesentliche Substanz des Jahrbuches stellen – auch seitenmäßig – die Artikel dar, die der Herausgeber in nicht unbedingt überzeugender Weise vier Themenkreisen glaubt zuordnen zu können. Hier die Beiträge in der Druckfolge: Olive LEWIN gibt ei-

nen kurzen, fundierten Überblick über Geschichte und derzeitigen Stand der Volksmusik in Jamaika. Von Walter WIORA wurde der Beitrag „Das Alter des Begriffes Volksmusik“ aus „Die Musikforschung“ (XXIII, 1970) in englischer Übersetzung abgedruckt. Über schottische Volksmusik, vor allem über Lieder und Balladen, informiert Francis COLLISON (es handelt sich um den Eröffnungsvortrag des IFMC aus dem Jahr 1969). Zur Frage der Klassifikation von Gebrauchsleitern angloamerikanischer Lieder nimmt Norman CAZDEN Stellung. Er beschäftigt sich hauptsächlich mit den terminologischen Wirren, die durch die Einordnungen der Gebrauchsleitern nach falsch verstandenen griechischen Modi aufgekommen sind.

Zwei Artikel behandeln afrikanische Musik. Peter R. Cooke berichtet über die Querflöte Ludaya, die von den Gisu in Uganda geblasen wird, und analysiert Musikbeispiele einer Flötenspielerin. Der vielleicht problematischste, zugleich aber auch anregendste Artikel stammt von John BLACKING. Er untersucht Tiefen- und Oberflächenstruktur in der Musik der Veda und deutet formale Anlage, sozialen und emotionellen Inhalt als in kulturelle Normen transformierte menschliche Erfahrungen. Folgerichtig lautet seine Forderung im Hinblick auf die Analyse: „to pay as much attention to man the music-maker as we do to the music man makes“.

Zwei weitere Beiträge sind Fragen zur Volksmusik in zweisprachigen Gemeinschaften gewidmet. Hugh SHIELDS berichtet über Singtraditionen einer irisch und englischen Gemeinde in Nordwestirland, Samuel BAUD-BOVY über Gesänge zweisprachiger Gemeinden in Griechenland, Albanien und am Schwarzen Meer. – Um die Verbreitung von Musikinstrumenten als einen Kommunikationsprozeß zwischen verschiedenen Völkern verstehen zu können, schlägt in dem letzten ausführlichen Beitrag des Jahrbuches Erich STOCKMANN vor, sich kybernetischer Methoden zu bedienen. Die Vielfalt unterschiedlicher Beeinflussungsmöglichkeiten schon von nur zwei ethnischen Gruppen verdeutlicht er überzeugend anhand einer grafischen Darstellung des möglichen Informationsflusses zwischen zwei Systemen mit den Strukturmerkmalen Instrumentenbauer – Spieler – Instrument – Musik.

Helmut Rösing, Saarbrücken

Atti del Convegno sul Settecento Parmense nel 20° Centenario della Morte di C. I. Frugoni, Parma 10, 11, 12 Maggio 1968. Parma: Presso la Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi 1969. 440 S.

Die 24 Beiträge dieses Bandes aus der Feder von Spezialisten der verschiedensten Wissensgebiete geben ein umfassendes Bild von der hohen Bedeutung, die das kleine Herzogtum Parma unter der Herrschaft der Bourbonen und deren allmächtigem Minister Du Tillot im 18. Jahrhundert erlangt hatte und die nicht zuletzt in der engen Begegnung und gegenseitigen Beeinflussung des italienischen und französischen Geistes besteht. Das rege, weltoffene geistige Leben des Staates und seines Hofes wird unter den mannigfaltigsten Aspekten der Wissenschaften und Künste teils in summarischen Artikeln, teils an Hand von Einzelproblemen dargestellt. C. I. Frugoni, dessen Andenken der Band gewidmet ist, erscheint dabei nur als eine glänzende Gestalt unter anderen.

Von den 9 Aufsätzen des großen „C. I. Frugoni e la letteratura del suo tempo“ überschriebenen Mittelabschnitts beschäftigt sich nur einer (von A. PIROMALLI) mit den *Aspetti dello stile di Carlo Innocenzo Frugoni*, alle anderen handeln von Einzelfragen, die seine literarische Umwelt betreffen.

Mit dem Librettisten Frugoni, der natürlich aus dieser Betrachtung des Dichters ausgeschlossen ist, befassen sich dagegen zwei Autoren: D. HEARTZ mit *Operatic reform at Parma: „Ippolito ed Aricia“* und G. MARCHESI unter dem Titel *Due momenti iniziali della librettistica di Frugoni: „Il trionfo di Camilla“ (1725) – „Medo“ (1728)*. Nur Hertz gliedert aber Frugoni (und Du Tillot) auch vom operngeschichtlichen Standpunkt aus in die allgemein auf eine Verschmelzung von italienischem und französischem Operngeist abgestimmten Reformbestrebungen der Zeit ein (besonders interessant dabei die Zitate aus Briefen Voltaires, Algarottis und Frugonis) und exemplifiziert zuletzt höchst instruktiv an Frugonis Bearbeitung von Pellegrin/Rameaus *Hippolyte et Aricie*. – Marchesi beschränkt sich auf eine bloße Inhaltsangabe der beiden Libretti mit der Wiedergabe einzelner, meist abfällig kritisierter Verse. – Eingeleitet wird diese unter dem Oberitel „Il teatro musicale“ zusammengefaßte Gruppe von Beiträgen durch Cl. GALLICO, der in seinem Aufsatz *Note sul melodramma*

settecentesco: poetica e morfologia eine Lanze für die italienische Musikoper des 18. Jahrhunderts bricht, gegen deren Diskriminierung von Seiten der Opernreformer aller Art er energisch Front macht.

Eine letzte Abteilung von Artikeln ist der Rolle der bildenden Künste in Parma gewidmet, unter ihnen *Carlo Innocenzo Frugoni segretario perpetuo dell'Accademia di Belle Arti* von G. Allegri TASSONI. Darin wird die Tätigkeit des Hofdichters und Hoftheaterintendanten auch im Rahmen der schönen Künste gewürdigt. Damit rundet sich das Bild eines hoch angesehenen, unermüdlich tätigen Mannes, eines gewandten, in allen Sätteln der Dichtkunst gerechten Höflings, dem jedoch die dichterisch-librettistische Doppelbegabung eines Metastasio und der reformerische Schwung eines Calzabigi abgingen.

Anna Amalie Abert, Kiel

Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea. Brno 1968. Gestaltung und Redaktion Rudolf PEČMAN. Brno: Internationales Musikfestival 1970. 383 S. (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno. Band 3.)

Nach den zwei Janáček-Kongressen von 1958 und 1965 in Brünn war es erstaunlich, daß der auf den 29. September 1968 angesagte fünftägige dritte Kongreß hätte durchgeführt werden können. Jiří Vysloužil verschweigt denn auch in seinem Vorwort die damaligen Schwierigkeiten nicht. Daß all die Referate, die nicht gehalten werden konnten, rasch veröffentlicht wurden, ist umso erfreulicher, als dadurch auch die Verbreitung im Westen sichergestellt ist. Denn daß die Janáček-Forschung international eingesetzt hat, ist bekannt; die Informationslücke ist aber noch beträchtlich. Deshalb kann es sich bei diesen Ergebnissen nicht mehr nur um die Angelegenheit tschechischer Musikologen handeln.

Der Inhalt dieses fast 400-seitigen, mit sehr vielen Notenbeispielen versehenen Kongreßberichts, herausgegeben von Rudolf Pečman mit Unterstützung des Tschechischen Musikfonds, kann diesem Mangel in manchen Bereichen abhelfen. Die meisten Beiträge, nämlich 28, sind in deutscher Sprache abgefaßt, daneben 6 in englischer und 7 in französischer Sprache. Ein Über-

blick über die Haupttitel ermöglicht, den thematisch weit gefaßten Umkreis abzuschätzen: Allgemeine Probleme, Janáčeks Bühnenschaffen, Janáčeks Orchester- und Kammermusik, Janáček und die europäische Musik, Janáček und die Volksmusik, Janáčeks Werke im Ausland und Die Europäische Musik zur Zeit Leoš Janáčeks.

Einige wenige Beiträge sind in westlichen Musikzeitschriften publiziert worden, etwa die Texte von Jan Ráček über *Janáčeks Stellung in der Weltmusik* oder K. H. Wörners Aufsatz über *Katja Kabanova*, aber auch Bohumír Štědroňs Arbeit über *Jenufa* und Hans Hollanders *Naturimpressionismus in Janáčeks Musik*. Die übrigen Beiträge sind neu.

Vor allem beanspruchen jene unser größtes Interesse, die versuchen, das Phänomen der völlig eigenständigen Kompositionstechnik im Umkreis neuer formaler Experimente zu sehen. Denn man kann bei Janáček nicht immer nur die Sprachmelodik als Ausgangspunkt für alle Erklärungen nehmen, die strukturellen Elemente sind ebenso bedeutsam. Zumindest genügt es nicht, Werke wie das *Tagebuch eines Verschollenen* nur von der Deklamationstechnik anzugehen. Vor allem bei der Kammermusik muß neben dem Blick auf die thematischen Prozesse auch das strukturelle Gestalten berücksichtigt werden. Einer der interessantesten Beiträge des Berichts ist diesem Problem gewidmet: Miloš Štědroň *The Tectonic Montage of Janáček*. Er schließt an jene Untersuchungen von Siegfried Köhler in den beiden ersten Kongreßberichten an, die sich mit der Variabilität der strukturellen Dichte bei Janáček beschäftigt haben.

Daneben ist aber auch der Aufsatz von Clemensa Firca den Prinzipien der musikalischen Architektonik gewidmet. Die Modalität, um die man bei Janáček nicht herum kommt, wird in den Arbeiten von Gheorghe Firca, Zofia Helman und Jan Trojan behandelt, die Sprachmelodik in Texten von Theodora Strakova, *Janáček und der Verismus*, John Tyrrell, *Janáčeks Three Types of Prose-opera* und H. C. Wolff, *Realistische und expressive Sprachmelodie zur Zeit Janáčeks*.

Daraus ist ersichtlich, daß die rein thematisch-motivischen Untersuchungen – auch im Bereich der Opern – in den Hintergrund getreten sind. Die Verlagerung ist ebenso deut-

lich wie sie notwendig war, weil man bei Janáček mit dem nachwagnerischen Leitmotivdenken nicht weiter kam und sich deshalb fast gewaltsam befreien mußte. Schon K. H. Wörners Aufsatz über die *Modelvariantenprozesse* hat ja die prinzipiellen Unterschiede zur eigentlichen Leitmotivtechnik nachgewiesen, so daß schon durch ihn die Verlagerung zum strukturellen Denken eingeleitet worden ist.

Janáčeks Stellung innerhalb der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts kann dadurch differenzierter beurteilt werden; die Querverbindungen nicht nur zu Strawinsky und Bartók, sondern auch zu Schönberg, Berg und Webern werden deutlich sichtbar. Janáček aber bleibt dennoch ein Außenseiter, denn trotz all der Bezüge erschöpft sich die Verwandtschaft in einzelnen Elementen. Als Ganzes bleibt seine Kompositionstechnik ein Sonderfall.

Der Kongreßbericht von 1968 bringt dazu eine Reihe von neuartigen Ansatzpunkten, welche der Hoffnung Auftrieb geben, daß die Janáček-Forschung auch im Westen neue Impulse erhält. Jakob Knaus, Bern

Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik, hrsg. von Heinz Alfred BROCKHAUS und Konrad NIEMANN. Berlin: Verlag Neue Musik. Bd. I, 1969, 324 S.; Bd. II, 1971, 293 S.

„Seit langem ist es ein dringendes Anliegen, die vielschichtige und differenzierte Entwicklung des kompositorischen Schaffens und des Musiklebens in der Deutschen Demokratischen Republik umfassend wissenschaftlich zu bearbeiten . . . Die Sammelbände verfolgen das Ziel, konzeptionelle Artikel zu musikhistorischen, kulturtheoretischen, ästhetischen, soziologischen und anderen Grundfragen unserer Zeit, Beiträge zur Entwicklung einzelner Gattungen und Genres und zur Biographie zeitgenössischer Komponisten, Analysen neuer Werke und Aufsätze über die Entwicklung des Musiklebens und der Musikwissenschaft vorzulegen . . . Die Herausgeber . . . wünschen, daß die Reihe der Sammelbände dazu beitragen möge, das Gespräch über unsere zeitgenössische Musik zu bereichern, kritische und selbstkritische Gedanken über einen zurückgelegten Weg zu stimulieren und damit dem

*klügeren und besseren Fortschreiten der sozialistischen Kunst dienlich zu sein“ (I, 7). Das Programm ist deutlich: eine umfassende nationale Musikgeschichtsschreibung unter dem (wie immer verstandenen) Leitgedanken einer sozialistischen Kultur. Bei einem jungen, erst kürzlich international offiziell auch über den Bereich des Ostblocks hinaus anerkannten Staat ist die Betonung nationaler Eigenständigkeit so anachronistisch nicht, wie sie sich für die Mitglieder der westlichen Musikszene darstellt, wo insbesondere das zeitgenössische Schaffen die nationalen Scheuklappen des 19. Jahrhunderts abgelegt hat. Die Funktion dieser nationalen Kunst, den „sozialistischen Menschen“ (II, 67) heranzubilden, erörtert Heinz Alfred BROCKHAUS an deren zentraler Kategorie: dem Realismus. Das Referat *Probleme der Realismustheorie* (II, 24 ff.) soll jene „theoretisch-ästhetischen Darlegungen“ zusammenfassen, die auf einer Konferenz des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler 1969 erörtert wurden und die „für die weitere theoretische Arbeit der Musikwissenschaft von wesentlichem Inhalt sind“ (24) – hier liegt also offensichtlich eine Leitstudie vor.*

