

Musikgeschichtliches aus der ehemaligen Danziger Stadtbibliothek

von Karl-Günther Hartmann, Erlangen

I. Die alten Musikalienbestände

Der reiche Bestand der ehemaligen Danziger Stadtbibliothek, jetzt Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk (Bibliothek der polnischen Akademie der Wissenschaften zu Danzig), an Musikdrucken des 16. und 17. Jahrhunderts war bis 1945 nur unvollständig und ohne die Möglichkeit eines Gesamtüberblicks in Robert Eitners Biographisch-Bibliographischem Quellenlexikon erfaßt. Lediglich der Handschriftenbestand ist in den ersten fünf Bänden des seit 1892 im Auftrag der städtischen Behörden herausgegebenen Gesamtkataloges als Ganzes überschaubar.¹ Nachdem polnische Bibliothekare die im Kriege zum Teil nach unbekanntem Orten verlagerten Rara und Rarissima der Bibliothek unter Mithilfe der Bevölkerung wieder gesammelt und geordnet hatten, wurden im Auftrag des 1950 gegründeten Mikروفilmarchivs der Warschauer Nationalbibliothek alle geretteten älteren Musikalien gefilmt und in Verbindung mit dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Warschau in zwei gedruckten Mikروفilm-Katalogen² mit bibliographischen Angaben der Musikforschung zugänglich gemacht. Der 1962 erschienene zweite dieser Kataloge gibt erstmals einen Überblick über den Bestand der Danziger Bibliothek an älteren Musikdrucken in ähnlicher Weise wie die in den Beilagen zu den Monatsheften für Musikgeschichte im vorigen Jahrhundert veröffentlichten Kataloge der Bibliotheken Zwickaus, Augsburgs und anderer Städte.

Ein Vergleich des Filmkatalogs der Handschriften mit dem Handschriftenkatalog Otto Günthers zeigt das Ausmaß der Kriegsverluste: Von den Musikhandschriften 4003 bis 4210 fehlt ein gutes Drittel, glücklicherweise sind jedoch die wertvollsten aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten. Von den als Depot mit besonderen Signaturen seit 1905³ in der Bibliothek aufbewahrten Handschriften der Katharinen- und Johanneskirche haben die ersteren sich von 204 auf 95 Nummern vermindert, leider fehlen hier u. a. auch die wertvollen Bütner-Autographe,⁴ die letzteren hingegen haben nur einen Verlust von zwei Nummern zu verzeichnen.

1 Neben dem von Otto Günther bearbeiteten 4. Band (*Die musikalischen Handschriften der Stadtbibliothek und der in ihrer Verwaltung befindlichen Kirchenbibliotheken von St. Katharinen und St. Johann in Danzig*, Danzig 1911) enthält der 5. (O. Günther, *Die Handschriften der Marienkirche*, Danzig 1921) einige Musikhandschriften. Auch die in den übrigen Bänden beschriebenen Handschriften enthalten vereinzelt musikgeschichtliches Material, so zum Beispiel Ms. 1965 ein mehrstimmiges deutsches Lied aus dem 15. Jahrhundert.

2 Die Handschriften in: *Katalog mikrofilmów muzycznych I*, Warszawa 1956, S. 11-74; die Drucke in: *Katalog mikrofilmów muzycznych II*, Warszawa 1962, S. 20-88.

3 O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. VI.

4 Vgl. den Art. *Crato Bütner* im 1. Ergänzungsband zu MGG.

Über das Ausmaß der Verluste unter den gedruckten Musikalien können nur die erhaltenen handschriftlichen Kataloge der Bibliothek Auskunft geben, ebenso über Titel und bibliographische Einzelheiten im Kriege verlorener Unica. Da die Recherchen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft nach den erhaltenen älteren Musikdrucken für das Internationale Quellenlexikon der Musik (RISM) im wesentlichen abgeschlossen sind, wäre eine bibliographische Veröffentlichung der von diesem Unternehmen nicht erfaßten singulären Titelangaben heute verlorener Drucke für die Musikwissenschaft wertvoll. Die systematische Erfassung solcher Titel ist allerdings rationell nur durchführbar im Rahmen eines Danziger Gesamtkatalogs, der erst nach der Errichtung eines geplanten größeren Neubaus für die in den letzten 25 Jahren erheblich angewachsenen Buchbestände⁵ der Bibliothek zu bewältigen ist.

II. Die Musikalienverzeichnisse des ältesten Bibliothekskatalogs

Beim Durchblättern des Filmkatalogs der Danziger Musikdrucke fällt der ungewöhnlich hohe Anteil an weltlichen Chanson- und vor allem Madrigalsammlungen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts auf. Höfische Musikbedürfnisse, wie sie zum Beispiel in Kassel oder Wolfenbüttel zu größeren Sammlungen weltlicher Vokalmusik geführt haben, scheiden als Ursache für diesen Reichtum bei einer so rein bürgerlichen Stadtkultur wie der Danzigs aus. Wohl gab es in Danzig mannigfaltige weltliche Anlässe zum Musizieren, Ratswahlen, Festbankette und dergleichen, doch wird auch bei solchen offiziellen Gelegenheiten in der Regel geistlicher Vokalmusik der Vorzug gegeben worden sein. Geistliche Gesänge sind es sicherlich auch, die der Kapellmeister an St. Marien, Johann Wanning, im Sinn hat, wenn er 1590 in der Vorrede zu seinen *Sententiae insigniores . . . ex Evangeliiis Dominicalibus excerpta . . .* schreibt, die angeredeten Honoratioren der Stadt Marienburg fördern nicht nur die Musik in Kirche und Schule, sondern auch bei „*inculpatis delectationibus*“ in ihren „*conventibus et festivitibus*“.⁶

Auch das Musizieren im Artushof, das seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sich reicher entwickelte,⁷ kann nicht unmittelbar mit der Überlieferung so zahlreicher Drucke vorwiegend italienischer Profanmusik in Zusammenhang gebracht werden. Für die subtile Wortdeutung italienischer Madrigalkunst wird der „Hof“, wie der große Gesellschaftsraum der Bürger von den Danzigern kurz genannt wurde, sicherlich nicht der geeignetste Rahmen gewesen sein. Wohl gab es dort gelegentlich auch Gesangsdarbietungen, das übliche war jedoch zweifellos die Instrumentalmusik der Hofpfeifer und -fiedler,⁸ die besser dazu geeignet war, sich in einem Raum Gehör

⁵ Vgl. die alljährlich in Rocznik Gdanski (Danziger Jahrbuch) veröffentlichten Arbeitsberichte der Bibliotheksleitung.

⁶ Hermann Rauschnig stützt sich offenbar, ohne sie zu erwähnen, auf diese Vorrede, wenn er in seiner *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig* (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15, herausgegeben vom Westpreußischen Geschichtsverein, Danzig 1931) S. 34 vielstimmige Motetten aus Wannings Veröffentlichungen als Material für „*Ratsküren und ähnliche Gelegenheiten*“ bezeichnet.

⁷ H. Rauschnig, a. a. O., S. 22.

⁸ Ibid., S. 107 ff.

zu verschaffen, in dem die verschiedenen nach ihren angestammten Plätzen Banken genannten Danziger Bruderschaften gleichzeitig, doch gewiß nicht immer gemeinsam mit der gleichen Materie beschäftigt, tagten.⁹ Da von anderen in Frage kommenden Musizierkreisen in der Art etwa des Wormser *Musikkränzlein*, von dem Caspar Scheit in einem Gedicht von 1561 Nachricht gibt,¹⁰ nichts Näheres aus Danzig bekannt ist,¹¹ lassen sich nur Vermutungen aufstellen, bei welchen Gelegenheiten und von welchen Personen so zahlreiche Madrigalia gesungen wurden. Daß es sich hierbei um ganz private Bürgerinitiative gehandelt haben kann, ist nicht unwahrscheinlich angesichts des hohen Niveaus häuslicher Musikpflege in Danziger Familien jener Zeit, das Berichte und Huldigungsverse auswärtiger Besucher ahnen lassen, die aus den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts über Konstantia, die Tochter des Ratsherren Czirenberg, erhalten sind. Ein französischer Bewunderer rühmt ihr ausgezeichnetes Klavierspiel und schreibt, sie sei „in der Musik ein wahres Wunder“, sie habe „eine ganz vortreffliche Stimme“ und singe „in italienischer Manier“.¹² Die letztere Bemerkung zeigt, daß in Danziger Bürgerkreisen nicht nur die italienische Kompositionsweise beliebt, sondern auch der italienische Gesangsstil bekannt war und, sicherlich zuerst durch die italienischen Musiker des polnischen Hofes vermittelt, mit nicht geringem Erfolg praktiziert wurde.

Wenn aus den Madrigaldrucken der Danziger Bibliothek in privaten Zirkeln gesungen worden ist, wird das hausmusikalische Niveau um 1600 nicht viel niedriger gewesen sein als zu den Zeiten der musikalischen Ratsherrentochter, denn die erhaltenen fünf- und sechsstimmigen Sammlungen von Orlando di Lasso, Luca Marenzio, Claudio Monteverdi und anderen fordern erheblich mehr an Gesangskultur als die seit den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts allgemein beliebten Villanellen, Canzonen und Canzonetten. Daß es sich um private Kreise handelte, in denen so anspruchsvoll musiziert wurde, wird um so wahrscheinlicher, als sich nachweisen läßt, daß die fraglichen Drucke mit wenigen Ausnahmen dem Besitz angesehener Danziger Bürger entstammen. Die Bibliothek besitzt in Form eines stattlichen Foliobandes, dem *Liber Donatorum*, eine Art Akzessionskatalog, der schon bald nach ihrer Gründung 1596 angelegt wurde und bis ins ausgehende 18. Jahrhundert für Eintragungen von Neuzugängen in Gebrauch blieb.¹³ Der Titel, INDEX/LIBRORVM /QVI EX DONATIONE/MVNIFICENTIA ET LIBERA/LITATE PHILOMVSORVM BI/BLIOTHECAE MAGNIFICI ET/AMPLISSIMI SENATVS GE/DANENSIS IN/SERTI SVNT., erweckt den Eindruck, als habe es sich bei den eingetragenen Büchern um Schenkungen gehandelt. Städtische Akten geben jedoch Auskunft darüber, daß der Rat gelegentlich nicht unbeträchtliche Summen für den Ankauf von Büchernachlässen verwandte, so gab er zum Beispiel 1597 für die Bibliotheken

9 Über die Raumverhältnisse und das Leben im „Hof“ vgl. P. Simson, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1906.

10 Vgl. W. Wolffheim in AfMw I, S. 43, und A. Leitzmann, *Fischartiana*, Jena 1924 (Jenaer Germanistische Forschungen 6), S. 77 ff. (vollständiger Neudruck des Scheitlachs Gedichts).

11 H. Rauschnig, a. a. O., S. 109 f..

12 Ibid., S. 173.

13 Günther — Kleefeld, *Die Danziger Stadtbibliothek, ihre Entwicklung und ihr Neubau*, Danzig 1905, S. 7, und F. Schwarz, *Analyse eines Kataloges*, in: Königsberger Beiträge, Königsberg 1929, S. 326 ff.

Heinrich Lemkes, Alexander Glasers und des Stadtsekretärs Kaspar Schütz zusammen 1.530 Mark aus.¹⁴ Auch die nachgelassene Büchersammlung Georg Knoffs wird der Sohn Raphael 1617 der Bibliothek nicht ohne Gegenleistung übergeben haben, trotz der Überschrift des Verzeichnisses im *Liber Donatorum*: „ANNO MDCXVII Ornatisissimus Juvenis Raphael Cnofius Dantiscanus Bibliothecae ultro donavit.“¹⁵ Diese Sammlung liefert allein den größten Teil der in der Danziger Bibliothek erhaltenen Druckwerke weltlicher Vokalmusik aus der Zeit um 1600. Um einen nachprüfbaren Überblick zu ermöglichen, werden in der folgenden Wiedergabe des Verzeichnisses aus dem *Liber Donatorum* zunächst mit hinzugefügten Positionsnummern die Eintragungen jeweils in originaler Form angeführt, in Klammern dahinter die mit Bleistift von Danziger Bibliothekaren eingetragenen Signaturen, die die betreffenden Bände im 19. Jahrhundert erhalten haben, und die Anzahl der in jedem Band enthaltenen geistlichen (g) bzw. weltlichen (w) Druckwerke sowie der Zeitraum, in dem sie erschienen sind. Darunter folgen in Petit Autornamen und Kurztitel in der heute üblichen Schreibweise und Anmerkungen mit bibliographischen Hinweisen.¹⁶

1. *Jaches Wert modulationes sacras partes. 5. (?; ?; ?; ?)*

Vermutlich die in Danzig verlorene Nürnberger Gesamtausgabe der Motetten von 1583 (EitnerQ X, 237), von deren 6 Stimmbüchern eines übersehen wurde.

2. *Orlandi di Lassi Lament. Jeremiae part.5. (Ee 2789.8^o; 3g.9w; 1580-91)¹⁷*

O. di Lasso, *Hieremiae prophetae lamentationes* . . . 5 v., München 1585 (Wa 238). Dem Lasso-Druck gehen in Ee 2789.8^o drei Druckwerke mit ausschließlich 4st. Kompositionen voraus. Die Eintragung im *Liber Donatorum* erfolgte demnach offenbar nach der V^a vox (vgl. auch pos. 11., 12. und 15.). Trotzdem muß die Identifizierung mit Ee 2789.8^o als zweifelhaft angesehen werden, denn diese Sammelbände enthalten an erster Stelle den unter pos. 22. angeführten Druck. Auszuschließen ist auch nicht, daß die Bände versehentlich zweimal in den *Liber Donatorum* eingetragen wurden, einmal nach einer der Hauptstimmen und dann noch einmal nach der mit Lasso beginnenden V^a vox.

14 P. Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, Bd. 2, Danzig 1918, S. 542. Nach den Berechnungen Armstedts in: *Altpreußische Monatsschrift* 35 (1898), S. 201 ff., entsprechen einer preußischen Mark im Jahre 1591 mindestens 13 Goldmark. Wenn man für eine Goldmark um 1900 auch nur 5 DM setzt, hat der Danziger Rat 1597 den Gegenwert von weit über 100.000,- DM für den Bücherankauf ausgegeben.

15 *Liber Donatorum*, S. 159 der mit Bl. 4 beginnenden Bleistiftpaginierung.

16 Abkürzungen: EitnerBg = R. Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*; EitnerQ = R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*; l. = liber, libro, livre; pos. = Position; RISM = Repertoire International des Sources Musicales (von den folgenden Zahlenangaben sind Jahreszahlen mit Hochzahl Siglen von Musiksammlerwerken, Zahlen mit vorangestelltem Buchstaben Siglen von Individualdrucken); -st. = -stimmig; Stb. = Stimmbuch; v. = vocum, voci; Wa = Katalog Mikrofilmów muzycznych II, Warszawa 1962 (die folgenden Zahlenangaben beziehen sich auf die Drucktitelnumerierung des Katalogs).

17 Im *Liber Donatorum* ist die Signatur Ee 2173^{2.8^o} zu dieser pos. mit Bleistift an den Rand geschrieben. Diese Zuweisung beruht sicherlich auf einem Irrtum, denn die betreffenden Bände kommen nur für pos. 12 in Frage.

3. *Canzonete à tre voce, di Gio: Gastolti part. 5.* (Ee 1931.8^o; 4g.14w; 1595-1600)

G. G. Gastoldi, *Canzonette a 3 v. . . . l. 2.*, Venedig 1598 (Wa 172). Im vorderen Deckel des Tenor-Stb. trug der Stifter ein: „*In Bibliothecam Amplissimi Senatus Gedanensis, hosce libros, a parente suo acquisitos, L. V. d. conferebat Raphael Cnofius. Anno 1615. Mense Septembri.*“ Da auf den Pergamenteinbänden die Jahreszahl 1615 eingepreßt ist, wird er sie kurz vorher dem Buchbinder übergeben haben.

4. *Cantiones Sacras Husleri part. 6.* (Ee 2027².8^o; 3g.3w; 1596-1601)

H. L. Hassler, *Cantiones sacrae, . . . 4, 5, 6, 7, 8 et plurimum v.*, Nürnberg 1597 (Wa 208).

5. *Il primo libro, Delle Toscanelle, Gabriel. Villanj. part. 6.* (Ee 2975.8^o; 1g.7w; 1582-87)

G. Villani, *Il 1. l. delle Toscanelle a 4 v.*, Venedig 1587 (Wa 492). Die Divergenz zwischen Stimmzahl und Anzahl der vermerkten Stb. ergibt sich aus den angebotenen Drucken 5 und 6st. Madrigale.

6. *Il primo libro Madrig. Franciscj Guani part. 6.* (Ee 1982.8^o; 2g.8w; 1588-89)

Fr. Guami, *Il 1. l. de madrigali a 4 et 5 v.*, Venedig 1588 (Wa 44). Zu den fünf letzten Drucken des Sammelbandes Ee 1982.8^o gehört ein 6. Stb., das heute verloren ist.

7. *Di Antonj Morarj Madrigal. part. 7.* (Ee 2380.8^o; 1g.10w; 1585-87)

A. Morari, *Il 1. l. de madrigali a 4 v.*, Venedig 1587 (Wa 340). Da Ee 2380.8^o nur Drucke mit 4, 5 und 6st. Kompositionen enthält, wird die Angabe „*part. 7.*“ irrtümlich sein.

8. *Lib. quarto de Motetti. di Phil. de monte p. 7.* (?;?;?)

Vermutlich das heute in Danzig verlorene Exemplar des 1575 in Venedig erschienenen 1.4. der Motetten Ph. de Montes (EitnerQ VII, 37).

9. *Il primo lib. del Motetti Merulj. part. 6.* (Ee 2318.8^o; 2g.10w; 1575-84)

C. Merulo, *Il 1. l. de motetti a 6 v.*, Venedig 1583 (Wa 310). Nur noch 3 Stb. von Ee 2318.8^o sind erhalten.

10. *Cantiones Sacras Math. Asulam. part. 6.* (Ee 1638.8^o; 3g.7w; 1584-88)

G. M. Asola, *Sacrae cantiones 4 v.*, Venedig 1587 (Wa 37; RISM A 2557). Zu den drei letzten Drucken in Ee 1638.8^o gehören 6 Stb., erhalten sind nur 4.

11. *Musicae Spiritualis part. 5.* (Ee 1815.8^o; 3g.10w; 1585-86)

Musica spirituale composta da diversi excellentissimi musici a 5 v., Venedig 1586 (Wa 349; RISM 1586¹). Vorgebunden sind in Ee 1815.8^o drei 3 bis 4st. Drucke (vgl. pos. 2.).

12. *Il primo libro de Madrig. di Gio: Pietro Cordone Par. 5.* (Ee 2173².8^o; 4 w; 1572-74)

P. G. Cottone, *Il 1. l. de madrigali a 5 v.*, Venedig 1572 (Wa 114; RISM C 4254). Vorgebunden ist ein 4st. Druck (vgl. pos. 2.).