Wer die langjährige Realismus-Debatte in ihren vielbändigen schriftlichen Fixierungen verfolgt hat, wird bei Brockhaus theoretisch nichts Neues finden; der Postulate überdrüssig wird er auf die Ergebnisse der Anwendung der Theorie durch den Wissenschaftler begierig sein. Brockhaus vermeidet eingangs eine Festlegung auf Normen: der „Materialstand des 20. Jahrhunderts“ ist ihm ebenso verdächtig („revisionistische, formalästhetische Argumente“) wie die Gegenposition der „natürlich schöne(n) Melodik“ („das mechanisch-ahistorische Postulat“, S. 25). Gegen die These des Seeger'schen DDR-Musiklexikons jedoch, „objektive Kriterien des musikalischen Realismus, die aus dem Notenbild ablesbar wären“, seien „bisher überzeugend nicht nachgewiesen worden“, setzt der Autor eine emphatische Behauptung: „Wenn auch der sozialistische Realismus oder der Realismus bisher analytisch nicht nachweisbar gewesen sein sollte, so ist er doch musikalisch relevant!“ (S. 26 – die grundsätzliche Verneinung der Nachweisbarkeit ist in diesem Zitat wohl ein lapsus linguae). Aber am Ende (S. 70) resümiert Brockhaus selbst: „Die Profilierung unserer sozialistischen Epoche

als Kunstepoche wird bisher nicht als Stilproblem gefaßt. Wenden wir uns diesem Problem dennoch zu, so setzt schon der derzeitige Stand der Musikforschung einer exakten Aussage enge Grenzen, und Sinn hat die Unternehmung wohl auch nur dann – will sie nicht in Normativismus ausarten –, wenn sie prognostisch und heuristisch orientiert wird. Dazu aber fehlen uns zur Zeit noch die wissenschaftlichen Voraussetzungen“. Wo aber in der DDR ist der sozialistische Realismus „doch musikalisch relevant“? Nach Brockhaus („wenn auch zum Teil nur partiell“, S. 67) in Ernst Hermann Meyers *Sinfonie in B* (S. 67: „ein Werk, das als eines von vielen hier genannt sei für die Bemühungen unserer Künstler, die typischen Konflikte unserer Gesellschaft, unseres Lebens in musikalischer Gestaltung zu fassen und ihr Wesen aufzuzeigen, die Härte und Intensität, zugleich aber auch die prinzipielle Lösbarkeit der auftretenden Konflikte in der sozialistischen Gesellschaft . . . als Satzkontrastierung mit heroisch-pathetischer Finalkonzeption angelegt . . . im wesentlichen der klassischen Modellierung des 'Per aspera ad astra'“ entsprechend – so einfach kann gesellschaftliche Dechiffrierung von Kunst geraten), ferner in Johann Cilenseks *Konzertstück für Klavier und Orchester* (S. 67: „Die Anspruchsfülle und die Intensität der musikalischen Detailgestaltung . . . repräsentiert eine neue Art der musikalischen differenzierten Fülle, die zu verfolgen und nachzuerleben eine ungewöhnliche Konzentration und Aufmerksamkeit vom Hörer verlangt“), und schließlich Fritz Geißlers *Dritte Sinfonie* (S. 67: „Weil . . . eine überzeugende Gestaltung des monumentalen und kraftvollen Pathos gelungen ist“). Der begrüßenswerte Versuch des Autors, normative Kriterien zu vermeiden, sich nicht in alter bornierter Weise festzulegen auf musikalisch-realistische Gebrauchsanweisungen für Komponisten, kann doch nicht hinwegtäuschen über die Kümmerlichkeit der Kategorien. Und ganz am Ende kommt dann (neben der „Herausbildung eines neuen, sozialistischen Typus des Hymnischen in der Musik“, die der Autor zuerst in Eislers *Maßnahme* ortet, vgl. S. 71 f.) eben doch der „Primat der Melodie“ wieder, zwar vorsichtiger nur als „Stellungnahme der Komponisten“ (E. H. Meyer, R. Wagner-Regeny, M. Butting, H. Eisler), aber doch mit deren und des eigenen Verbandes

Autorität befrachtet und dem betonten Hinweis, daß es „keine Musik jemals gab, die ohne Melodik denkbar gewesen wäre“ (71) – ohne daß bei den zitierten Autoritäten die entschiedene Differenz zwischen Meyers „Melodik sei also Trägerin der Charaktere“ und Eislers „Neuerertum in der Vokalmusik“ auch nur berührt würde. So verfällt letztlich auch die Position von Brockhaus trotz aller Geschmeidigkeit dem Verdikt Konrad Boehmers (*Zwischen Reihe und Pop*, Wien-München 1970, S. 98 f.): „Daß eine sozialistische Kulturrevolution schlimmsten Revisionismus sich schuldig macht, wenn sie nicht davon ausgeht, daß nicht nur der Unterschied zwischen elitärem und Massen-Bewußtsein aufgehoben werden muß, sondern auch jene Form des Massenbewußtseins, das sich doch gerade unter der Bedingung von Herrschaft, Ausbeutung und gesellschaftlicher Entfremdung gebildet hat, ist den Apologeten sozialistischer Massenkunst nicht aufgegangen“. Der „Primat des Staates . . . über die Entwicklung einer neuen Kultur . . .“, die „unkritische Identifizierung von Kunst mit dem Bestehenden“ ist nach Boehmer „eine konsequente Folge der theoretischen Ausgangspunkte, die ihrerseits wiederum das Resultat erschreckender Phantasielosigkeit sind“. Das mit viel theoretischem Aufwand herausdestillierte Neue der sozialistischen Musik ist in der Tat das längst Bekannte der vielgeschmähten bürgerlichen. Ernst Hermann Meyers *Sinfonie in B* ist nicht nur eine Sinfonie, sondern darüber hinaus, wie der *Versuch einer Analyse* (I, S. 56 ff.) von Gerd RIENÄCKER (mit Kategorien wie „thematische Verarbeitung“, „kontrapunktische Verdichtung“, „dramatische Zuspitzung“, „kontrastierendes Wechselgespräch“ und funktionaler Inhaltsbestimmung wie „Transformation vom Nachdenklichen zum Heroischen“, „das Überwinden von Schwierigkeiten“ – vgl. auch Brockhaus: „per aspera ad astra“) unausgesprochen zeigt, eine alte. Und auch die Schlager, die Heinz P. HOFMANN in seiner Studie über den Komponisten von Tanz- und Filmmusik Gerd Natschinski (II, 240 ff.) als einen „Beitrag zur Ausbildung der sozialistischen Persönlichkeit“ rühmt (z. B. der langsame Walzer „Viola, Viola, was hast du im Sinn? Du weißt doch genau, wie gut ich dir bin . . .“, oder der Foxtrott „Männer, die noch keine sind, machen manchmal sehr viel

Wind . . .“) sind für einen in der Geschichte der Tanzmusik ein wenig Bewanderten wie liebe alte Bekannte – nur in den zwanziger Jahren waren die Schlager halt musikalisch noch etwas origineller. (Die „Gestaltung humanistischer Ideen und Emotionen“, die der Autor hier am Werke sieht, sind allenfalls in gewissen moralisierenden Phrasen der Texte zu finden – ein allerdings eher bescheidener Humanismus.)

Der Rezensent möchte nicht mißverstanden werden (wiewohl er weiß, daß er dem in der gegenwärtigen Situation kaum entgegen kann): seine kritischen Bemerkungen gelten nicht hämisch dem Versuch der sozialen Fundierung einer nationalen Musikkultur, sondern beziehen sich auf das bedauerliche Faktum, daß dieser ernsthafte Ansatz sich immer noch unverändert provinziell und im Kern reaktionär darstellt.

Im übrigen enthalten die beiden Bände einige sehr interessante und wichtige Studien. Genannt seien drei Beiträge zu Hanns Eisler (I, 9 ff.: *Einiges zur Entwicklung Hanns Eislers in den zwanziger Jahren* von Jürgen ELSNER – einige neue Daten machen den Aufsatz trotz der Vielzahl inzwischen altbekannter Zitate und Urteile lesenswert; I, 20: *Film- und Bühnenmusik im sinfonischen Werk Hanns Eislers* von Manfred GRABS; II, 181 ff.: *Zur Dialektik des Schließens in Liedern von Hanns Eisler* von Fritz HENNENBERG – ein Beitrag, der an einem zentralen Punkt der Wirkung Eislerscher Lieder ansetzt, dem aber, um das Problem wirklich angemessen auszudiskutieren, die historische Fundierung fehlt: die typisch Eislerschen Schlüsse sind nicht isoliert, sondern allein aus dem Schlußproblem der neuen Musik insgesamt zu begreifen); drei Aufsätze gelten Paul Dessau (I, 91 ff.: *Paul Dessaus politische Chorkantaten 1944-1968* von Fritz HENNENBERG; I, 130 ff.: *Neue Musik – Neue Aspekte der Analyse. Zu Paul Dessaus Requiem für Lumumba* von Günter MAYER – eine kompetente Analyse, die Parteilichkeit mit theoretischem wie analytisch-praktischem Niveau zu verbinden weiß; II, 100 ff.: *Zu einigen Gestaltungsproblemen im Operschaffen von Paul Dessau* von Gerd RIENÄCKER). Durch Analysen von Frank SCHNEIDER vorgestellt werden ferner Werke von Günter Kochan (I, 180: *Zweite Sinfonie*) und Siegfried Matthus (II, 144: *Das Violinkonzert*), der 1. Band ent-

hält zudem zwei Komponistenporträts (216 ff.: *Kurt Schwaen – ein biographischer Abriss* von Ludwig MÜLLER; 237 ff.: *Fidelio F. Fünke – Entwicklung seines Schaffens* von Dieter HÄRTWIG).

Ergänzt werden die Themenkreise der beiden Bände dankenswerterweise durch Untersuchungen zum Musikleben der DDR (II, 273: *Zur Entwicklung der Musikschulen in der DDR* von Wolfgang RECKLING; I, 295: *Untersuchungen zur Singebewegung* von Wilfried HOFFMANN) und die Ergebnisse eines Meinungstests über die Bewertung dreier Werke von Dessau, Geißler und Meyer (I, 263 ff.: *Soziologische Analyse der Musikgespräche 1966* von Konrad NIEMANN), der deutlich macht, daß die Schwierigkeiten um das Verstehen ‚neuerer‘ Musik in der DDR keineswegs geringer sind denn in der Bundesrepublik, wobei wichtig scheint, daß die Werke von Meyer und Geißler sich durchaus dem traditionellen Hören zu erschließen vermögen. Im übrigen bestätigen die durch vorausgeschickte Einführungen und die Kategorien des Fragebogens präformierten Antworten das Wertsystem des Realismus-Konzepts von Brockhaus: obenan steht die „ausdrucksvolle Melodik“.

Reinhold Brinkmann, Marburg

HERBERT EIMERT/ HANS ULRICH HUMPERT: *Das Lexikon der elektronischen Musik. Regensburg: Musikverlag Bosse 1973. 426 S.*

Das Lexikon der elektronischen Musik versucht als erstes seiner Art ein Kompendium von Begriffen aus und zur elektronischen Musik so aufzuschlüsseln, daß ohne überdurchschnittliche technische oder mathematisch-physikalische Vorbildung ein Erfassen auch schwieriger Termini möglich wird. Daß diese Arbeit eine Pioniertat von hohem wissenschaftlichem Rang darstellt, ergibt sich einerseits aus den recht widersprüchlichen Quellen (z. B. Theorie und Ästhetik), andererseits aus der Entscheidung über die vermutlich mehr als 1000 aufgenommenen Begriffe, die sich die Autoren selbst auferlegt haben, da ein Vergleichsmuster nicht existiert.

Die Verfasser tragen mit unmißverständlicher Klarheit dazu bei, einige verworrene Anschauungen insbesondere über die Exi-

stanz elektronischer Musik geradezubiegen. Dies tun sie nicht nur, indem sie die Masse elektronischer Musik, die Übungen gleich, nicht historische Gültigkeit in Anspruch nehmen wollen, gegen die ernstgewordenen Resultate der nachwebernschen Zeit abgrenzen, sondern den Mut aufbringen, gegen sich immer mehr ausbreitende Todesanzeigen und falsches Herumtheoretisieren Stellung zu nehmen. Die Beispiele reichen von handfesten Angriffen gegen das scheinbar unsterblich gewordene Unbedingt-Auflösen-Wollen von Klangerscheinungen durch das Ohr und gegen das Polemisieren über die Nichtangemessenheit elektronischer Musik an das menschliche Ohr, wenn der unternommene Auflösungsversuch nicht gelingt. Derlei Gedankengänge haben sich nicht nur in den Darmstädter Beiträgen (Form) eingeschlichen und werden, wie auch die Ansichten über das Nichtrelevantsein elektronischer Musik, bis in die Pädagogik hineingetragen. Zumindest letzteres stellt eine Mißachtung des gegenwärtigen Standes elektronischer Musik dar und verkennt nicht nur das Wesen elektronischer Musik, sondern auch das Interesse der Musikhörer. *„Man darf wohl festhalten: wenn im Zentrum, sagen wir im musikalischen Kerngebiet unseres zu drei Vierteln abgelaufenen Jahrhunderts etwas die Musik bewegt und verändert hat, dann waren es: die Emanzipation der Dissonanz mit dodekaphonischen Folgen, der Entwurf der potenzierten Reihe und die Konzeption der Elektronischen Musik mit ihren neuen, nicht mehr versiegeln könnenden Mitteln“* (S. 7). Diese Feststellung muß nach Eimert/Humpert Folgen haben, die sich nur in umfassenden Gegenstandsanalysen niederschlagen können, was letztlich bedeuten mag, daß *„der Zeitpunkt kommt, da man auch in Würzburg oder Marburg nicht umhin kann, Vorlesungen über elektronische Musik halten zu müssen“* (S. 313). Etwas sehr bewegt kommentieren die Autoren die frühen Gedanken über die elektronische Musik, in denen diese freilich noch viel emotioneller *„als 'teuflich' und – gegenüber der 'Musikschöpfung Gottes' – als 'fratzenhaft'“* bezeichnet wird (S. 313).

So erweist sich dieses Lexikon an einigen Stellen als scharf argumentierendes Verteidigungsplädoyer, das nicht immer geeignet ist, dem Ohr des Nichteinsichtigen zu schmeicheln. *„Wer sie als teuflisch deklariert,*

hat gewiß noch die Aufklärung vor sich.“ (S. 313) Dennoch muß den Verfassern bestätigt werden, daß sie dieses Lexikon nicht nur mit beachtlicher Sachkenntnis, sondern auch mit viel Hingabe und dem Streben nach Gerechtigkeit der Sache gegenüber erstellt haben. Resolute Formulierungen entstehen aus dem Willen, falschen und zum Teil boshaften Bemerkungen von nicht berufener Seite zu begegnen.

Dem Lexikon ist ein Stichwörterverzeichnis vorangestellt, das *„dem Leser einen rasch orientierenden Überblick über das ungewohnte und verwirrend vielseitige Gebiet verschaffen“* (Vorwort) soll. Daß einem derartigen Werk Grenzen gesetzt sind, ist verständlich. Der Rezensent vermißt beispielsweise den Hinweis auf die gleichgerichtete Sinusschwingung mit dem Spektrum f. 1, 2, 4, 6, 8 usw., den Begriff *„Analoges Schieberegister“*, auch wurde das Rauschunterdrückungsverfahren nur in der Erwähnung des *„Dolby-Systems“* besprochen. Wünschenswert wäre es gewesen, dieses verschiedenen anderen Systemen gegenüber kurz abzugrenzen. Geschehen ist dies in der Beschreibung *Synthi A* und *Mini-Moog*, was den *Synthi A* als das für das Wesen elektronischer Musik angemessenere System ausweist. Problematisch bleibt dem Rezensenten auch die Zuordnung von Dezibel und musikalischen Lautheitsbezeichnungen. Der Laie mag annehmen, daß -20 dB auf der Revox A 77 etwa dem pp entspricht. Aus der Studio-praxis ist die im Lexikon angegebene Zuordnung einsichtig. Bei derartigen Problemen wäre eine Quellenangabe wünschenswert, da gerade bei diesen Zuordnungsversuchen auch die Frequenz als entscheidende Größe hinzutritt.