13. *Il primo libro de Madrig. dj Floridj Virtuosj. p. 5.* (Ee 1184.8⁰; 10 w; 1580-83)
De floridi virtuosi d'Italia il 1. l. de madrigali a 5 v., Venedig 1583 (Wa 52; RISM 1583¹¹).
14. *Di Marco Antonio Ingegneri Madrigal. part. 6. (?;?)*
 Vermutlich die früher in Danzig vorhandenen, in Venedig zwischen 1578 und 1584 gedruckten 4 ersten Bücher der Madrigale Ingegneris (EitnerQ V, 245).
15. *M. Giovannj Croce Madrigal. part. 6.* (Ee 1720.8⁰; 10w; 1581-85)
 G. Croce, *Il 1. l. de madrigali a 5 v.*, Venedig 1585 (Wa 116; RISM C 4465). Dem Druck sind in Ee 1720.8⁰ 4st. Canzonetten vorgebunden. Wie bei pos. 2 hat der Schreiber offenbar die V.^a vox zur Hand gehabt. Da der Sammelband nur 4 und 5st. Kompositionen enthält, wird er sich außerdem wie bei pos. 7 in der Zahl der Stb. geirrt haben, erhalten sind nur drei.
16. *GJaches Wert. Madrigal. part. 6.* (Ee 3044.8⁰; 1g; 10w; 1575-85)
 Die in Ee 3044.8⁰ enthaltenen Drucke sind mit alter Numerierung versehen: N^o 1.: Giaches Wert, *1. l. de Madrigali a 4 v.*, Venedig 1583, N^o 2.: Giaches Wert, *2.-6. l. de Madrigali a 5 v.*, Venedig 1572-81, N^o 3.: O. di Lasso, *Madrigali . . . a 5 v.*, Nürnberg 1585, N^o 4.: J. Wanning, *Sententiae insigniores . . .*, Dresden 1584 (mit handschriftlicher Widmung des Autors an Georg Knopf auf dem Titel des Tenor-Stb.), N^o 5.: Zwei Drucke von Jean de Macque a 6 v. Auf den kunstvoll blindgepreßten Schweinsledereinbänden sind über figürlichen Darstellungen der septem artes liberales die Initialen G K des Besitzers Georg Knoff und die Stimmezeichnungen eingepreßt, unten die Jahreszahl 1586. In den ringsum laufenden, in der Wittenberger Art mit Rollenstempeln angefertigten Zierleisten wechseln neben den üblichen Kriegerköpfen der polnische Adler, das Danziger Wappen und das Signum des Buchbinders Valentin Behrisch, bei dem auch die Danziger Stadtbibliothek ihre beschädigten Bände erneuern ließ,¹⁸ miteinander ab. Auf den Innendeckeln hat wie bei pos. 3. Raphael Cnofius vermerkt, daß er die Bände im September 1615 der Bibliothek übergeben hat.
17. *Gregori Turini cantiones devotas part. 6.* (Ee 2932.8⁰; 3g.4w; 1587-89)
 G. Turini, *Cantiones admodum devotae . . . 4 aequales v.*, Venedig 1589 (Wa 482). Der letzte der angebundenen Drucke in Ee 2932.8⁰ enthält 5-10st. Kompositionen.
18. *Lechneri Deutsche Lieder. p. 6.* (Ee 2206.8⁰; 1g.10w; 1580-87)
 L. Lechner, *Neue lustige teutsche Lieder . . . 4 St.*, Nürnberg 1586 (Wa 256). Nur zu den drei letzten Drucken in Ee 2206.8⁰ gehören 6 Stb.. Die flexiblen Pergamenteinbände tragen keine Jahreszahl. Auf den Innendeckeln findet sich jedoch wieder, nur unwesentlich abweichend („conquisitos“ statt „acquisitos“ und Wortstellung) von dem unter pos. 3. zitierten, ein von Raphael Cnofius geschriebener Dedikationsvermerk.
19. *Madrigal. di Luca Marencio. part. 5.* (Ee 2273.8⁰; 10w; 1574-84)
 L. Marencio, *Il 1. (-3.) l. de madrigali a 5 v.*, Venedig 1582-83 (Wa 281-283).

18 F. Schwarz, a. a. O., S. 327, Anmerkung 7.

20. *Eccardj Mulhusinj Newe Lieder. part. 5.* (Ee 1856.8^o; 1w; 1589)

J. Eccard, *Newe Lieder mit 5 und 4 St.*, Königsberg 1589 (Wa 140).

21. *Premiere Livre Des Chansons à quatre p. 4.* (??;?)

Vermutlich die heute in Danzig verlorene Auflage von 1558 des 1. Chansonbuchs von P. Phalèse (s. EitnerBg unter 1554 t; RISM 1558¹⁰). Die ersten 4 Chansonbücher Phalèses in der Auflage von 1570 sind in einem Sammelband (Ee 2156²8^o; 5g.4w; 1569-73) in der Danziger Bibliothek noch vorhanden. Sie stammen aus dem Besitz des Predigers an S. Barbara, Alexander Glaser, dessen Initialen auf den Einbänden eingepreßt sind. Der Bücher-nachlaß Glasers kam 1597 in die Bibliothek (s. oben). Unter dem Verzeichnis seiner Bücher im *Liber Donatorum* (S. 61 ff.) sind jedoch keine Chansons oder andere Musikalien angegeben. Möglicherweise kam Glasers Chansonsammlung auf dem Umweg über die Familie Knoff in die Bibliothek.

22. *Del Sessa D'Aranda Madrig. Par. 5.* (??;?)

Sessa d'Aranda, *Il l.l. de madrigali a 4 v.*, Venedig 1583 (Wa 35). Im *Liber Donatorum* ist die Signatur Ee 2789.8^o an den Rand geschrieben. Vgl. jedoch die Anmerkung zu pos. 2.

23. *Di Rocco Rodio Madrig. Part. 6.* (Ee 2628.8^o; 3g.8w; 1584-87)

R. Rodio, *Il 2. l. de madrigali a 4 v.*, Venedig 1587 (Wa 422). Von Ee 2628.8^o fehlt heute die VI^a vox, die zum 7. und zu den beiden letzten der angebandenen Drucke gehört.

24. *Canzionetti a tre voce di Diversj Musici. part. 6.* (Ee 1189.8^o; 14w; 1580-88)

Canzonette a 3 v., di diversi ecc^{mi} musici l.l., Venedig 1587 (Wa 51; RISM 1587⁷). Nur zu den beiden letzten Drucken in Ee 1189.8^o gehören 6 Stb..

25. *Motectorum libri Andreae Rotae. part. 6.* (Ee 2639; 1g.9w; 1579-85)

A. Rota, *Motectorum l.l. quae 5, 6, 7 et 8 v. concinuntur*, Venedig 1584 (Wa 425).

26. *Motectae joannis Mariae. part. 6.* (Ee 2456.8^o; 3g.6w; 1585-86)

G. M. Nanino, *Motecta . . . 3 et 5 v.*, Venedig 1586 (Wa 351). Zu den drei letzten Drucken in Ee 2456.8^o gehören 6 Stb..

27. *Symphoniae sacrae Caspari Husleri. Part. 8.* (Ee 1370.8^o?; 8g; 1598-1601)

Sacrae symphoniae diversorum excell. Authorum 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 et 16 v., Nürnberg 1598 (RISM 1598²) und der 2. Teil dieses von C. Hassler herausgegebenen Sammelwerkes (RISM 1600²). Auch die Bände mit der Signatur Ee 1370.8^o sind heute verloren.

28. *Sacrae Cantiones Leonard. Casulani part. 8.* (??;?)

L. Casolani, *Sacrarum cantionum quae 8, 10, 12 et 16 v. concinuntur, l.l.*, Venedig 1599 (Wa 90; RISM C 1443). Der Druck ist in der Danziger Bibliothek nur noch in einem aus der Marienkirche stammenden Sammelband erhalten.

Die mit den Positionen des vorstehenden Verzeichnisses identifizierten, heute noch in der Danziger Bibliothek vorhandenen Bände enthalten zusammen 208

Druckwerke aus den Jahren 1572 bis 1601, darunter 34 geistliche und 174 weltliche. Die Bibliothek besitzt nach Ausweis des Warschauer Filmkataloges unter der Signaturengruppe Ee¹⁹ 336 in den Jahren 1545 bis 1651 gedruckte Musikalien. Demnach wären fast 2/3 des heutigen Bestandes an Musikdrucken aus diesem Zeitraum durch Raphael Cnofius in die Bibliothek gekommen. Auch die Zahl der unter den Positionen 1., 8., 14., 21., 27. und 28. angegebenen, heute verlorenen Drucke und der ihnen angebundnen Titel dürfte gegenüber der Verlustzahl unter den vergleichbaren Musikalien der Bibliothek kein wesentlich anderes Verhältnis ergeben. Allerdings konnten auch den übrigen Positionen nicht immer zweifelsfrei erhaltene Drucke zugeordnet werden. Ein weiterer Unsicherheitsfaktor ergibt sich daraus, daß auf einem kurzen Besuch in Danzig²⁰ unmöglich sämtliche Bände eingesehen werden konnten, deren Signaturen im *Liber Donatorum* zu den einzelnen Positionen an den Rand geschrieben sind. Nachdem die zu Position 3., 16. und 18. angegebenen Signaturen bei Einsichtnahme in die betreffenden Bände durch Dedikationsvermerke des Stifters Raphael Cnofius bestätigt wurden, mußte aus Zeitmangel auf weitere Nachprüfungen verzichtet und in den Anmerkungen zu oben stehendem Verzeichnis vorläufige Unvollständigkeit hinsichtlich weiterer Dedikationsvermerke oder anderer Indizien in Kauf genommen werden. Auch für den Fall, daß bei einigen der zugeordneten Signaturen sich außer der Übereinstimmung von erhaltenem Drucktitel mit der Eintragung im *Liber Donatorum* keine weiteren Anhaltspunkte ergeben, wiegen Zweifel jedoch nicht allzuviel angesichts des auffallenden Übergewichts weltlicher Kompositionen in den identifizierten Bänden: Unter den nicht der Sammlung Cnofius zuzuordnenden 128 Druckwerken der Signaturengruppe Ee aus den Jahren 1545 bis 1651 befinden sich nur 21 weltlichen Inhalts. Von diesen 21 Titeln gehören mindestens 14 zu Sammelbänden, die sich ebenfalls Personen zuordnen lassen, deren Namen ermittelt werden können. Hierzu verhelfen weitere Angaben aus dem alten Bibliothekskatalog.

Auf Seite 136 des *Liber Donatorum* werden unter vier Positionen Musikalien angeführt, die die „*Jungfraw Elisabeth Brandes*“ der Bibliothek im Jahre 1610 „*verehret*“ hat:

1. *Orlandi di Laßi französische Partes/Item: Cantionum sacrarum libri octo ex variis collectarum authoribus 5. & 6. Vocum.*
2. *Missarum 4. et 5. voc. Libri tres diversorum Musicorum/Item: libri 4. sacrarum cantionum diversorum authorum/5 volumina.*
3. *Johannes Wanningi Sententiae Evangelicae mo-/duli musices exornatae 6 v.*
4. *Psalmen Davids französisch 4^{or} Vocum.*

¹⁹ Die Musikalien unter den übrigen Signaturengruppen können hier unberücksichtigt bleiben, da in der Signaturengruppe Ee der Bestand der Bibliothek bis ca. 1700 erfaßt ist, der allein für einen Vergleich mit den Musikalienverzeichnissen des *Liber Donatorum* in Frage kommt. Zu den 336 erhaltenen Musikdrucken kommen noch einige wenige Dubletten hinzu, die für diese Untersuchung nach Wa nicht erfaßt werden konnten.

²⁰ Den Bibliothekarinnen und Bibliothekaren der Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk möchte der Verfasser an dieser Stelle seinen herzlichen Dank übermitteln für ihre nie versiegende Geduld gegenüber seinen vielfältigen, in sehr schneller Folge vorgetragenen Wünschen und Fragen. Insbesondere fühlt er sich dem Bibliotheksleiter, Herrn Bibliotheksdirektor Doz. Dr. Edmund Kotarski, für großzügiges Entgegenkommen zu Dank verpflichtet.

Diese Eintragungen reichen, soweit sie sich im Gegensatz zu dem Verzeichnis der Cnofius-Stiftung nicht nur jeweils auf einen Titel, sondern auf den gesamten Inhalt beziehen, zur Identifizierung mit in der Bibliothek noch vorhandenen Bänden aus. Die Positionen 3. und 4., eine heute nicht mehr vorhandene Dublette zu der oben unter Position 16. erwähnten Veröffentlichung Wannings in der Auflage 1584 oder 1590 und vermutlich ein Hugenotten-Psalter mit den Tonsätzen Claude Goudimels, beziehen sich, da keine weiteren Angaben gemacht werden, offenbar auf Einzeldrucke. Position 1. beschreibt den Inhalt von Ee 2165.8^o: Livre 7. (RISM 1560⁶), 3. (Lasso), 1. (RISM 1556¹³) und 2. (RISM 1560⁵) der Chansonbücher Pierre Phalèses und, daran angebunden, Liber I. (RISM 1554¹), II. (RISM 1554²), III. (RISM 1554³), IV. (RISM 1554⁴, im Tenor-Stb.: 1553¹¹), V. (P. de Manchicourt), VI. (RISM 1554⁵), VII. (RISM 1555⁴) und VIII. (RISM 1555⁵) der *Cantiones sacrae* aus demselben Löwener Verlagshaus. Da die fünf Stimmbücher dieser Signatur aufgrund des vorgebundenen Ms. 4030²¹ seit den Inventarisierungsarbeiten Otto Günthers unter den Handschriften aufbewahrt werden, und sie dort bei der Filmaufnahme bzw. der bibliographischen Erfassung der erhaltenen Musikdrucke niemand suchte, fehlen die in ihnen enthaltenen Titel im Warschauer Filmkatalog und der Fundort Gdańsk unter den betreffenden RISM-Siglen. Auch Position 2. läßt sich eindeutig noch erhaltenen Bänden zuordnen, den fünf Stimmbüchern der Signatur Ee 1350.8^o, die Liber I. bis III. der Messen und Liber I. bis IV. der *Sacrae cantiones* aus dem Verlag Tylman Susatos enthalten (Wa 316-318 und 81-84; RISM 1546³, 1545¹, 1546⁴, 1546⁶, 1546⁷, 1547⁵ und 1547⁶).

Den Sammelbänden Ee 1350.8^o und Ee 2165.8^o ist auch äußerlich anzusehen, daß sie gleicher Herkunft sind. Ihre mit braunem Kalbsleder überzogenen, nur sparsam durch eingepreßte Bandleisten und eine Rosette, bei Ee 1350.8^o einen kleinen Wappenumriß inmitten der Rückendeckel verzierten Einbände wurden sicherlich von ein und demselben Buchbinder hergestellt. Der Besitzer verfügte offenbar über eine so große Bibliothek, daß eine Katalogisierung notwendig wurde: Auf den vorderen Buchdeckeln sind mit brauner, heute verblässender Tinte geschriebene Bibliotheksnummern zu erkennen, bei Ee 2165.8^o „N^o 18“, bei Ee 1350.8^o „N^o 20“. Mit einer größeren Bibliothek könnte sehr gut der 1577 verstorbene Danziger Bür-

21 Die Handschrift wird im MGG-Artikel *Lasso* ohne Verweis auf eine Begründung als Lasso-Autograph bezeichnet. Auch die von W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit* I, Kassel und Basel 1958, S. 72, Anmerkung 14, angeführten Schriftmerkmale reichen zur Identifikation Lassos mit dem Schreiber der Danziger Handschrift keineswegs aus, zumal andere mit den Schriftzügen des Komponisten in seinen Briefen nicht übereinstimmen, zum Beispiel die Form des *r* oder die unterschiedliche Schreibung des Namens „Orlando“, dessen *d* in der Danziger Handschrift mehrfach mit mehr oder weniger großer Oberschleife auftritt. Vgl. die Faksimiles bei Boetticher, a. a. O., S. 16 (Danziger Ms.) und nach S. 160 (Sybillen-Codex) sowie in MGG, Band 8, Sp. 255/256 (Danziger Ms.), 277/278 (Brief) und Tafel 9 (Brief). Das allerdings ungewöhnlich hohe Niveau der Notenschrift läßt für das Danziger Ms. nur den Schluß zu, daß es sich um einen routinierten, keineswegs mechanisch kopierenden Schreiber mit wahrscheinlich hoher musikalischer Bildung handelt. Als solcher käme auch der seit 1560 in Danzig nachweisbare (Rauschnig, a. a. O., S. 16) Kapellmeister Franciscus de Rivulo in Frage, denn unter den verschiedenen Händen, die dessen Kompositionen in das Danziger Ms. 4003 eintrugen, wird man wohl kaum seine eigene zu suchen haben.

germeister Johann Brandes²² in Verbindung gebracht werden, zumal der Inhalt der Bände, Drucke aus den Jahren 1545 bis 1560, einem Musikliebhaber seiner Generation entspricht. Die Stifterin Elisabeth Brandes könnte seine jüngste, um 1545 geborene Tochter aus erster Ehe gewesen sein.²³ Dem stehen jedoch die auf den hinteren Buchdeckeln von Ee 2165.8^o eingepreßten Initialen G. T. entgegen. Möglicherweise verbirgt sich hinter ihnen der Danziger Geschichtsschreiber Georg Tiedemann († 1600), doch gibt es im 16. Jahrhundert mehrere Träger dieses Namens in Danzig.²⁴ Die Geschichte der Bände wird deshalb über die Stifterin hinaus nur weiter verfolgt werden können, wenn andere sich durch Numerierung oder Initialen als zugehörig erweisende Bücher gefunden werden und im Zusammenhang mit bisher noch nicht möglich gewesen Nachforschungen im Danziger Staatsarchiv Aufschlüsse geben über den oder die früheren Besitzer.²⁵