Überdenkenswert sind die Bemerkungen zur Stereobasis (S. 326). Seit den Überlegungen über die Anwendbarkeit des Goldenen Schnitts in der Raumakustik, wie sie Wilhelm Lepper (HiFi-Stereophonie 10/1971, S. 956-60) angestellt hat, kann die Lautsprecheranordnung im gleichseitigen Dreieck nicht als Ideallösung angenommen werden. Doch stellt dies gewiß ein Randproblem dar. In diesem Zusammenhang wäre auch die Aufnahme der *„kopfbezogenen Hörtheorie“* (Plenge) oder wie Webers sie nennt *„kopfbezügliche stereophonische Übertragung“*, in einer möglichen Neuauflage wünschenswert, wobei sich gerade in Bezug auf

elektronische Musik einige zu lösende Probleme ergeben. Daß die Oszillogramme auf S. 240 gezeichnet sind (anstelle von Photographien), stellt wohl ein drucktechnisches Problem dar. Für das Spektrogramm der Glocke (S. 106) würde sich zu Vergleichszwecken ein Sonagramm anbieten, woraus der Leser Zusammenhänge zwischen einzelnen Analyseverfahren entnehmen könnte, die auch in dem Kapitel „Analyse“ näher auszuführen wären. Die farblose Wiedergabe einer Beispielseite aus Wehingers Hörpartitur (S. 136) sollte unverzüglich gegen die farbige ausgetauscht werden, da sie in dieser Form sinnlos ist, weil Wehinger versucht, spektrale Zusammensetzungen bestimmten Farbwerten zuzuordnen. Dem Leser wird folglich wesentliches vorenthalten, was den Absichten von Wehinger keinen Gewinn bringt und auch das pädagogische Interesse nicht gerade stimuliert. Unter der Rubrik Bücher, Aufsätze, Einzeldarstellungen sollte, wenn schon ein derart ausführliches Literaturverzeichnis angeboten wird, ein so bemerkenswertes Buch wie *Electronic music systems, techniques and controls* von Allen Strange USA 1972 ISBN 0-697-03612-X nicht fehlen.

Diese Anmerkungen stellen Hinweise dar, die selbstverständlich an der Qualität des Lexikons nicht rütteln können. Der Eindruck, den das Lexikon gibt, ist zumindest insofern als große Erleichterung zu bezeichnen, weil ungeachtet aller strittigen Fragen einmal ein Meilenstein gesetzt wurde, der zudem mit allen emotionalen Aversionen gründlich aufräumt, was mindestens als zweites Verdienst neben der hervorragenden terminologischen Arbeit zu würdigen ist.

Josef Mundigl, Saal/Donau

Musikethnologische Jahresbibliographie/ Annual Bibliography of European Ethnomusicology. Band 6 [Berichtsjahr 1971]. Hrg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung des International Folk Music Council. Bratislava: Slowakische Akademie der Wissenschaften 1972. 124 S.

Der Umfang von Band 6 der Bibliographie ist mit über 700 Titeln gegenüber dem vorhergehenden der Reihe wiederum erheblich

gewachsen. Daß er leichter zu benutzen wäre als seine Vorgänger, läßt sich nicht sagen, da ihm die gleiche Konzeption der Titelverzeichnung zugrunde liegt, also Gliederung nach Ländern, in denen die betreffenden Publikationen erschienen sind. Über die Problematik dieser Art Anlage einer Bibliographie ist schon einiges gesagt worden (vgl. *Musikforschung* XXVI, 1973, H. 3, S. 289 bis 390), es braucht nicht wiederholt zu werden. Eine Fachbibliographie sollte ein schnelles und zuverlässiges Hilfsmittel sein, dies wird erreicht durch bestmögliche Aufschlüsselung des Titelmaterials in Registern. Die vorliegende Bibliographie verfügt über ein alphabetisches Autorenverzeichnis, eine „geographisch-ethnische Übersicht“ zu den in den Publikationen behandelten Ländern und Völkern und über eine schlagwortartige Zusammenfassung der Titel nach „Forschungsbereichen“ [Lied, Instrumentalmusik, Musikinstrumente, Tanz, Allgemeines, Sammlungen, Bibliographie]. 700 Titel unter 7 Schlagworte unterzubringen ist nicht einfach, und so wächst der „Forschungsbereich Allgemeines“ fast naturgemäß zur zweitgrößten Titelgruppe an. Hier müßte, vor allem unter Berücksichtigung der jährlich anwachsenden Produktion, Abhilfe geschaffen werden, indem die Bibliographie einen wirklich ausführlichen Index, z. B. als „cross-index“ [kombiniertes Stich- und Schlagwortregister, in das auch das alphabetische Autorenverzeichnis sowie im vorliegenden Falle die „geographisch-ethnische Übersicht“ einbezogen werden könnten], erhielte. So bliebe dem Benutzer ein mehrfaches Nachschlagen erspart.

Da die Bibliographie die in Europa erschienenen, nicht die Europa betreffenden Veröffentlichungen zur Musikethnologie berücksichtigt, wäre es wünschenswert, wenn auch die zahlreichen in Europa erscheinenden Periodika und Monographien zur Orientalistik, Sinologie, Afrikanistik etc. auf musikethnologische Beiträge hin durchgesehen würden; wie aus den Verzeichnissen der Zeitschriften und Sammelbände, die den einzelnen Ländern jeweils nachgestellt sind, hervorgeht, ist dies bislang nicht der Fall. Gerade aber in Publikationsorganen der Grenz- und Nachbardisziplinen erscheinen nicht selten für die Musikethnologie relevante Veröffentlichungen.

Albrecht Schneider, Bonn

ALEXANDER WEINMANN: *Wiener Musikverlag „am Rande“*. Ein lückenfüllender Beitrag zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Wien: Universal Edition 1970. 155 S. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. II, 13.)

Der Titel der neuesten Arbeit Alexander Weinmanns zur Wiener Musikverlagsgeschichte ist mißverständlich, könnte man doch bei ihm an eine Firma denken, deren Geschäft in einer Gasse oder Straße „Am Rande“ liegt und dessen Geschichte hier ausgebreitet wird. Auch der Untertitel scheint ein Arbeitsgebiet zu verniedlichen, das weder am Rande noch als Lückenbüsser zu behandeln ist, sondern ein zentrales, wenn auch schwierig zu bearbeitendes Thema jeder lokalen Musikverlagsforschung sein muß: nämlich die Musikverlagstätigkeit an einem bestimmten Ort (in casu: Wien) vor der Etablierung von spezialisierten Musikverlegern sowie die gelegentliche Musikverlagsaktivität einiger Firmen zu einer Zeit, als es bereits einen durchorganisierten Stand der Musikverleger gab. Genau diese Aufgabe hat sich Weinmann mit der vorgelegten, das 18. und 19. Jahrhundert behandelnden Arbeit gestellt. Er trug ein Verzeichnis all der Musikverleger zusammen, „die sich häufiger oder auch nur vereinzelt im Musikfache tummelten“ (S. [5]), und zwar Buchhändler und -verleger (z. B. Johann Thomas von Trattner mit seinen Gluck-Partitur-Drucken, S. 78), Musikalienhändler (z. B. Ferdinand Kettner, S. 35-36), Kunsthändler (z. B. Hieronymus Löschenkohl, S. 41-44), Kopisten und Koptaturbetriebe (z. B. Laurenz Lausch, S. 39), Leihanstalten (z. B. Xaver Ascher, S. 14-16) und Selbstverleger (S. 117 bis 141). Methodisch nicht ganz einsichtig erscheint die Aufnahme der „kleineren Musikverlage, deren Tätigkeit eine eigene Monographie nicht gelohnt hätte“ und der „Musikaliendrucker und Musikalienstecher, die bis zum heutigen Tage noch ihrer Erforschung entgegenharren“ (S. [5]), auch wenn man verstehen kann, daß Weinmann das diesbezügliche Material auch einmal irgendwo unterbringen möchte. In einem zweiten Abschnitt (S. 91-116) verzeichnet er dann noch die Drucke ohne Orts- und Verlagsangabe, wobei man sich allerdings fragen muß, woher der Verfasser denn weiß, daß es sich um Wiener Drucke handelt. Die

Bestimmungsmethoden werden verschwiegen, doch kann man gerade bei der außerordentlichen Sachkenntnis Weinmanns hoffen, stets richtig informiert worden zu sein. Im übrigen finden sich in diesem Abschnitt dann noch immer wieder einmal Titel, bei denen Wien entgegen der Kapitelüberschrift als Verlagsort genannt ist (S. 93, 98, 100 usw.). Drucke, bei denen in dem zur Zeit bekannten Exemplar das Titelblatt fehlt, gehören der Sache nach nicht in die Rubrik „*Drucke ohne Orts- und Verlagsangabe*“ (z. B. S. 111 F. Kauer, *Clavierschule*; ebd. Lesueur; S. 116 J. Wanhal usw.), sondern angesichts ihres zufälligen Erhaltungszustandes in eine, die etwa „*Defekte Exemplare*“ heißen müßte. Schließlich bereichert Weinmann seine Arbeit noch durch Auswahlverzeichnisse von solchen Musikverlagsprodukten aus Linz (S. 80-87), Preßburg (S. 88-89) und Budapest (S. 90), deren Firmen mit Wiener Betrieben Verflechtungen aufweisen. (Die Aufnahme eines Druckes von J. U. Haffner in Nürnberg, S. 18, ist allerdings keine Bereicherung, sondern schlicht und einfach überflüssig.) Register der Firmen und Komponisten runden das Buch ab.

Der Verfasser legt Wert auf die Feststellung, mit der vorgelegten Arbeit „*keinerlei Anspruch auf Endgültigkeit*“ erheben zu wollen (S. [7]). Sie ist ein erster Versuch, das schwierige Gebiet zunächst einmal zu umreißen und die zahllosen verstreuten Drucke gerade der Auch-Musikverleger zu sammeln und zu ordnen. Mit fortschreitender Arbeit dürfte weiteres Material hinzukommen und das vorhandene genauer gesichtet, d. h. datiert und teilweise bestimmten Verlagen zugeordnet werden können (vor allem die Drucke ohne Orts- und Verlagsangabe, aber mit Plattennummern, S. 109-116). Dabei müßten auch zahlreiche Musikalienanzeigen dahingehend überprüft werden, ob sie tatsächlich als Verlagsanzeigen oder nicht etwa lediglich als Handelsanzeigen anzusehen sind. Die erste Anzeige auf S. 117 unter Albrechtsberger als Selbstverleger dürfte sich kaum auf einen Titel beziehen, den Albrechtsberger im Eigenverlag herausgab, sondern auf jenen Druck, der 1780 bei Hummel in Berlin-Amsterdam erschienen war und den der Autor nun auch selbst verkaufen wollte. Das gleiche gilt auch für die beiden Baumberg-Drucke, die Lukas Hohenleiter 1781 und

1782 anbot (S. 27). Als erster Versuch erfüllt die Arbeit ihren Zweck vollauf.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

ABRAHAM ABRAHAMSSON HÜLPHERS: *Historisk afhandling om musik och instrumenter. Västerås 1773. Faksimileausgabe mit Einleitung von Thorild LINDGREN. Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv 1969 bzw. Amsterdam: Frits Knuf 1971 (schwedischer bzw. englischer Einleitungstext). 23 bzw. 28 und 328 S.*

Mit der Neuausgabe von Hülphers' *Historisk afhandling* wird eine der wichtigsten älteren Quellenschriften zur schwedischen Musikgeschichte allgemein zugänglich gemacht. Ihr Verfasser war weder Fachmusiker noch Musikgelehrter. Seine Stellung als angesehener Geschäfts- und Industriemann erlaubte es ihm, wissenschaftlichen Neigungen nachzugehen, und er verfaßte genealogische Arbeiten sowie – in Carl v. Linnés Nachfolge – Landschaftsbeschreibungen. Sein Ansehen und wohl auch auf seinen Reisen angeknüpfte persönliche Beziehungen ermöglichten es ihm, während eines Jahrzehnts mit Hilfe der einzelnen Domkapitel von den Kirchengemeinden in ganz Schweden (zu dem damals auch Finnland gehörte) Angaben über Baugeschichte und Disposition aller Kirchenorgeln einzusammeln, und die Zusammenstellung dieser Angaben bildet den für die Nachwelt wichtigsten Teil seines musikhistorischen Buches. Seine umfangreiche und u. a. musikgeschichtlich bedeutsame Korrespondenz ist übrigens erhalten und befindet sich in der Bibliothek des Gymnasiums seiner Vaterstadt Västerås. Wie der Herausgeber des Neudrucks betont, war der Zeitpunkt für eine solche Zusammenstellung von Orgelbeschreibungen aus neuzeitlicher Perspektive besonders günstig, da der schwedische Orgelbau im 18. Jahrhundert eine (weitgehend von den Mitgliedern der aus Deutschland eingewanderten Familie Cahman ausgehende) Hochblüte erlebte.

Hülphers' Buch, der kurz zuvor gegründeten königlichen musikalischen Akademie in Stockholm gewidmet und von einem ihrer Mitglieder, dem angesehenen Komponisten Henrik Philip Johnsen, mit einem Vorwort und einer allgemeinen Beschreibung der

Orgel versehen, enthält im übrigen einen (teilweise ziemlich primitiven) Überblick über weltliche und geistliche Musik und über Musikinstrumente seit dem griechischen und biblischen Altertum, jeweils mit besonderen und bedeutend aufschlußreicheren Kapiteln über die Verhältnisse in Schweden. Da die Orgel, wie schon aus dem kompletten Titel der *Afhandling* hervorgeht, das zentrale Anliegen des Verfassers darstellt, geht der Beschreibung der Orgeln in Schweden eine relativ ausführliche und als Quelle höchst bedeutsame Historik über den schwedischen Orgelbau des 18. Jahrhunderts voraus.

Tobias Norlind, der Altmeister der schwedischen Musikwissenschaft, nennt Hülphers' „*unseren ältesten Musikhistoriker*“. Zugleich bildet Hülphers' *Afhandling* eine wichtige Ergänzung der seit Praetorius auf dem Kontinent erschienenen Schriften über die Orgel, vor allem soweit sie Sammlungen von Orgeldispositionen enthalten.

Hans Eppstein, Stocksund

HORST WALTER: *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1967. 333 S.*

Als Friedrich Blume und Martin Ruhnke 1956 zur Festschrift *Aus Lüneburgs tausendjähriger Vergangenheit* den entsprechenden musikgeschichtlichen Teil beisteuerten, zogen sie einleitend Bilanz über die bis dato erschienenen Musikgeschichten deutscher Städte und unterstrichen die Bedeutung, die der musikalischen Lokalforschung generell beizumessen ist. Wegen der hierbei unumgänglich notwendigen, zuweilen äußerst diffizilen Detailforschung und der speziell Lüneburg betreffenden reichen Archiv- und Quellenbestände wagten sie die Prognose, daß so schnell keine „*umfassende Musikgeschichte der Stadt entstehen*“ könne. Es mag dies vielleicht mit ein Anreiz gewesen sein, am Kölner Musikwissenschaftlichen Institut mit der vorliegenden Arbeit zu beginnen, die 1962 bereits als Dissertation abgeschlossen war. Zwar ist sie durch den Untertitel („*Vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*“) bescheiden als Ausschnitt gekennzeichnet, dennoch behandelt sie in einführenden Kapiteln auch die Zeit der Anfänge des geistlichen wie weltlichen Musikbetriebes.

Gerade hierzu bietet sie gewichtige Informationen, wenngleich diese nicht immer in ihrer besonderen, aus dem chronologischen Vergleich gewonnenen Bedeutung erkannt sind. So kann etwa Lüneburg nicht nur im gesamten norddeutschen Bereich den ältesten Beleg dafür bieten, daß hier spätestens seit 1335 – also noch vor Bremen („des rades trompeter“, 1339) – ein Ratsmusiker („fistulator consulum“) in städtischen Diensten stand, sondern aus Lüneburg datiert auch die bislang älteste Ratsverordnung (um 1430), die im deutschsprachigen Raum das Privileg zur alleinigen Musikaufwartung – wie es später Eingang in die Bestallungsurkunden der Stadtmusikanten fand – zugunsten der eigenen Ratsspielleute rechtlich fixierte: „so enscall neyn spelman pipen este trumpen to Hochttyden edder kumpanien bynnen luneborgh ane des Rades Spellude edder he endede dat mit eren willen . . .“ (vgl. hierzu Basel 1445; F. Ernst, *Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter [bis 1550]*, Basel 1945, S. 109 f.).

Für Stadtmusikgeschichten gibt es nachgerade viele Dispositionsmöglichkeiten. Das Schwergewicht in seinem Buch hat Horst Walter einmal auf Organisationsfragen gelegt. Die allgemeine musikgeschichtliche Entwicklung versuchte er zum andern gespiegelt an Einzelbiographien von M. Jacobi, F. Funcke, Ch. Flor und G. Böhm darzustellen. Nachprüfungen anhand des benutzten Archivmaterials, dessen Heranziehung Stadtmusikgeschichten in besonderem Maße aufgetragen ist, haben ergeben, daß der Verfasser auch hier sehr sorgfältig zu Werke ging. Wenn im Folgenden auf einige Details näher eingegangen wird, so ist dies im Sinne einer Präzisierung zu verstehen und sollte den unbestreitbaren Wert des Buches nicht schmälern.

Daß die im Binnenland liegende Stadt Lüneburg kunstgeschichtlich erstaunliche Parallelen zu den Ostseehansestädten aufweist, hat Walter eingangs hervorgehoben. Daß dies (mit Einbezug von Hamburg) gleichwohl auch für die städtische Musikorganisation Geltung besitzt, scheint trotz gelegentlicher Hinweise auf „ähnliche“ Erscheinungen in Hamburg, Danzig, Rostock oder Lübeck übersehen worden zu sein. Für die Tatsache, daß Lüneburg spätestens seit 1636 neben dem Ratsmusikanten zunfänglich organisierte „Rollbrüder“ besaß, gibt

es im deutschen Bereich – mit Ausnahme der Freien Reichsstadt Frankfurt a. M. – keinerlei Entsprechung als bei einigen einwohnerreichen, z. T. selbst reichsfreien Städten des Hansebundes (vgl. hierzu *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 52, 1972, S. 62 ff.), dem Lüneburg seit 1371 auch angehört hatte.

Wie die Zunfimusiker in Lübeck („Chor- und Köstenbrüder“, „Bürger-Musikanten“), Rostock („Rollmusiker“), Stettin („Spielleute“), Danzig („Gildenspielleute“) oder Hamburg („Rollbrüder“; „Grünrollbrüder“) – ähnliche Organisationen lassen sich auch in Wismar, Marienburg, Königsberg und Riga beobachten – waren Lüneburgs sog. „Roll-Brüder“ oder „Nebenmusicanten“ vornehmlich Hochzeitsmusiker, denen die Aufwartung bei den mittleren und niederen Bürgerklassen sowie bei den Einwohnern „vor den Thoren, auff den Gärten oder sonsten draußen“ (Archivakte A 7a, Nr. 210, Vol. I, Supplik vom 27. März 1693) zukam. Die Etablierung solcher Rollmusikanten war letztlich eine Folge der sehr differenzierten Gesellschaftsstruktur in den genannten Städten (Patrizier – mehrere Bürgerklassen – Einwohner). Diese wiederum hatte einen Niederschlag in entsprechend differenzierten Luxus- und Hochzeitsordnungen gefunden (vgl. Archivakte V 3, Nr. 4: „Project Einer Hocht-Zeit Ordnung“, Mitte 17. Jh.), denengemäß unterschiedliche Musikerklassen – mit unterschiedlichem Instrumentarium – benötigt wurden (Archivakte A 7a, Nr. 210, Vol. I, Protokoll vom 22. Febr. 1688). In der Regel waren die Rollmusikanten künstlerisch und sozial wenig geachtete Streichinstrumentisten. Die Anzahl der auf der Rolle zugelassenen Mitglieder, die in all den genannten Städten das Bürgerrecht besitzen mußten, blieb auf eine fixe Größe beschränkt; in Hamburg waren es 15 („Rollbrüder“) bzw. 30 („Grünrollbrüder“), in Lübeck 16 („Chor- und Köstenbrüder“) bzw. 12 („Bürger-Musikanten“), in Stettin nicht mehr als 6. Lüneburg nimmt mit 10 Musikanten einen mittleren Rang ein. Übergeordnet waren den Rollbrüdern jeweils die festbestallten Ratsmusikanten, mit denen sie sich trotz vielfacher Kooperation in ständigem Arbeitskampf befanden. Aus Lüneburger Archivquellen ist zu erfahren, daß hier unter den Rollbrüdern zeitweise sogar eine „Eydtgenossenschaft“ bestand; um den

bevorrechteten Ratsmusikanten zu boykottieren, hatten sie sich „*schriftlich verbunden, denjenigen vor einen Schelm zu halten, welcher (ihm) würde aufwartten helfen*“ (ebenda, Schreiben G. Wägers vom 5. April 1680). Aufschlußreiche Details über zugewiesene Spielbereiche in- und außerhalb der Stadt sowie über das gesellschaftliche Herkommen der Lüneburger Rollbrüder, die unter sich selbst wiederum eine Hierarchie bildeten, an deren Spitze die 3 Türmer rangierten, bietet eine mit Sicherheit von dem Ratsmusikanten Leonhardt Borchgrevinck verfaßte Aufstellung vom 17. März 1670 (gleiche Archivakte).

Während sich in Celle im gleichen Zeitabschnitt ebenfalls Bürgerspielleute (sog. „*Linksfäuster*“) als Konkurrenz zu dem privilegierten Ratsmusikanten breit machten, hier also ähnliche Voraussetzungen wie in Lüneburg vorgegeben waren, kam es in Celle dennoch nicht zu einer Institutionalisierung in Art des hansestädtischen Rollbrüdersystems. Daß dies in Lüneburg geschehen konnte, ist durch die räumliche Nähe und die gewachsene administrative Verwandtschaft zu den Ostseehansestädten bedingt, mit denen Lüneburg darüberhinaus auch einen regen Musikaustausch gepflegt hatte. Diese Zusammenhänge vermögen zugleich zu verdeutlichen, daß Walters Buch nicht nur für die Kenntnis der lokalen Lüneburger Verhältnisse von Belang ist, sondern daß es zugleich als eine wertvolle Bereicherung für die derzeit betriebenen Forschungsvorhaben zur „*Musikkultur des Ostseeraumes*“ anzusehen ist.

Heinrich W. Schwab, Kiel

JÜRGEN STENZL: *Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Latin 15139 (Saint Victor-Clausulae). Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1970). 248 S., 7 Faksimiles, 1 Taf. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 22.)*

Beginnend mit Definition und Beschreibung der Clausula als Genre fährt der Verfasser dieses Buches fort im ersten Kapitel mit einem detaillierten Bericht über Aufbau und Inhalt des Musikfaszikels der sogenannten St.-Victor-Handschrift (*StV*), sodann mit einer Untersuchung der verschiedenen

Hände (er unterscheidet sechs, in Gegensatz zu Ludwig, der in seinem *Repertorium* vier angab) und bietet eine in mancher Beziehung lehrreiche Erörterung notatorischer Probleme. Die angefügte Diskussion der von früheren Forschern dargebotenen Übertragungen einzelner *StV*-Clausulae ist weniger wertvoll, da sie sich hauptsächlich auf ziemlich schulmeisterliche Korrekturen beschränkt.

Im zweiten Kapitel analysiert der Verfasser die Tenormelodien, vergleicht sie sowohl mit den Tenores der Organa und Clausulae von Notre Dame als auch mit einem Graduale und zwei Plenarmissalen aus Sens und untersucht die verschiedenen Arten von Tenorwiederholungen. Man fragt sich über den Zweck der Darbietung des ganzen Vergleichsapparats, da die auf im zweiten Anhang dargelegten Umständen basierende Hypothese der Herkunft der *StV*-Handschrift aus Sens zugegebenermaßen unbewiesen bleibt. Ein kurzes drittes Kapitel enthält einige interessante Bemerkungen über Periodenbildungen. Kapitel IV gibt ein Inventar des Umfangs der einzelnen Klauselstimmen, führt einige Klauseln an wegen des – nicht immer überzeugenden – motivischen Zusammenhangs der einzelnen Dupla, bespricht und verwirft Rokseths und Waites Ansicht, daß gewisse Klauseln (einschließlich aller des *StV*-Manuskripts) reduzierte Motetten seien und befaßt sich kurz mit den von Klauseln abgeleiteten Motetten.

Des Verfassers Bezugnahme (Kapitel V) auf die Diskantlehren einiger Traktate des 12. und 13. Jahrhunderts ist in satztechnischer Beziehung großenteils irrelevant, da die Diskanttraktate sich mit den Regeln für den Kontrapunkt „*erster Gattung*“ *supra librum* (sowohl aus dem Stegreif wie in Notation) befassen, aber *res factae* unbeachtet lassen. Daher ist es durchaus richtig, die Theoretikeranweisungen als „*Schulregeln*“ zu bezeichnen, aber ohne das Adjektiv „*vereinfachend*“ (S. 133). *Res factae* sind ausstafierte Diskante, aber Diskantregeln sind keine Reduktionen von kompositorischen Verfahren.

In Übereinstimmung mit Finn Mathiasen (*The Style of the Early Motet*, Copenhagen 1966) übernimmt Stenzl Curt Sachs' Terzkettenprinzip als Kriterium für die Stilanalyse von Duplummelodien. Die Resultate machen infolgedessen oft einen gezwungenen und durchaus nicht zweifelsfreien Ein-

druck. Die Melodieführung eines Duplums ist umschrieben durch die kontrapunktischen Erfordernisse des cantus firmus; Sachs' Untersuchung befaßte sich mit diversen einstimmigen Stilen.

Mit Bezug auf die Verwendung der Klauseln (Kapitel VI) bleibt der Verfasser entschieden in der Kirche. Clausulae, so sagt er, wurden (1) in Organa eingefügt, (2) ihnen angehängt, oder (3) während des Kanons der Messe und als Benedicamus-Ersatz am Ende der großen Horen gesungen. Die Unwahrscheinlichkeit von (3) habe ich in Fn. 44 meines Beitrags zu Band I von *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (Bern und München, 1973) darzulegen versucht. Belege für (2) gibt es nicht, zweifellos weil das vermutete Verfahren liturgisch und musikalisch unlogisch ist. Von der ersten der angeführten Verwendungen machte man bekanntlich oft Gebrauch; nur erklärt sie nicht die manchmal sehr große Anzahl mehrstimmiger Bearbeitungen von Melismen, die aus einem nur einmal im Jahr gesungenen Choral stammen. Möglicherweise fungierten viele Clausulae einfach als eine Art klerikaler Kammermusik. Insbesondere sei hier auch auf die Annahme hingewiesen, daß sie als Notationsmodelle für die Komposition und Einstudierung von Motetten eine wesentliche Rolle spielten.

Angesichts der schönen und großzügigen Anfertigung des Buchs sowie der großenteils zuverlässigen Übertragungen (Anhang I) ist es bedauerlich, daß die Arbeit von zahlreichen Versehen und Unrichtigkeiten beeinträchtigt wird. Die wichtigsten seien hier angeführt:

S. 11: Die Alleluias des *Magnus liber* sind Bearbeitungen der solistischen Abschnitte nicht nur des Verses, sondern auch des Responsoriums. Bei den Responsorien des Offiziums handelt es sich um Gesänge, die nicht für die Mette, sondern für die Vesper bestimmt waren; Stenzls Literaturverzeichnis zitiert Husmanns Artikel, in dem er vor zehn Jahren diese Sachlage klärte.

S. 12: Ludwigs Liste von *W₁*-Clausulae beläuft sich auf 102, nicht auf 100.

S. 14: Die Longa-Brevis-Longa-Gruppe fehlt in den Tenores der zweistimmigen Organa der Hs. *W₁* nicht „völlig“; sie kommt in vier Organa vor (O 2, M 23, M 40, M 42).

S. 21: Die Zahl der altfranzösischen Textincts „in margine“ in *StV* beträgt 33

(einschließlich eines Triplums).

S. 48 f: Die verfehlte Analyse des Tenors der C1 4 basiert auf einem merkwürdigen Irrtum, dem des Verfassers eigene Übertragung widerspricht.

S. 94 ff: In seiner Besprechung von Tenorwiederholungen übergeht Stenzl C1 17 bis 20, 24, 25 und 40. Andererseits ist No. 33 einbezogen, obwohl ihr „*Doppelcursus*“ zugegebenermaßen schon in der Choralmelodie enthalten ist; No. 38 jedoch – ein ähnlicher Fall – ist nicht berücksichtigt (obgleich die choralische Wiederholung irrtümlich als zweiter Cursus in der Übertragung angegeben ist).

S. 104: Der Stimmumfang des Duplums von No. 18 ist eine Undezime (nicht Tredezime).

S. 118: *F* No. 61 geht im sechsten Modus.

S. 119: Die Ausführungen über die angebliche Fassung von *F* No. 283 sind irrig.

S. 138: Die Tabellen enthalten zahlreiche Irrtümer.

SS. 129 und 184: Die dreistimmige C1 2 endigt nicht mit einem Sext-Oktavklang, sondern mit dem normalen Quint-Oktavklang.