Eine weitere Eintragung von Musikalien findet sich im *Liber Donatorum* auf Seite 211 f. unter den Bänden, die die Bibliothek 1632 aus dem Nachlaß des Danziger Buchhändlers Balthasar Andreä erwarb:²⁶ Nr. 8 der Philosophica in 4^o bezieht sich auf die 1599 in Leipzig erschienenen 4st. Magnificat von M. E. Bodenschatz, die vor 1945 in der Bibliothek noch vorhanden waren, Nr. 9 auf die 1600 von P. Phalèse herausgegebenen *Madrigaletti et Canzonette napolitane a 6 v.* Jean de Macques (Wa 270), die in den im 19. Jahrhundert neu gebundenen Stimmbüchern der Signatur Ee 2248.8^o (4g.5w; 1579-1615) an erster Stelle stehen. Der ungewöhnlich große Zeitraum zwischen den Erscheinungsjahren der angebotenen Drucke spricht allerdings gegen deren ursprüngliche Zugehörigkeit. Denkbar wäre jedoch auch, daß schon der Buchhändler Andreä alte Sortimentsreste zu einer etwas bunten Sammlung hatte zusammenbinden lassen. Die folgenden Eintragungen lauten: Nr. 10 *Orlandi Lassi Fascicul. Cantionum part. 6*, Nr. 11 *Thesaurus Musicus part. 9* und Nr. 12 *Leonh. Lechneri Deutsche Lieder part. 4*. Nr. 11 könnte sich auf den *Thesaurus musicus* von Montanus und Neuber beziehen, von dem allerdings nur noch der 7st. zweite und der 6st. dritte Teil (Wa 470/71; RISM 1564² und 1564³) unter der Signatur Ee 1176.8^o in der Bibliothek unvollständig vorhanden sind. Nr. 12 wird, da die Position 18. der Cnofius-Sammlung zuzuordnende Signatur Ee 2206.8^o vergeben ist, eine Dublette zu Lechners dort genannter Publikation gewesen sein. Für Nr. 10 käme nur die Signatur Ee 2160.8^o in Frage, da auf den eine Dublette des Lasso-Druckes (*Fasciculi aliquot sacrarum cantionum cum 4, 5, 6 et 8 v.*, Nürnberg 1582; Wa 236) ebenfalls an erster Stelle enthaltenden Bänden der Signatur Ee 2161.8^o neben der Jahreszahl 1583 der Besitzvermerk „S. Bartholomei“ eingepreßt ist.

22 Über Joh. Brandes als Bürgermeister Danzigs vgl. P. Simson in: Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins, Heft XXXVII, Danzig 1897, S. 41 ff.

23 Das bei Georg Reinhold Curicke, *Der Stadt Dantzig historische Beschreibung*, Amsterdam und Danzig 1687, S. 316, abgedruckte Epitaph des Bürgermeisters Joh. Brandes nennt Elisabeth II. als 11. und letztes Kind aus der 1532 mit Hedwig Proit (+ 1549) geschlossenen Ehe.

24 Vgl. P. Gehrke, *Der Geschichtsschreiber Bartholomaeus Wartzmann im Kreise seiner Abschreiber*, in: Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins, Heft XXI, Danzig 1901, S. 73.

25 Zumindest Ee 2165.8^o scheint nach Ausweis des eingetragenen Namens Adrian Otier vor Elisabeth Brandes und „G. T.“ durch eine weitere Hand gegangen zu sein.

26 Vgl. P. Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, Bd. 2, S. 550, und Günther – Kleefeld, a. a. O., S. 5.

Möglich ist jedoch auch, daß die 6 Stimmbücher von Ee 2160.8⁰ (3g.1w; 1582-85) durch den Breslauer Arzt und Orientalisten Petrus Kirstenius in die Bibliothek gekommen sind, über dessen bisher unbekanntem Aufenthalt in Danzig vor seiner Übersiedlung nach Uppsala²⁷ die Eintragung auf Seite 421 des *Liber Donatorum* Auskunft gibt: „ANNO SERVATORIS/ÑRI/MDCXXXIV/clariss^{us} . . . vir/Dn. Petrus Kirstenius Phil. et Med. D. Ling. Orientalium in Germania Instaurator feliciss^{us} proxime ante suum in Germaniam abitum,/Affectus sui in Literas monumentum Bibliothecae Publicae/L. M. L. reliquit“. Lassos Fasciculi sind unter den hierauf folgenden 14 Positionen als Nr. 2 der Bände in 4⁰ eingetragen. Wenn es sich hierbei um die Stimmbücher der Signatur Ee 2160.8⁰ handelt, so müssen diese vor Kirstenius noch mindestens einmal den Besitzer gewechselt haben, denn im vorderen Deckel der Quinta vox findet sich der Vermerk: „Hans Bernstein von Nürnbergk vendidit²⁸ Pr^o Dezember A^o 1585“. Kirstenius ist 1577 geboren und wird die Bände kaum als Achtjähriger vom ursprünglichen Besitzer erworben haben. Über ihn oder den Buchhändler Andreä werden sie jedoch sicherlich in die Bibliothek gekommen sein, denn die Wahrscheinlichkeit ist gering, daß dort neben der in den Stimmbüchern aus der Bartholomäuskirche (Ee 2161.8⁰) enthaltenen Dublette noch zwei weitere Exemplare der Fasciculi Lassos vorhanden gewesen sind.

Die im Vorausgehenden der Sammlung Cnofius zugeordneten Bände unterscheiden sich nicht nur durch das Überwiegen weltlicher Druckwerke von dem übrigen Bestand der Danziger Bibliothek. Noch auffallender ist, daß unter den 21 identifizierten Signaturen nur 4 auch andere als italienische Profanmusik enthalten: Ee 2206.8⁰ (pos. 18) umfaßt neben 10 italienischen Drucken, darunter einem geistlichen, die erwähnten Deutschen Lieder Lechners und J. Regnarts 1580 in Nürnberg erschienene *Neue kurtzweilige teutsche Lieder mit 5 Stimmen* . . . (Wa 411). In den Position 19. zugeschriebenen Stimmbüchern Ee 2273.8⁰ sind unter sonst ausschließlich italienischen Drucken an drittletzter Stelle die Nürnberger Gesamtausgabe der fünfstimmigen deutschen Lieder Lassos von 1583²⁹ angebunden und darauf folgend Leonhard Lechners *Neue Teutsche Lieder mit 5 und 4 Stimmen* von 1582. Hinzu kommen die zu Position 20. angegebenen Lieder Johann Eccards und der geistliche und weltliche Stücke enthaltende Plantin-Druck *Livre de melanges de C. Le Jeune* von 1585 (Wa 259) in Ee 2456.8⁰ (pos. 26.). Von 174 der Sammlung Cnofius zugeschriebenen weltlichen Druckwerken sind demnach nur 6 nicht italienischen Ursprungs. Unter den restlichen 21 in der Bibliothek erhaltenen Druckwerken weltlichen Inhalts befinden sich hingegen nur 8 italienische. Von diesen sind vier in den dem Buchhändler Andreä zugeschriebenen Sammelbänden Ee 2248.8⁰ enthalten (Wa 270, 385, 339 und 338), einer in den von Hans Bernstein verkauften Stimmbüchern Ee 2160.8⁰³⁰ und drei weitere in Ee 1194.8⁰ (Wa 263-265; RISM

27 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, Band XVI, S. 34 f.

28 Originale Abbeviatur: *udij*.

29 In Wa unter Nr. 387 anonym katalogisiert, da die ersten beiden, geistliche Lieder enthaltenen Bogen in allen Stimmbüchern fehlen.

30 In Wa als Dublette zu dem nach Ee 3044.8⁰ aufgenommenen Lasso-Druck (Wa 240) nicht angeführt.

1588²¹, 1589⁸ und 1590²⁰). Außer den bisher genannten Signaturen, von denen nur für die zuletzt angeführte kein Stifter namhaft gemacht werden konnte, sind in der Danziger Bibliothek an weltliche Druckwerke enthaltenden Stimmbüchern heute nur noch die *Quinta vox Ee* 2038.8^o mit deutschen und polnischen Tänzen von Valentin Hausmann (Wa 214) und das Alt-Stimmbuch *Ee* 1824.8^o mit Intradan, Balletten und weltlichen deutschen Liedern von Erasmus Widmann und Melchior Franck (Wa 524, 156 und 155) vorhanden. Merkwürdigerweise sind dies die beiden einzigen Bände unter der Signaturengruppe *Ee*, die Sammlungen von Tänzen für festliche Gelegenheiten enthalten und damit auf das spezielle Repertoire der Hof- und Ratspfeifer bzw. -fiedler verweisen.

Bei einer so großen Sammlung fast ausschließlich italienischer Profanmusik wie der von Raphael Cnofius der Danziger Bibliothek gestifteten liegt der Verdacht nahe, daß sie nicht aus Musizierbedürfnis, sondern aus Sammelleidenschaft, die möglicherweise nur den Texten gegolten hat, zusammengetragen worden ist; doch überwiegt im allgemeinen bei einem Sammler das antiquarische Interesse. Die Bände sind hingegen offensichtlich jeweils bald nach ihrem Erscheinen oder vielleicht sogar direkt als Novitäten von Georg Cnofius erworben worden. Man wird voraussetzen dürfen, daß sie zunächst für den Gebrauch bestimmt waren, bevor sie im Bücherregal verschwanden. Leider können für Danzig nicht in ähnlicher Weise durch Widmungsadressen Personenkreise, die sich zu gemeinsamem Musizieren zusammenfanden, namhaft gemacht werden wie für Nürnberg durch die Veröffentlichungen Ivo de Ventos und Leonhard Lechners.³¹ Die einzigen in Danzig gedruckten weltlichen Lieder aus dem hier in Frage stehenden Zeitraum, Andreas Hakenbergers *Neue Deutsche Gesänge mit Fünff Stimmen vnd Eins mit Achten nach Art der Welschen Madrigalen* . . ., erschienen 1610 ohne Widmung. Es bleibt daher ungewiß, in welchem Kreis Georg Cnofius seine Madrigalia gesungen hat. Denkbar wäre auch, daß sie nur bei exklusiv häuslichem Musizieren Verwendung fanden. In diesem Fall könnte eine gesangskundige Ehefrau italienischer Herkunft oder eine musikalische Tochter, die die mehrstimmigen Kompositionen solistisch vortrug, indem sie eine Stimme sangen und die übrigen auf dem Virginal spielten,³² die Initiatorinnen der Sammlung gewesen sein, doch ist von der Familie nichts Näheres bekannt. Auch über Georg Cnofius selbst ist wenig genug zu ermitteln. 1579 war er Vogt der Reinholdsbank.³³ Als solcher wird er sicherlich auch mit musikalischen Angelegenheiten

31 Vgl. U. Martin, *Die Nürnberger Musikgesellschaften*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Bd. 49, Nürnberg 1959, S. 185 ff.