Errata in den Übertragungen: No. 6 (T. 108), 8 (25/6), 9 (32), 12 (20), 14 (37-43), 17 (49-54), 25 (53), 27 (36), 28 (25 & 32), 30 (4 & 34), 31 (13 & 39), 40 (42, 109/10, 119/20). Ernest H. Sanders, New York

Trois Masques à la Cour de Charles Ier d'Angleterre: The Triumph of Peace – The Triumphs of the Prince d'Amour – Britannia Triumphans. Livrets de John Shirley et William Davenant. Dessins d'Inigo Jones. Musique de William Lawes. Introductions, commentaires et transcriptions par Murray LEFKOWITZ. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1970. 355 S.

Die Vorläufer der Oper sind sich infolge ihres gleichen gesellschaftlichen Ursprungs aus der Freude höfisch-aristokratischer Kreise an der Selbstdarstellung in Gestalt von prunkvollen Festlichkeiten heraus in den europäischen Kulturnationen weitgehend ähnlich. Für die englischen Masques ist es

nur charakteristisch, daß sie zwar Parallelen zu den italienischen Intermedien und Balletti und vor allem zu den französischen Ballets de Cour sind, daß sich aber aus ihnen letzten Endes keine englische Oper herausgebildet hat. Weitere hervorstechende Merkmale, die diese Produkte aus dem Lande Shakespeares wesentlich von jenen kontinentalen Verwandten unterscheiden, sind die große Rolle, die die realistisch-grotesken Szenen der Antimasques darin spielen und die lebhaftige Beteiligung namhafter Dichter an der Abfassung der Texte. Dieser Vorherrschaft des literarischen Anteils entsprechend ist denn auch die textliche Überlieferung der Masques erheblich besser als die musikalische, obwohl die Texte fortwährend eine Beteiligung der Musik in Gestalt von instrumentalen Tänzen, Chören und Liedern aller Art fordern. Häufig ist der Komponist überhaupt unbekannt, während im Gegensatz dazu der für die gesamte Ausstattung und Inszenierung verantwortliche Bühnenbildner und Regisseur stets neben, ja mitunter noch vor dem Dichter genannt wurde.

Die von dem Lawes-Biographen Murray Lefkowitz hier vorgelegten drei Werke sind die einzigen höfischen Masques aus der Regierungszeit Karls I., zu denen wenigstens ein Teil der Musik erhalten ist. Ihre unter diesem Gesichtspunkt erfolgte Auswahl erweist sich aber auch noch insofern als sehr glücklich als alle drei inhaltlich ganz verschiedene Typen verkörpern: *The Triumphs of the Prince d'Amour* entbehrt in Masque wie Antimasque jeglicher Handlung und des sie tragenden Dialogs und stellt nur eine lockere Folge von durch Chöre unterbrochenen Ballett-Entrées dar, in *The Triumph of Peace* sind die ausgedehnten, an Shakespeare'sche Lustspielszenen gemahnenden Antimasques streng von der allegorisch-mythologischen Handlung der Masque geschieden, in *Britannia Triumphans* aber dienen beide ein und demselben staatspolitischen Zweck, die Antimasques der Entlarvung des als Impostur dargestellten staatsfeindlichen Puritanismus, die Masque der Verherrlichung des Königs und seiner Herrschaft.

Nach einem kurz gefaßten historischen Überblick über die Masques am Hofe Karls I., in dem der Verfasser das Schwergewicht auf die Betrachtung der Musik, vor allem der in den verschiedensten Quellen überlieferten

Tänze legt, folgt die Wiedergabe der drei Masques, jede von einem ausführlichen Kommentar eröffnet. Hier werden die Hintergründe, die zur Entstehung der Werke führten, erhellt, die näheren Umstände der Entstehung selbst aufgezeigt und schließlich lebendige Bilder der Aufführungen entworfen, alles an Hand eingehender zeitgenössischer Berichte und zahlreicher Abbildungen.

Die erhaltenen Kompositionen, die am Ende jeder Masque angefügt sind – mit einer Ausnahme alle von William Lawes – umfassen außer wenigen, als „*Simfony*“ bezeichneten polyphonen Einleitungsmusiken Sologesänge, die die der deutschen ähnliche typisch englische, halb liedmäßige Art der Auseinandersetzung mit der Monodie erkennen lassen, sowie tanzhaft-homophone Chöre, jedoch keine instrumentalen Tänze. Um diese, die in den Texten auf Schritt und Tritt verlangt werden, bei praktischen Wiederbelebungen der Werke ergänzen zu können, hat der Herausgeber in einem letzten, „*Complément Musical*“ überschriebenen Kapitel aus den verschiedensten Sammelhandschriften der Zeit entsprechende Sätze hauptsächlich von William Lawes zusammengestellt, die er zur Benutzung an geeigneten Stellen der Masques vorschlägt. Dieses praktisch außerordentlich begrüßenswerte Vorgehen ist auch wissenschaftlich durchaus haltbar, da sich nicht wenige Stücke jener Handschriften als Teile von Masque-Musiken herausgestellt haben. Insgesamt und besonders damit hat der Verfasser die im Vorwort ausgesprochene Absicht, eine gleichzeitig der Wissenschaft und der Praxis dienende Ausgabe zu schaffen, vorbildlich in die Tat umgesetzt. Anna Amalie Abert, Kiel

JACQUES CHAILLEY: *Musique et ésotérisme „La Flûte Enchantée“, Opéra Maçonnique. Paris: Robert Laffont 1968. 343 S.*

Es ist ein wesentliches Charakteristikum des späten Mozartschen Operschaffens, daß es je länger je mehr zu den verschiedensten Deutungen Anlaß gegeben hat. Dabei war Mozart, nach seinen Äußerungen zu urteilen, wenig spekulativ veranlagt. Trügt also hier der Schein, und war es ihm wirklich seit *Figaro* bewußt darum zu tun, seine Kunst

in den Dienst gesellschaftskritischer, philosophischer oder religiöser Probleme zu stellen, oder ist dies alles von eifrigen Auslegern hineininterpretiert worden? Chailley bekennt sich zur ersten Annahme: „Mozart, depuis sa maturité, n'avait jamais travaillé pour le théâtre sans une idée directrice, morale ou sociale“ (S. 45). Das scheint mir in dieser Ausschließlichkeit nicht haltbar; zumindest *Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* sind keine Ideenkunstwerke. Immerhin dürfte die Einmaligkeit des reifen Mozartschen Genius eben in der umfassenden Geistigkeit bestehen, die eine Deutbarkeit der Werke im Sinne großer Menschheitsprobleme erlaubt, ohne sie zwingend zu fordern.

Die *Zauberflöte* ist in besonders starkem Maße Tummelplatz von Deutungen gewesen, wobei die freimaurerische Ausrichtung des Textes eine große Rolle spielt. In dem Buch Chailleys steht sie ganz allein im Mittelpunkt der Betrachtung. Schon die zahlreichen bekannten Textquellen bezeichnet der Autor alle als sekundär gegenüber der einzig wahren Quelle, dem freimaurerischen Ritual. Für dessen beherrschende Stellung aber macht er, aufgrund nicht restlos einleuchtender Indizien, aber sicher nicht ganz abwegig, allein Mozart verantwortlich. Ob dieser zu dem Schikanederschen Märchen nur die Idee beigesteuert oder auch die Einarbeitung der ganzen, weitverzweigten Symbolik des Bundes veranlaßt hat, muß dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall ist die Musik hier nicht nur im Geiste des Freimaurertums deutbar, sondern auch weitgehend aus ihm heraus entstanden.

Um dies nachzuweisen, gibt Chailley zunächst nach einem weitgespannten Überblick über die freimaurerische Umgebung des Werkes und seines Schöpfers unter dem bezeichnenden Titel „*A la Recherche du Sens caché*“ eine minutiöse Deutung des Textes in rein freimaurerischem Sinne. Wesentlich sind dabei vor allem die Darstellung der alles umgreifenden Kosmogonie und, damit zusammenhängend, die Hinweise auf die umstrittenen weiblichen Orden und auf die Überwindung dieses Zwiespalts in der Initiation Paminas und der Vereinigung des „*Couple parfait*“. Der berühmte „Bruch“ der Handlung verschwindet bei dieser Betrachtung zu Recht ganz von selbst.

In der anschließenden eingehenden Ana-

lyse der Komposition hat der Autor die Ergebnisse der Textdeutung klug und behutsam auf die Musik übertragen, ohne dieser Gewalt anzutun. Dabei sieht er das Werk freilich etwas allzusehr außerhalb seiner Gattung, des deutschen Singspiels, in dessen Boden es fest verwurzelt ist. Auch mutet es abwegig an, den tiefgreifenden Unterschied zwischen *opéra-comique* und Singspiel zu leugnen (S. 56), der allerdings nicht formaler, sondern rein geistiger Natur ist. Mozart hat auch hier, wie in allen seinen Spätwerken, die Forderungen der Gattung erfüllt, diese aber gleichzeitig über sich hinausgehoben durch jene höhere Geistigkeit, die sich ihm in diesem Falle im Freimaurertum bot.

Durch die Enthüllung des verborgenen Sinnes erhält der Text nach dem Willen des Verfassers vor aller Welt die Bedeutung, die ihm auch nach der Ansicht Goethes gebührt. Die Musik wird dadurch als einzige der Spätopern enger mit den damaligen Lebensumständen ihres Schöpfers verknüpft. Es ist aufschlußreich, sie in dieser Weise zu deuten. Für die Unmittelbarkeit ihrer Wiedergabe der Humanitas in all ihren Spielarten aber ist diese Deutung ohne Belang.

Zahlreiche, sorgfältig ausgewählte Illustrationen tragen zur Verlebendigung der Ausführungen bei. Bei einer Neuauflage empfiehlt es sich, die häufigen Druckfehler in deutschen Namen und Zitaten (z. B. S. 19: „Friedrich . . . Seyler“ statt „Friederike“; S. 285: „Liebesgrauer“ statt „Liebesgram“: hier handelt es sich offenbar um ein Mißverständnis des Verfassers) auszumerzen.

Anna Amalie Abert, Kiel

FRIEDRICH LIPPMANN: *Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik.* Köln-Wien: Böhlau Verlag 1969. XII, 402 S. (*Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom.* 6.)

Mit dieser, 1962 abgeschlossenen Arbeit, wird – erstaunlich genug – Vincenzo Bellini erstmals im Rahmen einer deutschsprachigen Dissertation gewürdigt. Vincenzo Bellini starb 1835 vierunddreißigjährig; seine Spitzenoperen gingen um die Welt, aber die deut-

sche Musikwissenschaft schwieg, sie schwieg 125 Jahre lang. Das ist um so bemerkenswerter, als selbst für einen Deutschen so unverdächtige Zeugen wie Schumann und Wagner sich positiv über Bellinis musikalisches Talent und seine musikdramatische Begabung äußerten. Die abwertige Einschätzung der italienischen Musik des frühen 19. Jahrhunderts, die sich bei den Beethovenianern gegenüber Rossini bildete und bei den Wagnerianern gegenüber Verdi festigte, erwies sich als stärker und nachhaltiger als alle Einsicht in deren eigenschöpferische Qualitäten.

Lippmanns Dissertation kommt somit nicht nur das Verdienst zu, das Thema Bellini erstmals wissenschaftlich aufgegriffen zu haben, sondern darüber hinaus – was fast noch wichtiger erscheint – ein Vorurteil innerhalb unseres wissenschaftlichen Verständnisses überwunden zu haben.

Mit der im Untertitel gezogenen Grenze umgeht der Verfasser die methodische Schwierigkeit, großdimensionale musikalische Formen, wie die Oper, in toto analysieren zu müssen. In den drei Kapiteln untersucht Lippmann Einzelzüge der Libretti, die Stellung und Form der Arien und die Melodik der Arien und geringstimmig besetzten Ensembles. Erfreulicherweise begnügt sich der Verfasser nicht mit mikroskopischen Einzeluntersuchungen am Werke Bellinis, sondern macht auch den zeitgenössischen Standard sichtbar. Im dritten, dem ausgedehntesten Kapitel, gibt Lippmann einen instruktiven Überblick über die Entwicklung von der neapolitanischen Schule bis zu Simon Mayr und bietet in den Untersuchungen von Arien aus Bellinis Umkreis, u. a. Rossinis, Donizettis, Paccinis und Mercadantes, dem Leser wertvolles Vergleichsmaterial und die Möglichkeit, sich ein eigenes Urteil zu bilden. Ein Daten- und Quellen-Anhang, der wichtiges Material für ein noch zu erarbeitendes Thematisches Verzeichnis bietet und auch Varianten verzeichnet, rundet die Studie. Der Verfasser betont selber, daß er hier keine Vollständigkeit erstrebte.

Das Buch ist weder eine Biographie noch eine umfassende Monographie, sondern bietet Studien zum Opernschaffen Bellinis. Insofern ist der Untertitel der eigentliche Haupttitel, während der Obertitel eher das Verfahren rechtfertigt, über das Schaffen Bellinis hinauszudringen.

Die italienische Oper des 19. Jahrhun-

derts gehört überwiegend dem ernstesten Genre an. Die Konflikte der *Seria* des 18. Jahrhunderts werden der Distanz höfischen Verhaltens entrückt und gewinnen an psychologischer Vertiefung durch die Individualisierung der Handlungsträger. Das Libretto, noch im 18. Jahrhundert als eigenständiges Bühnenstück verstanden, das sich auch ohne die Musik als lebensfähig erweisen mußte, weicht nun einer Textvorlage, die individuell auf die Vertonung durch den Komponisten entwickelt wird. Lippmann arbeitet zahlreiche Einzelzüge der Libretti heraus, stellt stoffliche Querverbindungen her und lenkt den Leser durch die Vielfalt librettistischer Erscheinungsformen. Hier erweist sich der Verfasser als ungemein belesen und bietet eine reiche Ernte stofflicher Details. Wertvoll sind die anhand des Quellenmaterials gewonnenen Einsichten in die Techniken des damaligen Opernpraktikers, über die sich die bisherige Literatur so gut wie ausschieg. Hier seien die Untersuchungen zum *Terminus Cabaletta* (S. 66 f.) und die Definition des Arientypus „*con pertichini*“ besonders herausgehoben, dgl. die Erörterungen des *Parodierens*.

Die chronologische Darstellung vermittelt eindrucksvoll, wie sich die „*Abtrittsarie*“ *metastasianischer* Prägung im 19. Jahrhundert bei Romani und Rossi von diesem Positionsschema löst und zur *Scena ed aria* (*Aria con coro*; *Aria con pertichini*) unter allmählicher Beseitigung des *Seccos* selbstständig wird. Aus der Zusammenarbeit Bellinis und Romanis erwuchs zwar keine Opernreform; die dramatische Auflockerung der ehemaligen *Seccopartien* und deren Durchflechtung mit musikdramatischen Floskeln führte aber zu einer Mischform, in der sich die strikte Trennung arioser und deklamatorischer Abschnitte zusehends verwischte. Diese Entwicklung, die sich nicht weniger deutlich in Frankreich vollzog, läßt den Übergang zu Wagners Musikdrama, entrückt man es seines polemischen Anspruchs, viel zwangloser erscheinen, als man lange wahrhaben wollte. In welchem Maße Stilwandel und Kompositionstechnik ineinandergreifen und die formale Änderung einer Oper bedingen, erläutert der Verfasser am Beispiel des *Seccos*, dessen Preisgabe auch eine allgemeine Reduktion des Textes und sogar der Arien erzwang. Auskomposition erreichte ein langsames Binnentempo und

führte somit zu einer grundlegend neuen Konzeption der Oper, in der Chöre und Ensembles nun eine weit größere Rolle spielten als man sich allgemein bewußt macht.

Besonderes Interesse wird man Lippmanns Untersuchungen von Bellinis Melodik entgegenbringen, zumal Bellinis „*melodie lunghe lunghe*“ seit jeher berühmt und bewundert wurden. Rossinis verkräuselte Melodik des „*stile fiorito*“ ist für Bellini bar jeder Faszination; zur Ausprägung einer individuellen Haltung empfand er sie eher als hinderlich und suchte sich in mehr oder minder strikter Syllabik eigene Ausdrucksmöglichkeiten. Lippmann hat auch dieses Kapitel in einen chronologischen und einen systematischen Teil gegliedert und, als quasi Intermezzo, Exkurse über die Melodik Donizettis, Pacinis und Mercadantes zwischengeschaltet. Im chronologischen Abschnitt beschränkt sich der Verfasser – zwangsläufig – auf Einzelbeobachtungen und auf die Akzentuierung ausgewählter Details. Hier gelingen überzeugende Hinweise und Vergleiche. Bei nur wenigen Beobachtungen möchte man widersprechen. Eine Verwandtschaft zwischen den Melodiebeispielen 99 und 101 (S. 239, 240) vermag nicht jeder zu empfinden. Von dem gemeinsamen Quartanhub abgesehen ist alles verschieden: Tempo, Haltung, Stil, Intervallfolge, Rhythmus. Bellinis Melodie strebt zur Sexte, Verdis Melodie zur None (!). Die übermäßige Sekunde bei Verdi erweist im Gegenteil, wie entfernt beide Melodien zueinander stehen. Was vermögen solche Vergleiche auszusagen? Bei der Erörterung der Unisono-Begleitung im Trio Arturo/Valdeburgo/Alaide hätte man sich einen kleinen Hinweis auf die Tradition der Unisono-Arie gewünscht, da gerade diese Technik für Bellini nicht originär ist. (Vgl. Händels *Radamisto* u. ä.)

Der „systematische“ Teil über Wesen und Wirkung von Bellinis Melodiestil ist zweifellos ergiebiger. Der Verfasser verzichtet auf die systematische Durchführung einzelner Teilaspekte und bevorzugt die Gegenüberstellung eigener Beobachtungen und Stellungnahmen früherer Autoren. Die Fülle des Materials zwingt zur Auswahl. Was aber an generellen Beobachtungen und als Ergebnis sorgfältiger Quellenstudien mitgeteilt wird, ist inhaltsreich genug und gibt uns wesentliche Einblicke in die musikästhetische Hal-

tung und die handwerkliche Verfahrensweise eines der prominentesten Opernmelodiker des frühen 19. Jahrhunderts.

Sympathisch, daß Lippmann, objektiv und nüchtern, die romantischen Vorstellungen von dem Spontanschaffenden – und daher leichtfertigen – Opernkomponisten beseitigt. Bellini rang – wie andere Komponisten seiner Zeit auch – um den Einfall und er sah sich in nicht geringerem Maße dem Zwang des Opernalltags gegenüber. Er führte „Gedankenbücher“, wie andere Komponisten und Poeten auch; er notierte sich Einfälle, unabhängig von der dramatischen Vorlage, die er sorglich verwahrte. Umgemodelt dienten sie ihm später als melodische Keime, die in strenger Arbeit „entwickelt“ wurden, bis sie sich als blühendes Thema einer dramatischen Situation einpaßten. Bellini empfing die Inspiration keineswegs immer erst aus der textlichen Vorlage, sondern er parodierte gelegentlich älteres, präformiertes Material, nicht selten sogar komplette Stücke. *Norma* enthält nicht weniger als fünf ausgewachsene Parodien, wurde aber selber nicht mehr parodiert! Lippmann entlarvt Strawinskys euphoristisches Urteil von dem freigebigen Melodienspender Bellini als unkontrolliertes Klischee. In der Entheroisierung hätte Lippmann ruhig noch eine Konsequenz weiterdringen können und unsere pejorative Einstellung zur Parodie überhaupt zurechtrücken sollen: gerade die Tatsache, daß man Bellinis Parodien ihren Sekundärvorgang nicht anmerkte, sondern sie für unmittelbar aus der dramatischen Situation empfunden wertete, wirft nicht nur ein helles Licht auf die kongeniale Zusammenarbeit Bellinis mit seinen Librettisten, allen voran Romani, sondern rührt darüber hinaus überhaupt an die Frage, ob wir uns mit der Hochwertung textgezeugter Musik in Lied und Oper nicht einer Fiktion ausliefern, der Fiktion nämlich, daß eine dramatische Situation nur einen bestimmten musikalischen Ausdruck zuließe; Lippmanns Beobachtung, Bellini bevorzuge in seiner Arienmelodik bestimmte rhythmische Modelle, sogar innerhalb einer Oper, ist sicherlich zuverlässig, wertet aber den Orchesterrhythmus zu gering, zumal sich das rhythmische Grundprofil nicht nur von der Gesangstimme, sondern in noch höherem Maße von der Begleitung her mitteilt. Zwei Arien mit Polonäsen-Begleitung, jedoch frei entwickelter Gesangsmelodik,

wie sie der Autor auf S. 226 und S. 245 zitiert, weichen im Taktmaß ab und zeigen hinsichtlich ihrer Melodik keine Gemeinsamkeit, werden aber dennoch auf Grund ihres gemeinsamen rhythmischen Grundmusters als zusammengehöriger Typus empfunden. Wenn der Verfasser eine gewisse Stereotypik in Bellinis Arienmelodik kritisiert, so hätte sich die Untersuchung des rhythmischen Bauplanes einer kompletten Oper wohl gelohnt. Es würde sich dann möglicherweise herausstellen, daß die rhythmische Mutation der Begleitung, die ein dominierendes Ordnungsprinzip in der Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts darstellte, auch von Bellini beachtet wurde.

Lippmann hat nicht nur ein nützliches und anregendes Buch geschrieben, er hat eine kenntnisreiche und umfassende Darstellung der Musik Bellinis und seines Umkreises geboten. Eine im deutschsprachigen Raum vernachlässigte Epoche wird ernsthaft angepackt und in unser Bewußtsein gerückt, ein Verdienst, das wir nicht gering schätzen.

Heinz Becker, Bochum

PETER SCHWARZ: Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jahrhundert. München: Musikverlag Emil Katzschler 1973. 139 S., 1 Taf. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. 3.)

Die Frage nach der kompositorischen Relevanz des Oeuvres von Franz Liszt gehört seit geraumer Zeit zum zentralen Komplex der vielfältigen musikwissenschaftlichen Bemühungen um das 19. Jahrhundert. Eine Monographie über sein Orgelschaffen füllt insofern eine besonders empfindliche Lücke, als dieser Bereich möglicherweise noch mehr als die anderen Kompositionsgattungen unter der jahrzehntelangen Fehleinschätzung und verächtlichen Nichtzurkenntnisnahme des Komponisten Liszt zu leiden hatte. Peter Schwarz, als bewährter Organist von der Praxis her für diesen Gegenstand prädestiniert, verzichtet auf eine Darstellung des gesamten Orgelwerkes von Liszt, um sich in detaillierter Analyse den drei großen Kompositionen: der *Propheten-Fantasie*, dem *BACH* und den Variationen über das Bach-Ostinato aus *Weinen, Klagen, Sorgen*,

Zagen zuwenden zu können. Eine kurze Betrachtung widmet er darüber hinaus den beiden späten liturgischen Zyklen, der *Missa pro organo* und dem *Requiem*.

„Das Bemühen Liszts um traditionelle Formen und die hieraus resultierenden Probleme stehen im Mittelpunkt der Diskussion“ (S. 9). Allerdings wird die Auseinandersetzung Liszts mit traditionellen Formen ausschließlich von den Orgelwerken her beurteilt; ein Vergleich mit ähnlich gelagerten Problemen in anderen Liszt-Werken wird nicht erwogen, obwohl die formale Funktion der Fuge etwa in der *h-moll-Klaviersonate* (Bartók nennt sie „ironisch“) dies beinahe herausfordert. Diese Beschränkung berührt unmittelbar das Ergebnis des Vergleichs der aus der Einzelanalyse gezogenen Erkenntnisse: daß nämlich eine Entwicklung vom ersten bis zum letzten dieser drei Werke festzustellen sei; in der *Ad nos-Fantasie* sei noch „ein akademisches Bemühen um traditionelle Formen spürbar“, das zu einer „formalen Verkrampfung“ führe; dagegen verstärke sich der „Widerstand gegen verfestigte Formprinzipien“, angeregt durch Bach-Studien Liszts, im *BACH-Präludium* und Fuge und führe schließlich zu der formalen Logik der *Weinen-Klagen-Variationen*, in denen die Reprise nicht mehr „räumliche Symmetrie“, sondern „Rekonstruktion der Tonalität, nicht mehr deren Auskomposition“ bedeute (S. 122, 125).

Mit sehr subtilen Methoden der Analyse versucht Schwarz, den Widerspruch zwischen immanenter Struktur und den sich als verfestigte Gattungen präsentierenden überlieferten Formschemata zu verdeutlichen. Als von entscheidender struktureller Bedeutung wird in allen drei Großwerken der verminderte Septakkord erkannt, dessen „formbildende Tendenzen“ die Analyse gerade im Hinblick auf die erstrebte Gewinnung der zwölfstimmigen Totale allenthalben herausarbeitet. Dabei geht die Entwicklung von der Aufstellung äußerer Symmetriebezüge in der *Ad nos-Fantasie* (S. 57) über die „programmatische Verquickung“ mit gewöhnlichen Septakkorden als einer solchen von „Vollkommenem mit Unvollkommenem“ in der *BACH-Komposition* (S. 76) bis zur Selbstauflösung des verminderten Septakkords als Garanten der Tonalität in seiner Auseinandersetzung mit dem nicht mehr tonal zielgerichteten übermäßigen Dreiklang bzw. der

Ganztonskala in den *Weinen-Klagen-Variationen* (S. 110, 122). Indem so Form „durch die Aktion am Material“ entsteht, verschafft sich der Komponist nach Meinung des Verfassers die Freiheit für das Neue, oder, anders ausgedrückt, dafür, „die Form durch den Inhalt bestimmen zu lassen.“ – Neben dem „Materialdenken“ Liszts stellt die Analyse die z. T. recht verborgene numerische Proportionalität der Formen heraus; der Vermutung allerdings, bei dem *BACH*-Werk seien sogar zahlensymbolische Anknüpfungen an das Schaffen des „Titelhelden“ im Spiel, muß man mit Skepsis begegnen, zumal die Taktzahl nicht 293 (deren Quersumme den Namen Bachs im Zahlenalphabet ergäbe), sondern nur 292 beträgt.

Insgesamt erscheint die Analyse vielleicht etwas zu stark auf die „formbildenden Tendenzen der Harmonie“ fixiert; stärkerer Einbezug der rhythmisch-metrischen Komponente (für die sich der Verfasser auf S. 97 quasi entschuldigt) sowie weiterer Momente (wie der Dynamik und der Vortragsbezeichnungen) hätte möglicherweise die Resultate verdeutlicht oder auch modifiziert. Äußere Umstände verhinderten die Einsichtnahme in die in Weimar lagernden Manuskripte und damit eine eingehende Text- und Quellenkritik, wie sie etwa den Schönberg-Analysen von Brinkmann zugute kommt. Auch sei die Frage an den Strukturanalytiker erlaubt, ob Formklischees wie das der Dreiteiligkeit der Fuge wirklich für das Lisztsche Komponieren eine solche Stringenz besaßen („absolute Dimension der Fugenform“, S. 90), daß den letzten fugierten Abschnitt der *Ad nos-Fantasie* notwendig das Verdikt einer doppelten und damit überflüssigen Reprise trifft. Für diesen wie auch für den letzten Abschnitt des Mittelteils dieses Werkes ergeben sich ganz andere Gesichtspunkte, sobald die im Thema selbst angelegte Kontrastenergie als kompositorischer Impetus hypothetisiert wird (vgl. den Aufs. d. Rez. in *Mf.* XXV 1972, S. 249-258).

Über die analytische Durchdringung der großen Lisztschen Orgelwerke hinaus möchte das Buch seinem Anspruch als Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 19. Jahrhundert dadurch gerecht werden, daß es die Gestalt Liszts in das „geistige Spannungsfeld seiner Zeit“ rückt. Angesichts der Vielfalt der auf Liszt einwirkenden Tendenzen

kann dieses Kapitel nicht mehr als eine lockere Kompilation einiger – meist brieflicher – Stellungnahmen des Komponisten zu Fragen der politischen, sozialen und religiösen Situationen und ihres Verhältnisses zur Kunst leisten. Zu bedauern ist – angesichts der vom Verfasser selbst konstatierten vielfachen Wandlungen und Schattierungen im Denken Liszts (die sich wohl kaum auf die simple Formel bringen lassen: „Was revolutionär begann, endet im restaurativen Geist, der dem revolutionären im Wege stand“ – S. 16) –, daß die Briefe ohne Angabe des Datums und des Adressaten lediglich nach Band- und Seitenzahl der jeweiligen Ausgabe zitiert werden. Auch das Verfahren, etwa einen Brief der Fürstin Wittgenstein aus ihrer letzten römischen Zeit an die Tochter (nicht Frau!) des Malers Kaulbach als repräsentativ für Liszts Einstellung zum *Parsifal* anzuführen (S. 20), erscheint dubios. Irreführend zitiert wird Liszt auch in seiner Beurteilung der Ganztonleiter (S. 109); der angeführte Brief spricht keineswegs von der „Natürlichkeit“ der in Ganztöne aufgeteilten Oktave, sondern empfiehlt mit hintergründiger Ironie, am Pariser Conservatoire, „où l'art relevé du chien enragé sera dûment enseigné“, als pianistische Elementarübung die Repetition eines aus zwei ineinandergeschobenen Ganztonreihen in beiden Händen gebildeten Zwölftonclusters einzuführen – mit der Bemerkung, dieser könne dann zugleich als Grundlage der Harmoniekurse dienen, „tous les autres accords, usités ou non, ne pouvant s'effectuer que par le retranchement arbitraire de tel ou tel intervalle“.