32 Eine solistische Vortragweise durch einen Baß nimmt H. Rauschnig, a. a. O., S. 53, für die letzte der in Ms. 300 des Danziger Staatsarchivs in Klavierpartitur gebrachten Motetten an, da dort die Baß-Stimme mit roter Tinte geschrieben ist, und nur für sie der Text unterlegt wurde. Ebenso haben auch die beiden vorausgehenden Nummern, *Speremus mellora omnes* von Jacques Wert und die anonym eingetragene Lasso-Motette *Deus in adiutorium meum intende*, ohne Berücksichtigung von Textwiederholungen der Oberstimmen nur den Text der Baß-Stimme unterlegt. Da alle drei Motetten im Gegensatz zu den übrigen Stücken nicht koloriert sind, ist es in diesem Fall allerdings wahrscheinlicher, daß ein Organist, der den Chor auf der Orgel begleitete und dazu den Baß mitsingen mußte, sich seine Stimme in der Intavolierung markiert hat.

33 P. Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, Bd. 2, S. 320, und derselbe, *Der Artushof* . . ., S. 146. Der Vogt wurde jeweils für ein Jahr gewählt.

zu tun gehabt haben. Schon zu Beginn des Jahrhunderts bestimmte eine Vogtinstruktion der Reinholdsbank die Bezahlung der im Artushof angestellten Pfeifer und Trompeter.³⁴ Später scheint er eine Funktion an der Marienkirche oder im Rat inne gehabt zu haben, denn der Kapellmeister Johann Wanning schrieb 1584 auf das Titelblatt des Widmungsexemplars seiner *Sententiae*:³⁵ „*Egregio ac Ornatis^o viro, pietate et virtute praestanti, Domino Georgio Knopffo, Dñō suo summa obseruantia colandiß^o dedicat³⁶ Autor.*“ Daß Georg Knopf-Cnofius das Italienische in Rede und Schrift beherrschte, zeigt neben seiner Vorliebe für italienische Kompositionen die *TAVOLA DELLI AVTHORI/in questo libro . . .*, die handschriftlich im Tenor-Stimmbuch von Ee 3044.8^o (pos. 16.) eingetragen ist. Da sein Sohn Raphael 1615 einige Bände (pos. 3., 16. und 18.) der Bibliothek übereignete, wird er nicht lange davor gestorben sein. Die angesehene Reinholdsbank wird andererseits das verantwortungsvolle Vogtamt sicherlich nicht einem Jüngling anvertraut haben. Man darf daher annehmen, daß er 1579 schon ein bewährter Mann gewesen und spätestens um 1550 geboren ist. Die von ihm erworbenen Musikalien wurden sämtlich in den Jahren 1572 bis 1601 gedruckt, in einem Zeitraum, in dem sie als Neuerscheinungen für einen Musikliebhaber seines Alters aktuell waren.

Gegenüber der Sammlung Cnofius heben sich die Alexander Glaser zugeschriebenen Stimmbücher Ee 2156².8^o ebenso wie die über Elisabeth Brandes in die Bibliothek gekommenen Sammelbände Ee 1350.8^o und Ee 2165.8^o durch ihr älteres Repertoire ab. Hinsichtlich Glasers läßt sich dieser Umstand leicht durch einen Generationsunterschied gegenüber Georg Cnofius erklären. Alexander Glaser erhielt nach seinem 1552 in Frankfurt an der Oder begonnenen, 1557 in Wittenberg fortgesetzten und mit dem Magisterexamen abgeschlossenen Studium 1560 die Pfarrstelle zu St. Barbara in Danzig.³⁷ Die vier Chansonsammlungen aus seinem Besitz sind 1570 erschienen.³⁸ Für seine Zeit war es keineswegs ungewöhnlich, daß er als Pfarrer sich nach zehnjähriger Amtszeit noch für französische Chansons interessierte. Die Beliebtheit dieser Gattung ist für Wittenberg, seinem einstigen Studienort, schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts bezeugt.³⁹ Daß diese Vorliebe auch von Geistlichen geteilt wurde, zeigen die nicht wenigen in gedruckten und handschriftlichen Liedersammlungen der Folgezeit nachweisbaren Chanson-Kontrafakte mit geistlichen deutschen Texten.⁴⁰ Die Stimmbücher Glasers deuten, ungeachtet der in ihnen an erster Stelle eingebundenen Chansonsammlungen, mit dem in die Buchdeckel eingepreßten Portrait Martin Luthers auf das geistige Zentrum ihres einstigen Besitzers.

34 H. Rauschnig, a. a. O., S. 22.

35 Vgl. oben die Anmerkung zu pos. 16. der Cnofius-Sammlung.

36 Originale Abbrueviatur: *dd*.

37 H. Freytag, *Die Beziehungen Danzigs zu Wittenberg in der Zeit der Reformation*, in: *Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins*, Heft XXXVIII, Danzig 1898, S. 85.

38 Vgl. oben die Anmerkung zu pos. 21. der Cnofius-Sammlung.

39 Vgl. W. Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/941 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel – Basel 1953 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 1), S. 65 ff.

40 Vgl. u. a. W. Brennecke, *Zwei Beiträge zum mehrstimmigen Weihnachtslied des 16. Jahrhunderts*, in: *Die Musikforschung* V, 1952, S. 160 ff., und VI, 1953, S. 313 ff.

III. Die Musikalien der Bartholomäuskirche

Nach Abzug der im Vorausgehenden Georg Cnofius, Alexander Glaser, Elisabeth Brandes und Balthasar Andreä bzw. Petrus Kirstenius zugewiesenen Drucke verbleiben an bis zum Jahre 1651 erschienenen Musikalien 87 Titel, zu denen der Warschauer Filmkatalog Ee-Signaturen angibt. Als ursprünglicher Besitzer kommt für Ee 1824.8^o (7g.3w; 1602-25) und 2038.8^o (1g.1w; 1609-11) aufgrund der in ihnen enthaltenen Tanzsammlungen ein Rats- oder Hofmusiker in Frage. Merkwürdig ist jedoch, daß das einzig erhaltene Stimmbuch von Ee 1824.8^o, dessen neuerer Einband keine Rückschlüsse erlaubt, mit den drei Teilen von Gregor Schnitzkes dreistimmigen *Moduli sacri* (Wa 444-446) auch speziell für die Danziger Schuljugend bestimmte Kompositionen enthält. Diese inhaltliche Diskrepanz legt mehr noch als die zeitlich weit auseinander liegenden Erscheinungsjahre den Verdacht nahe, daß hier Drucke verschiedener Herkunft erst im 19. Jahrhundert zusammengefaßt worden sind. Die Drucke Schnitzkes wurden möglicherweise vom Komponisten selbst dediziert, der als Schulkollege an St. Marien⁴¹ sicherlich verpflichtet war, dem Rat Exemplare seiner Veröffentlichungen zu übereignen, zumal es sich hier um Schulkompositionen handelte, die der vornehmlich für den Bedarf des Gymnasiums und der übrigen Danziger Schulen bestimmten⁴² Bibliothek willkommen sein mußten. Auch die erwähnten Madrigalsammlungen in Ee 1194.8^o können pädagogischen Zwecken gedient haben, denn der Herausgeber Friedrich Lindner hat sie „*in gratiam utriusque musicae studiosorum*“ zusammengestellt.⁴³ Da sie einige Jahre vor der Bibliotheksgründung erschienen sind, kommt als ursprünglicher Besitzer das schon 1558 eröffnete⁴⁴ Gymnasium in Betracht, dem sicherlich auch in den ersten Jahrzehnten seines Bestehens Bücher für den Unterricht zur Verfügung gestanden haben. Möglicherweise sind für diese Anstalt auch einige der ausschließlich geistliche Kompositionen enthaltenden Bände unter den bisher noch nicht angeführten Signaturen unmittelbar von Buchhandel oder Verlag erworben worden und nicht durch Stiftungen in die Bibliothek gekommen. Die Mehrzahl der kirchenmusikalischen Druckwerke stammt jedoch zweifellos aus der Bartholomäuskirche, deren Büchersammlung 1867 der Stadtbibliothek übergeben wurde.⁴⁵ Leider wurden damals die betreffenden Bände noch nicht, wie später die Deposita der Marien-, Katharinen- und Johanneskirche, mit besonderen Signaturen versehen, sondern in die Signaturengruppe Ee eingereiht. Bei einer systematischen Durchsicht der aus dem 19. Jahrhundert noch erhaltenen Akzessionskataloge ließe sich vielleicht der alte Bestand der Bartholomäusbibliothek feststellen, durch Überprüfen der erhaltenen Bände allein ist dies jedoch nicht möglich, denn nicht alle haben den Namen der Kirche auf den Einbänden eingepreßt oder überhaupt irgendwelche für eine unmittelbare

41 Vgl. den Art. *Schnitzkius* in MGG, Bd. 11, Sp. 1921.

42 Günther – Kleefeld, a. a. O., S. 4.

43 Zitat nach dem Titel von RISM 1588²¹.

44 H. Freytag, a. a. O., S. 74. Weitere Literatur s. dort und Th. Hirsch, *Geschichte des akademischen Gymnasiums in Danzig*, Danzig 1837.