Historischer und analytischer Teil des Buches fallen auseinander. An dem zweiten wird in Zukunft niemand, der sich mit Liszt und der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts beschäftigt, vorübergehen dürfen.

Arnfried Edler, Kiel

OTTO SCHUMANN: Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig vor 1800. München: Musikverlag Emil Katzschichler 1973. 505 S. (Schriften zur Musik. 23.)

Die vorliegende Arbeit, eine Kieler Dissertation aus dem Jahre 1971, in der von Walter Kolneder betreuten Reihe äußerlich

ansprechend herausgebracht, bildet einen weiteren Baustein für einen historischen Atlas aller deutschen Orgellandschaften. Die Untersuchung gliedert sich in zwei Bereiche, in einen darstellenden Teil und in einen Dokumentationsenteil, der eine Fülle archivalischer Belege zum Ausdruck bringt. Die Begrenzung seiner Studien bis 1800 begründet der Verfasser mit dem allmählichen Auslaufen des spätbarocken schleswigschen Orgelbaus zu Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem sich zeitlich daran anschließenden Stillstand in der Entwicklung und dem völlig neuen, von der Romantik geprägten Orgelklangideal. Das aus der jüngsten Zeit vorliegende Quellenmaterial würde ohnehin eine eigene Studie rechtfertigen.

Schumann beginnt mit den Anfängen der schleswigschen Orgelbaugeschichte. Der erste Beleg für eine schleswigsche Orgel liegt allerdings erst aus den Jahren um 1450 vor, wobei Orgelbau und -spiel im schleswigschen Herzogtum, das immerhin erst zu Beginn des 12. Jahrhunderts als solches bezeichnet werden darf, schon früher Eingang gefunden haben, wie an anderer Stelle aufgezeigt wird. Glücklicherweise verschonte die Reformation das Land vor Bildersturm und damit auch vor der Zerstörung von Orgeln. Während das 16. Jahrhundert mit den aus den Niederlanden geholten Orgelbauern neuen Aufschwung und in der Folge eine Blütezeit erlebte, brachte die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts keine Höchstleistungen mehr hervor. Weitere Kapitel widmet Schumann der Disposition und dem Klang schleswigscher Orgeln, die er aufgrund zahlreich eruierteter Stimmenpläne einstuft und wertet, sowie dem Prospekt. Interessant sind seine Ausführungen über den Einfluß von Organisten auf den Orgelbau. An mehr als einem Dutzend Um- und Neubauten im schleswigschen Raum haben demnach im fraglichen Zeitraum Organisten Planung und Ausbau von Kirchenorgeln mitbestimmt, entweder durch den Entwurf der Disposition selbst oder durch Änderungsvorschläge und Gutachten.

Wie bereits oben angedeutet, präsentiert sich der Quellenteil in einer schier erdrückenden Fülle. So wertvoll die Wiedergabe archivalischer Nachrichten für die historische Orgelforschung ist, so zeitraubend und mühselig oft das Auffinden solcher Belege für den Verfasser sein mag, durch eine Straffung

und Beschränkung auf ganz markante Beispiele hätte die Arbeit zweifelsohne noch gewonnen. Trotzdem muß der auf über 300 Seiten angewachsene Dokumentationsenteil, das eigentliche Kernstück des Buches, als sehr gelungen bezeichnet werden. Jeweils im Stenogrammstil bringt der Verfasser eine Lokalorgelbaugeschichte der ungefähr 90 Orte in der Abfolge des Alphabets, angereichert durch die Quellen wie Reparatur- und Erneuerungsverträge bzw. Dispositionsvorschläge, die teilweise exakte Angaben über Fußhöhen der einzelnen Register, über das zu verwendende Material usw. enthalten, sodann Gutachten, Pfeifenbestand- und Prospektbeschreibungen, Rechnungsbelege, Bewerbungen stellenloser bzw. arbeitssuchender Organisten und Orgelbauer u. a. mehr. Abgeschlossen wird die Darstellung des schleswigschen Orgelbaus mit dem Abdruck vermutlich bisher meist unveröffentlichter Dokumente zu einzelnen Meistern. Diese reichen von der Selbstbiographie bis zur Leichenpredigt, von der Orgelbauerkonzession bis zur Anstellungsurkunde und zum Zeugnis und werfen damit auch ein Licht auf die damaligen sozialen Zustände des Landes und den Sozialstatus des Orgelbauers. Daß der Band nicht nur den Organologen, ja den musikhistorisch Interessierten schlechthin ansprechen dürfte, sondern nicht minder den Volkskundler, den landes- und kirchengeschichtlich Tätigen, erhöht seinen Wert besonders. Ausführliche Literaturhinweise und umfangreiche Personen- und Ortsregister fügen sich dieser insgesamt gründlichen Arbeit wie selbstverständlich an.

Raimund W. Sterl, Regensburg

WOLFGANG WITZENMANN: Domenico Mazzocchi, 1592-1665. Dokumente und Interpretationen. – Köln-Wien: Böhlau 1970. 282 S. (Analecta musicologica. 8.)

Seit der rühmenden Erwähnung durch Athanasius Kircher in seiner *Musurgia universalis* (1650) begegnet der Name Domenico Mazzocchi wiederholt in wichtigen Quellenwerken zur Musikgeschichte; auch der Musiklexikographie ist er seit Johann Gottfried Walther (1732) geläufig. Dennoch hat eine umfassende Darstellung von Leben und Werk des aus Civita Castellana Gebürtigen lange

auf sich warten lassen, obwohl ihn die Musikwissenschaft dieses Jahrhunderts in der Geschichte von Oper, Oratorium und Madrigal zur Kenntnis genommen, als Ganzes von diesen isolierten Blickpunkten aus freilich auch schief gesehen hatte. Dies alles ins rechte Lot gerückt zu haben, ist das Verdienst der vortrefflichen Arbeit des Verfassers, der seinen Bemühungen das Gesamtwerk Mazzocchis zugrunde legt, über dessen Umfang – einschließlich des wenigen Verschollenen – man sich an Hand eines als Anhang I (S. 219 ff.) beigegebenen, leider etwas unübersichtlichen Werkverzeichnisses leicht informieren kann. Der eröffnende „*biographische Abriss*“ gibt bei aller Knappheit erschöpfende Auskunft über Herkunft und Schicksale von Mazzocchis Vorfahren und Familienangehörigen, wobei sich die örtlichen Archive als erstaunlich fündig erwiesen. Hierin und auch in der Darstellung von Mazzocchis Lebensgang sowie der Feststellung seiner außermusikalischen Tätigkeiten ist der Verfasser weit über das hinausgegangen, was Antonio Cardinali in seinen *Cenni biografici* (Subiaco 1926) über die Brüder Mazzocchi zu bieten vermochte. Die (so benannten) „*Werk-Interpretationen*“ lassen Hermeneutisches verflüsselter Tage befürchten – glücklicherweise zu Unrecht. Der Verfasser untersucht vielmehr, geordnet nach Gattungen, das Gesamtschaffen des Komponisten unter allen üblichen Gesichtspunkten, legt ihre stilistischen Voraussetzungen klar und setzt sie zu ihrer musikalischen Umgebung sowie zur Theorieauffassung ihrer Zeit in Relation. Daß dabei „für die einzelnen Gattungen jeweils wenige signifikante Beispiele eintreten“ mußten, wird der einsichtige Leser gerne als Rücksichtnahme auf raumökonomische Gegebenheiten verstehen, wenn auch zu bedauern ist, daß etwa der so interessante Frage der Beziehung zwischen Johann Hieronymus Kapsberger und Mazzocchi in der Vertonung von Gedichten Urbans VIII. nur wenig mehr als vier Seiten, die wieder größtenteils durch Notenbeispiele angefüllt werden, zur Verfügung stehen. Die als Anhang II gebotenen 58 „*Dokumente zur Biographie*“ (S. 247 ff.) mischen im italienischen bzw. lateinischen Originalwortlaut wiedergegebene Stücke mit deutschsprachigen Regesten, die jedoch, sofern sie den Inhalt aus den Archiven der *30 notai Capitolini* wiedergeben, aus nicht

klar erkennbaren Gründen Auszüge aus der (substantiell nebensächlichen) Datums- und Zeugenangabe wörtlich bringen. Unerfindlich bleibt auch, warum bei der deutschsprachigen Regestierung das formelhafte „*quondam*“ übernommen und nicht als „*verstorben*“ wiedergegeben wurde (z. B. S. 256, Nr. 23: „... der Erbe seines Bruders *quondam* Virgilio Mazzocchi macht eine Schenkung an Susanna Anzetti, Tochter des *quondam* Domenico Anzetti . . .“). Die konsequente Schreibung „*Skudi*“ ist zwar Duden-gedeckt, aber trotzdem häßlich, zumal, wenn sie etwa in der Nähe eines originalbelassenen „*censo*“ steht. Die wörtliche Wiedergabe von Testament (S. 264 ff.) und Verlassenschaftsinventar (S. 272 ff.), die interessante Vergleichsmöglichkeiten zu anderen römischen Meistern gestattet und auch ein Stück Kulturgeschichte des römischen Seicento vermittelt, sei dankbar vermerkt. Den Beschluß der wertvollen Arbeit bildet ein chronologisch geordnetes Literaturverzeichnis, in dem der Rezensent die einzige im 19. Jahrhundert in deutscher Sprache erschienene (allerdings nicht sehr gewichtige) Abhandlung zur Person des Behandelten vermißt. Sie stammt von W. Lackowitz, ist „*Alte Herren III. Die Gebrüder Mazzocchi*“ betitelt und steht in der Neuen Berliner Musikzeitung, Jg. 25 (Berlin 1871) S. 229 bis 230. Othmar Wessely, Wien

ALBERT WELLEK: *Das absolute Gehör und seine Typen. Zweite vermehrte Auflage. Bern und München: Francke Verlag 1970. 392 S.*

ALBERT WELLEK: *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke. Zweite ergänzte Auflage, mit einem Nachtrag: Gegenwartsprobleme der Musikpsychologie und -ästhetik. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1970. 337 S.*

Das Tonhöhenerebnis ist durch zwei Momente gekennzeichnet, einmal durch eine weitgehend linear mit der Frequenz ansteigende Komponente, zum anderen durch die zyklische Wiederkehr immer gleicher Qualitäten, wie sie sich nicht nur an einer erlebten Ähnlichkeit von Tönen im Quint- und Quartabstand zeigt. Diese alte Beobachtung wurde von Revesz mit der sog. „Zweikomponententheorie der Tonhöhe“ systemati-

siert. Im Anschluß an v. Hornbostel und Wellek bezeichnet man diese beiden Komponenten als Helligkeit und Tonigkeit. Wellek konnte in einer groß angelegten Experimentellen Untersuchung (1938) zeigen, daß eine verschiedene Orientierung am Tonmaterial erfolgt. Beim linearen Hören wirken auf Grund der Helligkeit benachbarte Töne ähnlich, er neigt zu Verwechslung von Tönen im Halbtonabstand; beim polaren Hören wird das Ähnlichkeitserlebnis durch die Tonigkeit geprägt. Diesen beiden Typen übergeordnet ist ein synthetischer Übertyp, der Helligkeit und Tonigkeit spannungsvoll verschränkt und zu Ganztonverwechslungen tendiert. Was sich zunächst für Absolut Hörer bestätigt, konnte später auch für das relative Gehör nachgewiesen werden (1939). Es zeigte sich zudem, daß sich diese Typologie des Hörens in Beziehung setzen läßt zu allgemeineren Wahrnehmungsmodalitäten.

Die mit bibliographischen Nachträgen bereicherten Neuauflagen sind nicht nur deshalb zu begrüßen, weil damit für die Musikpsychologie wichtige Untersuchungen wieder greifbar sind, sondern auch weil die Differenzierungsleistungen beim Hören neuerdings – vor allem in den USA – wieder ein vermehrtes Interesse der Forschung auf sich ziehen. Helga de la Motte-Haber, Hamburg

ALOIS HÁBA: Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1971. 125 S. und 9 Taf. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 10.)

Es ist ein Verdienst von Martin Vogel, Alois Hába zur Niederschrift seiner Autobiographie veranlaßt zu haben. Der so entstandene Lebensbericht, der durch Präzisionslosigkeit für sich einnimmt, ist eine wichtige Quellenschrift für die historische Forschung. Er zeigt eine von Opportunismus freie schlichte Persönlichkeit, die ihr Leben in den Dienst einer Idee gestellt hat. Die Idee der Tondifferenzierung hat wohl noch einige Lebenskraft. Ob sie diese wird bewahren können, hängt jedoch ausschließlich davon ab, ob überzeugende Werke dieser Art entstehen werden. Rudolf Stephan, Berlin

HAIDY SCHREKER-BURES, HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, WERNER OEHLMANN: Franz Schreker. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1970). 96 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 17.)

Franz Schreker gilt einigen wenigen, die sein Werk (oder Werke von ihm) kennen, als eine bedeutende Erscheinung in der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts. Diese wenigen hoffen, daß die Neigung zur Musik um 1900, zum Jugendstil und zur Dekadence auch noch dem Komponisten Schreker einmal zugute kommen wird.

Das vorliegende Buch vereinigt drei Essays, einen authentischen biographischen der Tochter (11-38), einen allgemein charakterisierenden und geistige Beziehungen aufweisenden *Schreker und seine Welt* von H. H. Stuckenschmidt (41-52) sowie einen über Schreker und die Oper von W. Oehlmann (55-91). Detaillierte musikalische Analysen enthält das Buch nicht. Es lenkt aber auf eine auch dem Opernfreund verständliche Weise die Aufmerksamkeit auf einen Komponisten, der um einiger Stücke willen – z. B. der Atelierszene in den *Gezeichneten* – nicht einfach vergessen werden sollte.

Rudolf Stephan, Berlin

KARLHEINZ ROSCHITZ: Karl Schiske. Eine Studie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1970). 68 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 16.)

Die kleine Monographie über den auch als Kompositionslehrer geschätzten viel zu früh verstorbenen Komponisten enthält, neben einem knappen Lebensabriß, vor allem einige einläßliche analytische Studien von Schülern Schiskes, so von Erich Urbaner je eine über das Oratorium *Vom Tode* op. 25 (1946) – das Werk, mit welchem sich Schiske bekannt gemacht hat und das vielen Kennern als sein Hauptwerk gilt – und über die späte Fünfte Symphonie op. 50 (1965), in welcher er die Reihentechnik seiner Tonsprache assimiliert. Die Betrachtung des Divertimento op. 49 folgt einer Analyse von Günter Kahowez. Die Studien insgesamt dürfen, da sie aus dem unmittel-

baren Umkreis des Komponisten stammen, Authentizität beanspruchen.

Rudolf Stephan, Berlin

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Die letzten Sonaten. Op. 101, op. 109, op. 110, op. 111. Kritische Einführung und Erläuterung von Heinrich SCHENKER, hrsg. von Oswald JONAS. Wien: Universal Edition 1972. (Nr. 26.301; 26.303; 26.304; 26.305), 108, 125, 54, 102 S.*

Die 1913-1920 erstmals erschienenen *Erläuterungsausgaben* Heinrich Schenkers der letzten Klaviersonaten L. van Beethovens haben auch heute nichts von ihrer Aktualität eingebüßt. Die Universal-Edition Wien war daher gut beraten, daß sie sich zu einem Neudruck entschloß und Oswald Jonas, der bereits die englische Ausgabe von Schenkers Harmonielehre (Chicago 1954) und die Neuauflage des Freien Satzes (Wien 1956) besorgte, mit diesem zu betrauen.

Der sachlich relevante Stil blieb unverändert. Weggelassen wurden nur überflüssig gewordene Polemiken gegen heute ohnehin fast gänzlich aus dem Gebrauch verschwundene Bearbeitungen und weitgehend vergessene Beethoven-Literatur von schon seinerzeit fragwürdigem Charakter. Entbehrlich erschienen ferner politische Äußerungen Schenkers, die mit der Analyse in keiner Beziehung stehen. Die „*Vorbemerkung zur Einführung*“ in der *Erläuterungsausgabe* der Sonate op. 110 ist dagegen mit Recht übernommen worden, weil Schenker sich dort über das Verhältnis von Autograph, Originalausgabe, alte Ausgaben und Bearbeitungen (Buelow, Riemann) grundsätzlich ausgesprochen hat. Noch die von der Preußischen Akademie 1898 herausgegebene „*Urtext-Ausgabe*“ kannte von der Sonate op. 109 weder das Autograph noch jenes Exemplar der Originalausgabe, das wesentliche Korrekturen von der Hand Beethovens aufweist. „*So konnte Schenker seine Ausgabe mit Recht als eine ‚Ausgrabung‘ apostrophieren, und wir sagen nicht zuviel, wenn wir sie als den grundlegenden Anstoß zur heutigen Urtext-Bewegung ansprechen.*“ (Vorwort zur Neuauflage). Für op. 101, 110, 111, deren Erläuterungsausgaben jener von op. 109 nachfolgten, zog Schenker auch zahlreiche Skizzen

für seine Darstellung heran. Sie werden von Oswald Jonas übernommen, der außerdem auch spätere Veröffentlichungen Schenkers zum Gegenstand mitberücksichtigt.

Das Studium der *Erläuterungsausgaben* empfiehlt sich nicht nur für die Beethoven-Spieler (auch für die berühmten!), sondern über diesen Kreis hinaus für alle, die einen Zugang zu Schenkers Hör- und Denkweise gewinnen wollen.

Hellmut Federhofer, Mainz

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Symfoni nr. 8. Kopenhagen: Wilhelm Hansen Musik-Forlag 1972. 23 S. (= W. H. Linienpartitur. 13.)*

Der Verlagskatalog kündigt diese Linienpartitur als geeignet für die Musikpädagogik an. Was aber die „Partitur“ enthält, ist die Sinfonie einstimmig. Wiedergegeben wird stets die Stimme, die das Thema oder die tragende Linie enthält, Nebenstimmen sind bestenfalls durch einige Stichnoten wiedergegeben, und Stellen, bei denen Imitation vorliegt und dann zwei Stimmen wiedergegeben sind (z. B. 1. Satz T. 169-202) – aber auch in einer Linie –, bleiben Ausnahmen. Die Erläuterungen der ersten Textseite gehen kaum über die analytischen Informationen hinaus, die durchschnittlich in den Philharmonia- bzw. Litolf-Studienpartituren gegeben sind. Die Erleichterung, die eine solche Linienpartitur vielleicht noch bringen könnte, ist dann beim ersten Hören überholt; für die Pädagogik ist sie jedoch gänzlich ungeeignet, weil sie mehr verschweigt und simplifiziert als sie verdeutlicht.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

RUDOLPH ANGERMÜLLER: Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner „großen“ Opern. Teil I: Werk- und Quellenverzeichnis. München: Musikverlag Emil Katzschler (1971). XXVIII, 334 S. (Schriften zur Musik. 16.)

RUDOLPH ANGERMÜLLER: Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner „großen“ Opern. Teil III: Dokumente. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1972. XXV, 447, 40* S. (Schriften zur Musik. 19.)

Beiträge 1972/73. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. [Band 4:] Webern-Kongreß [1972]. Kassel-Basel-Tours London: Bärenreiter (1973). 218 S.

BERICHT über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970. Hrsg. von Carl DAHLHAUS, Hans Joachim MARX, Magda MARX-WEBER, Günther MASSENKEIL. Bericht über das Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter [1973]. XXII, 714 S.

JOHN CALDWELL: English Keyboard Music before the Nineteenth Century. Oxford: Basil Blackwell 1973. XXI, 328 S., 1 Taf. (Blackwell's Music Series, ohne Bandzählung.)

HEINRICH DEPPERT: Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton WEBERNS. Darmstadt: Edition Tonos (1972). 227 S., VIII Anlagen (Musikbücher von Tonos, Band 3.)

Festschrift für einen Verleger. Ludwig STRECKER zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Mainz: B. Schott's Söhne (1973). 425 S., 2 Taf.

FRANZ FÖDERMAYR: Zur gesanglichen Stimmgebung in der außereuropäischen Musik. Ein Beitrag zur Methodik der vergleichenden Musikwissenschaft. Band 1 (Textband) und Band 2 (Abbildungen). Wien: Engelbert Stiglmayr (1971). 188 und 134 S. (Acta Ethnologica et Linguistica. Nr. 24. Series Musicologica. 1.)

Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes hrsg. von Karl Gustav FELLERER. Band I: Von den Anfängen bis zum Tridentinum. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag 1972. IX, 488 S., 5 Taf.

ETA HARICH-SCHNEIDER: A History of Japanese Music. London: Oxford University Press 1973. XXII, 720 S., 33 Taf., 3 Schallpl.

AXEL HELMER: Svensk Solosång 1850 bis 1890. I: En genrehistorisk studie. II: Sångförteckning. Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv Almqvist & Wiksell 1972. I: 318 S., II: 134 S. (Musik i Sverige. 3 : 1 und 3 : 2.)

CARL JOHANSSON: J. J. & B. Hummel. Music-Publishing and Thematic Catalogues. Vol. I: Text. Vol. II: Music-Publishing Catalogues in Facsimile. Vol. III: Thematic Catalogue 1768-74 in Facsimile. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1972. I: XVII, 135 S., II: 56 F., III: (22) S. (Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music. III.)

G. H. JONKER: MANOYHA BRYENNIOY APMONIKA. The Harmonics of Manuel Bryennius. Edited with Translation Notes Introduction and Index of Words. Groningen: Wolters-Noordhoff Publishing 1970. 454 S., 1 Taf., 8 S. Errata-Verzeichnis.

DIETRICH HEINZ KRANER – KLAUS SCHULZ: Jazz in Austria. Historische Entwicklung und Diskographie des Jazz in Österreich. Graz: Universal Edition 1972. 95 S., VIII Taf. (Beiträge zur Jazzforschung. 2.)

CLEMENS KÜHN: Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1972. 125 S.

KARL LEICH: Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694-1708). Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1972. 186 S. (Schriften zur Musik. 26.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Werkgruppe 5. Band 11: Idomeneo. Vorgelegt von Daniel HEARTZ. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. XXXIX, 626 S.

FRANK MUNTE: Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über Robert Schumann 1856-1970. Anhang: Schrifttum über Clara Schumann. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1972. 151 S.

EHRENFRIED MUTHESIUS: Logik der Polyphonie. Beiträge zu einer philosophischen Musiktheorie. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1971. 137 S. (Monographien zur Philosophischen Forschung. Band 95.)

Oeuvres d'Albert de Rippe. I: Fantaisies. Édition, Transcription et Étude critique par Jean-Michel VACCARO. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1972. II, 192 S., 1 Taf. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

ROBERTO PAGANO – LINO BIANCHI: Alessandro Scarlatti. Catalogo generale delle opere a cura di Giancarlo ROSTIROLLA. Torino: Edizioni Rai radiotelevisione italiana (1972). 612 S., 40 Taf.

RECHERCHES sur la Musique française classique. XII. 1972. No. Spécial consacré à l'histoire de l'orgue français aux XVI^e, XVII^e et XVIII^es. Paris. Éditions A. et J. Picard 1972. 316 S., XII Taf. (La vie musicale en France sous les rois bourbons, ohne Bandzählung.)

RÉPERTOIRE International des Sources Musicales. B IV³ und B IV⁴: Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. Mehrstimmige Musik in italienischen, polnischen und tschechischen Quellen des 14. Jahrhunderts. Mehrstimmige Stücke in Handschriften aller Länder aus der Zeit um 1400-1425/30. Organale Sätze im älteren Stil und mehrstimmige Stücke in Choralhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts. Beschrieben und inventarisiert von Kurt von FISCHER und hrsg. in Zusammenarbeit mit Max LÜTOLF. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1972). I: Seite 1-592, II: Seite 593-1221.

RÉPERTOIRE International des Sources Musicales. A/I: Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz SCHLAGER. 3: Faagytowetz. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. 60*, 435 S.

MAX REGER: Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge. Hrsg. von Ottmar SCHREIBER. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag (1973). 296 S. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes Elsa-Reger-Stiftung Bonn. Heft 6.)

WOLFGANG MARTIN STROH: Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle 1973. IX, 393 S., XII Notenbeilagen (Göppinger Akademische Beiträge. 63.)

MATHIAS THOMAS: Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys. Eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie. Göttingen: Dissertationsdruck 1972 (Auslieferung: Bärenreiter-Antiquariat). IX, 267 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. 4.)

KENNETH THOMPSON: A Dictionary of Twentieth-Century Composers (1911 bis 1971). London: Faber & Faber (1973). 666 S.

[JOHANN] G[OTTLOB] TÖPFER: Die Theorie und Praxis des Orgelbaues. With an introduction by W. L. SUMMER. I. (Text) und II. Atlas. Amsterdam: Frits Knuf 1972. [VIII], XXII, 953 S. und (VIII) S., LXV Taf. (Nachdruck der Ausgabe Weimar 1888.) (Facsimiles of rare books on organs and organbuilding. Vol. XX.)

GLENN WATKINS: Gesualdo. The Man and His Music. Preface by Igor STRAVINSKY. London: Oxford University Press 1973. XXIV, 334 S., 2 Taf.

ERNA WOLL, ARNO TENNE, HEINZ HÖHNEN: Praxis der programmierten Unterweisung im Musikunterricht. Begleitschrift zum Lehrprogramm „Einführung in das Notenhören“. Frankfurt a. M.-Berlin-München: Verlag Moritz Diesterweg (1972). 92 S. Dazu Schallplatte: Einführung in das Notenhören (1973). Platten-Nr. 3-425-08125-X.

Yearbook of the International Folk Music Council. Vol. 3. 1971. Hrsg. von Charles HAYWOOD. [Ontario:] International Folk Music Council 1972. 203 S.

Mitteilungen

Am 24. Juni 1974 verstarb in Salisbury der Bachforscher Walter EMERY im Alter von 65 Jahren.

Dr. Konrad AMELN, Lüdenscheid, feierte am 7. Juli 1974 seinen 75. Geburtstag.

Hofrat Professor Dr. Leopold NOWAK, Wien, feierte am 17. August 1974 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Wolfgang BOETTICHER, Göttingen, feierte am 19. August 1973 seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Kurt REINHARD, Berlin, feierte am 27. August 1974 seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Kurt STEPHENSON, Bramstedt/Holst., feierte am 30. August 1974 seinen 75. Geburtstag.

Dr. Erwin R. JACOBI, Zürich, feiert am 21. September 1974 seinen 65. Geburtstag.

Das Kapitel des Ordens Pour le mérite für Wissenschaften und Künste hat Professor Dr. Thrasybulos G. GEORGIADIS, München, zum Mitglied des Ordens gewählt.

Der Akademische Senat der Karl-Franzens-Universität zu Graz verlieh Herrn Dr. phil. Walter LIPPHARDT, Frankfurt a. M., das Doktorat der Theologie honoris causa.

Dr. Max LÜTOLF, Zürich, wurde für seine Arbeit *Die mehrstimmigen Ordinarium missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert* mit der Edward J. Dent-Medaille für das Jahr 1973 ausgezeichnet.

Dr. Karl-Werner GÜMPEL wurde mit Wirkung vom 1. August 1974 zum Full Professor und Chairman des Department of Music history an der Universität Louisville, Kentucky (USA), ernannt.

Dr. Hartmut BRAUN, Freiburg/Br., wurde als Konservator an das Deutsche Volksliedarchiv berufen und hat dort die Nachfolge von Professor Dr. Wolfgang Suppan angetreten.

Das Arnold Schönberg Institut veranstaltet vom 12.-15. September 1974 in der

University of Southern California eine Schoenberg Centennial Celebration. Neben einer Reihe von Konzerten mit Werken Schönbergs findet auch ein Symposium über *Perspectives on Arnold Schoenberg* statt.

Informationen über das Arnold Schönberg Institut erteilt Eva Eshelman, Koordinator, Arnold Schoenberg Institute, University of Southern California, Los Angeles, California 90007 (phone 213-746-7936).

Das Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltet vom 8. bis 10. Oktober 1974 ein Symposium mit dem Thema *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat ein Schwerpunktprogramm zur Erforschung des deutschsprachigen Exils von 1933 bis 1945 in ihre Förderung aufgenommen. In diesem Rahmen können auch musikwissenschaftliche Projekte gefördert werden. Auskünfte erteilt Prof. Dr. R. Brinkmann, Musikwiss. Seminar der Universität Marburg/Lahn, 355 Marburg, Biegenstr. 11.

Die Fachakademie für katholische Kirchenmusik und Musikerziehung in Regensburg feiert am 22. November 1974 ihren einhundertsten Gründungstag als „Regensburger Kirchenmusikschule“. Eine Festwoche aus diesem Anlaß wird mit einem reichen Programm kirchenmusikalischer Veranstaltungen in der Zeit vom 22. bis zum 27. Mai 1975 stattfinden. Um möglichst viele Absolventen und ehemalige Studierende der Regensburger Kirchenmusikschule zu erreichen und in Regensburg zu versammeln, bittet die Leitung der Schule um Mitteilung von Anschriften ehemaliger Studierender. Solche Mitteilungen sind erbeten an: Fachakademie für kath. Kirchenmusik und Musikerziehung, 8400 Regensburg, Sedanstraße 9.

Berichtigung

In dem Beitrag von Thomas Noblitt, *Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München*, in: *Die Musikforschung* XXVII, Seite 36 ff., ist auf Seite 49, Zeile 8 hinter „1488/1489“ wie in Zeile 7 ein Sternchen (*) zu setzen. Ebenda, Anmerkung 21, muß es heißen: „*Missa Schoen lief*“.