45 Günther – Kleefeld, a. a. O., S. 7.

Zuweisung ausreichende Kennzeichen. So können zum Beispiel die Stimmbücher Ee 2690.8^o (4g; 1631-39) nur durch verschiedene indirekte Übereinstimmungen zugeordnet werden: Für die Einbände wurde eine illuminierte Pergamenthandschrift mit Choralnoten auf vier Linien verwandt. Pergamentblätter der gleichen Herkunft mit genau gleicher Rastrierung dienten offenbar auch bei Ee 2015.8^o (4g; 1623-41) für die Einbände. Da in der I. vox von Ee 2690.8^o nach dem ersten der eingebundenen Drucke eine Einzelstimme mit der Überschrift *A.[ndreas] Ham.[merschmied] Voce sola* und dem Text „*Sey nu wieder zufrieden meine Seele*“ von der gleichen Hand des 17. Jahrhunderts eingetragen worden ist, die auch den handschriftlichen Anhang in den Stimmbüchern Ee 2015.8^o begonnen hat, kann man für beide Signaturen gleiche Herkunft voraussetzen. Ee 2015.8^o läßt sich wiederum, da an dem genannten handschriftlichen Anhang mindestens ein Schreiber beteiligt war, der auch in Ms. 4012 Eintragungen gemacht hat, der Bartholomäusbibliothek zuordnen, denn für Ms. 4012 ist die Herkunft durch Otto Günther bezeugt.⁴⁶ Da die handschriftlichen Eintragungen in Ee 2015.8^o im Danziger Handschriftenkatalog überhaupt nicht und im Warschauer Filmkatalog nur mit kurzen Notizen unter den bibliographischen Angaben zum ersten und zum letzten der miteingebundenen Drucke (Wa 197 und 438) erwähnt werden, ist eine detaillierte Beschreibung nicht nur hinsichtlich der beteiligten Schreiber angebracht. In dem folgenden Inhaltsverzeichnis stehen rechts von den Textinzipits die Komponistennamen, die die Handschrift angibt. Die in den einzelnen Stimmbüchern oft unterschiedliche Schreibung ist der heute üblichen angepaßt, nur durch Initialen angedeutete Namen sind durch Einklammerung kenntlich gemacht. In der nächsten Zeile folgen jeweils die originalen Gattungsbezeichnungen und Besetzungsangaben in normalisierter Form, dahinter sind in Klammern die in den sechs erhaltenen Stimmbüchern eingetragenen Stimmen angegeben.⁴⁷ Da die Kompositionen in der Handschrift nicht numeriert sind und nicht in allen Stimmen stets mit der gleichen Seite beginnen, ist der Nummerierung des Verzeichnisses die Bleistiftfoliierung des Cantus I in Klammern hinzugefügt. Den Drucken sind jeweils zwei Blatt vorgebunden, auf denen eingetragen ist:

- | | |
|--|------------------|
| I. <i>Homo quid est? imbecillitatis exemplum</i> (2 Teile)
Motette 8v. (C 1, 2, T 1, 2, B 1, bc). | Georg Possel |
| II. <i>O Domine Jesu Christe adoro te</i>
Motette 8v. (C 1, 2, T 1, 2, B 1, bc). | Giovanni Bassano |

Der handschriftliche Anhang enthält:

- | | |
|--|--------------|
| 1. (1) <i>Ich will schweigen und meinen Mund nicht auf tun</i>
(C 1, 2, T 1, 2, B, bc). | J. H. Schein |
|--|--------------|

46 O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 147.

47 Abkürzungen (außer den schon unter Anmerkung 16 genannten): C = Cantus; A = Altus; T = Tenor; B = Bassus, bc = Basso continuo. Die Zahlen 1 und 2 beziehen sich, wenn nichts anderes angegeben ist, bei achtstimmigen Kompositionen auf den 1. und 2. Chor.

2. (2) *Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat*
6v. (C 1, 2, T 1, 2, B, bc). Hinricus Grimmus
3. (3) *Hosianna, dem Sohne Davids*
6v. (C 1, 2, T 1, 2, B). H(einrich) G(rimm)
4. (3') *Gott geb dem Bräutigam und der Braut* (2 Teile)
6v., zum 2. Teil: Chorus vocibus et instrumentis (C 1, 2, T 1, 2, B). H. G(rimm)
5. (4') *Ach mein herzliebes Jesulein*
8v. (I. Chor: C 1, 2, T, II. Chor: C, T). Melchior Franck
- 5a. (6) *Nu danket alle Gott, der große Dinge tut*
Nur in einem Stimmbuch, der den Tenor 2 enthaltenden VI^a vox.
6. (5) *Kyrie eleison*
Missa a 5 et a 9 La Capitanía Scalvina (C, C 1 „*in Orga.*“ T, B, A „*Cappell.*“). Santino Girelli
7. (7') *Kyrie eleison*
Missa brevis 2. toni (C 1, 2, T 1, B, T 2 „*Capp.*“, bc). eiusdem (S. Girelli)
8. (9') *Kyrie eleison*
Missa 8v. super „Herr unser Herrscher“ (C 1, 2, T 1, 2, B). Samuel Scheidt
9. (12') *Propitius esto Domine*
(C 1, 2, T, B, bc „*pro organo*“ in der VI^a vox). Lorenzo Ratti
10. (13) *Esto mihi in Deum protectorem* (4 Teile)
5v. (C 1, 2, T, bc in der VI^a vox). Lorenzo Ratti
11. (13') *Hodie apparuerint delitiae Paradisi*
(C 1, 2, T, B, bc in der VI^a vox). Marco Scacchi
12. (14') *Bone Jesu parce mihi*
(C, T 1, 2, B, bc in der VI^a vox).
13. (15) *O Domine Jesu Christe adoro te*
(C, T, B, bc „*pro Organ.*“ in der VI^a vox).
14. (16) *Kyrie eleison*
Missa brevis 8v. (C 1, 2, A 2, T 1, B 1). F(rancesco) L(ilio)
15. (17') *Kyrie eleison*
Missa brevis 8v. (C 1, 2, A 2, T 1, B 1). Franciscus Lilius
16. (18') *Kyrie eleison*
Missa 8v. 6. toni (C 1, 2, A 2, T 1, B 1). M(artino) M(ielczewski)
17. (20) *Kyrie eleison*
Missa 8v. (C 1, 2, A 2, T 1, B 1). Wendelin Hueber
18. (22') *Kyrie eleison*
Missa 5v. (C 1, 2, T, B, bc „*pro organo*“ in der VI^a vox). M(artino) M(ielczewski)
19. *Kyrie eleison*
Missa triumphalis 8v. (C 2, T 1 in der VI^a vox, B 1, bc „*pro organo*“ im Tenor-Stimmbuch). M(artino) M(ielczewski)

Zur Datierung der Eintragungen gibt das Erscheinungsjahr 1641 des spätesten der miteingebundenen Drucke, Andreas Hammerschmidts *Musikalische Andachten Ander Theil* (Wa 197), einen terminus ante quem non, denn die handschriftliche Rastrierung wurde erst nach dem Binden vorgenommen. Auf den Vorsatzblättern lassen dies die stets genau gegenüber liegenden, mit dem Lineal von linker zu rechter Seite unter Aussparung der mittleren Seitenränder gezogenen Linien deutlich erkennen. Im handschriftlichen Anhang ist die Rastrierung nicht immer über beide gegenüberliegenden Seiten durchgezogen. Hier geben jedoch gelegentlich von der linken Seite etwas über den Bund hinaus gezogene Linien, zum Beispiel von Blatt 2' auf Blatt 3 im Generalbaß-Stimmbuch, den Beweis. Da die Eintragungen nicht von einer Hand sind, ist zu vermuten, daß sie im Laufe mehrerer Jahre geschrieben wurden. Allerdings läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, wieviele Schreiber an ihnen beteiligt waren. Schon die Handschrift auf den vorgebundenen Seiten gibt Anlaß zu Zweifeln. Noten und unterlegter Text erscheinen auf den ersten Blick wie von einer Hand geschrieben. Der C-Schlüssel hat jedoch unterschiedliche Form: Bei Nr. I besteht er aus zwei senkrechten Strichen, verbunden durch vier die C-Linie umrahmende Querstriche. Bei Nr. II hingegen sind die beiden senkrechten Striche durch Schreiben in einem Zug zu einem Doppelschnörkel geworden, dem die in Form einer 3 geschriebene Markierung der C-Linie angehängt ist. Andererseits differiert bei Nr. I im Stück selbst die Form der Achtelnoten. So kommen zum Beispiel im Cantus 2 gleich auf der ersten Seite bei Kaudierung nach unten Fähnchen nach rechts und nach links nebeneinander vor. Bei Kaudierung nach oben erscheint das Fähnchen im allgemeinen als rechts angesetztes, nach oben gerichtetes Häkchen. Auf der genannten Seite nimmt es jedoch daneben in ein und derselben Zeile auch die Form einer den Notenhals von rechts nach links unten kreuzenden Schleife an. Einem Schreiber der in solcher Weise, bei sonst einheitlichem Schriftduktus, Einzelheiten variiert, kann man auch zutrauen, daß er von einem zum anderen Stück die Schlüsselform wechselt.

Der handschriftliche Anhang ist flüchtiger und mit weniger sorgfältigem Eingehen auf die Einzelform geschrieben als die Eintragungen auf den Vorsatzblättern. Obwohl die deutsche Schrift bei den ersten Stücken kaum einen Vergleich mit der lateinischen zuläßt, ist aufgrund der sehr ähnlichen Notenformen, die genauso variieren, die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, daß es sich um den gleichen Schreiber handelt. Auch die Form des C-Schlüssels ist gleich der bei Nr. I. Erst mit Nr. 14 beginnt eine unverkennbar andere Schrift. Beim C-Schlüssel ist hier der linke senkrechte Strich verdoppelt, die um einen verminderten Querstriche stehen mehrfach wie flüchtig hingestrichelte Punkte zwischen den Senkrechten. Auch die Notenformen sind schlanker und heben sich deutlich vom Vorausgehenden ab. Schon mit Nr. 15, im Cantus 1 erst bei Nr. 16, setzt jedoch eine Schrift ein, die wieder mehr der des Anfangs ähnelt. Offensichtlich sind hier mindestens zwei Schreiber gleichzeitig am Werk gewesen. Der zweite, der Nr. 15 eintrug, hat vermutlich auch den Cantus 1 von Nr. 18 und vielleicht noch einzelne Stimmen des einen oder anderen Stückes nach Nr. 15 geschrieben. Entscheidend für die Identifizierung mit einem oder mehreren der an Ms. 4012 beteiligten Schreiber ist jedoch die Frage, wer die vorausgehenden Eintragungen gemacht hat. Hierzu gibt ein auffallender Parallelis-

mus in beiden Handschriften die Handhabe. Das Ms. 4012, eine Generalbaß-Stimme mit bei einigen Stücken klavierauszugmäßig hinzugefügten Oberstimmenfragmenten, zeigt in seinem ersten Teil⁴⁸ bis fol. 62 durchweg Schriftzüge, die sich kaum von denen der ersten Eintragungen in Ee 2015.8^o unterscheiden lassen. Auch in den Schlüsselformen und in der Variation der Achtfähnchen gleichen sich beide Handschriften. Bei beiden sind in verschiedenen Abschnitten kleine Schriftunterschiede zu erkennen, die durch mehr oder weniger große Pausen zwischen den Eintragungen oder durch Schreiberwechsel erklärt werden können. In letzterem Fall müßte allerdings aufgrund der großen Ähnlichkeit in den Schriftzügen eine Schreiberschule vorausgesetzt werden, was nicht ohne Problematik ist, obwohl im 17. Jahrhundert das Schreibenlernen nach Schablonen noch üblich war. In Ms. 4012 ab fol. 62 unten und von Nr. 8 an in Ee 2015.8^o wird jedoch der *F*-Schlüssel in der gleichen auffallenden Form verändert: Die zuvor flache, meist zusammenfallende und etwas nach links hinausragende Unterschleife des Halbkreises wird jetzt steil nach unten geführt, ausgeweitet, mit dem folgenden senkrechten Strich verbunden, und das Ganze in einem Zug geschrieben. Die Form dieses Schlüssels ist so charakteristisch, daß im Hinblick auf die Ähnlichkeit der Schriftzüge in beiden Handschriften kaum ein anderer Schluß übrig bleibt als der, daß sie von einer Hand ausgeführt worden ist. Sie wird auch in Ms. 4012, ähnlich wie bei den Eintragungen in Ee 2015.8^o, nicht beibehalten. Schon auf fol. 63 erscheint wieder die frühere Gestalt, ebendort finden sich auch bei Schlüsselwechseln die gleichen Formen des *C*-Schlüssels wie bei Nr. I und II in Ee 2015.8^o.

Die Schreiberidentifizierung mit Ee 2015.8^o zwingt dazu, Ms. 4012 erheblich später zu datieren, als Otto Günther aufgrund der im zweiten Teil dieser Handschrift eingetragenen Jahreszahlen 1619, 1620, 1621 und 1626 angenommen hatte.⁴⁹ Der parallele Wechsel der Schlüsselform weist auf gleichzeitige Entstehung. Allerdings widerspricht den Jahreszahlen auch schon die Aufnahme erst erheblich später im Druck erschienener Kompositionen im ersten Teil, zum Beispiel der Schütz-Motette *Herr nun lässest du deinen Diener* aus den *Musikalischen Exequien* von 1636 auf fol. 67. Der mit fol. 87 beginnende zweite Teil ist jedoch mit Sicherheit von anderen Händen geschrieben als der erste. Bis fol. 131 wechseln zwei deutlich unterscheidbare Handschriften mehrfach miteinander ab. Zumindest eine von ihnen ist in Duktus und spezifischen Formen stets ohne Schwierigkeit wiederzuerkennen. Ihr ist die Paginierung der ersten 14 Seiten (fol. 87 bis 93') zuzuordnen. Sie stammt von einem Schreiber, der in einer Danziger Handschrift, die nachweislich noch im 16. Jahrhundert angelegt worden ist, Kompositionen nachgetragen hat: die Nummern 48 und folgende in Ms. 4005,⁵⁰ dessen Einband die Initialen H. L. L. des 1594⁵¹ verstorbenen Kantors Henricus Lampadius Luneburgensis trägt. Derselbe Schreiber stellte auch Ms. 4009 zusammen, Matthias Leder, der von Otto Günther erwähnte

48 Vgl. O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 12 ff.

49 Fol. 123', 126', 130' und 137'. Vgl. O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 12 und 16 f. (Die Jahreszahl 1619 erwähnt O. Günther nur in der Vorbemerkung zur Handschrift).

50 O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 5 f.

51 H. Rauschnig, a. a. O., S. 37 f.

Organist an St. Trinitatis,⁵² trug in diese Handschrift nur die von ihm unterzeichnete Komposition des Kapellmeisters Nicolaus Zangius ein. Weiterhin begegnet er als Kompilator des Ms. 4006. Da die späteren Nachträge a) bis d) auf den Vorsatzblättern dieser Handschrift⁵³ von der gleichen Hand geschrieben sind, die die Eintragungen in Ee 2015.8^o begonnen hat, ist für sie die Herkunft aus der Bartholomäusbibliothek gesichert. Auch die beiden verschiedenen Formen des C-Schlüssels begegnen hier wieder, von einem Stück zum anderen wechselnd wie bei Nr. I und II in Ee 2015.8^o.

Nicht ganz so sicher wie die auch in anderen Bänden der Danziger Bibliothek erkennbare Hand des einen Schreivers ist die mit seinen Eintragungen abwechselnde Handschrift in Ms. 4012 zu identifizieren. Die Schriftzüge sind bei im Wesentlichen gleichbleibenden Formen oft von Stück zu Stück in der Strichstärke unterschiedlich. Ähnlich wie bei den Eintragungen in Ee 2015.8^o wird man daher nicht mit letzter Sicherheit einen einzigen Schreiber postulieren können. Erst ab fol. 131' begegnet wieder eine eindeutig sich abhebende Handschrift, die dann wiederum mehrfach mit den schon vorher aufgetretenen abwechselt. Dem Schreiber des ersten Teils sind hingegen nur zwei offensichtlich späte Nachträge zuzuweisen: der Orgelbaß des achtstimmigen *Jubilata Deo* am Schluß nach dem Register und ein von Otto Günther übersehener zweistimmig notierter Kantionalsatz *Der Tag [der] ist so freudenreich* auf fol. 155, bei dem die beiden oben beschriebenen Formen des F-Schlüssels nebeneinander auftreten. Mindestens vier Schreiber sind demnach an den Eintragungen in Ms. 4012 beteiligt gewesen. Bei den im Folgenden für dieselben benutzten Siglen wird durch Einklammerung angezeigt, daß die betreffenden Eintragungen nicht mit Sicherheit einem einzigen Schreiber zugeordnet werden können. Schreiber A, der aufgrund seiner Beteiligung an dem noch dem 16. Jahrhundert angehörenden Ms. 4005 als der Ältteste anzusehen ist, hat zusammen mit (B) den zweiten Teil begonnen. Beide waren mit Sicherheit zu gleicher Zeit am Werk, denn auf fol. 117 hat A die 2. pars der von (B) auf fol. 116' angefangenen Motette zu Ende geschrieben. Die erwähnten Jahreszahlen, die sich zufolge der Eintragung „Ao. 1620. D: XII. p. Trinit.“ (fol. 126') wahrscheinlich auf Aufführungen beziehen, stehen ausnahmslos bei den von (B) geschriebenen Stücken. Dieser hat zusammen mit A in den Jahren 1619 bis 1626 fol. 123' bis 137' beschrieben. 1621 oder wenig später kam Schreiber C hinzu, denn seine erste Eintragung folgt unmittelbar auf die datierte Motette fol. 130'. Da die 1626 datierte Eintragung auf fol. 137' die letzte des Schreibers (B) ist, wird er um diese Zeit von C, der sich bis zum Schluß mit A abwechselt, abgelöst worden sein. Schreiber A stellte nach Abschluß des zweiten Teils das Register der von 1 bis 109 durchnummerierten Kompositionen und der auf den vorausgehenden paginierten Blättern eingetragenen Stücke zusammen. Erst danach hat Schreiber (D) den nicht im Register angezeigten Kantionalsatz auf fol. 155 hinzugefügt und die erwähnte Motette auf der Rückseite des letzten Register-

52 O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 11 und 146.

53 Vgl. O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 6. Die Generalbaß-Stimme zu den vier Stücken ist in Ms. 4012 auf fol. 54', 61, 67 und 67' eingetragen.

blattes begonnen. Da ihm auch ein Teil der Eintragungen in Ee 2015.8^o zuzuschreiben ist, kann der von ihm geschriebene erste Teil von Ms. 4012 erst nach 1641 abgeschlossen worden sein. Begonnen wurde er hingegen möglicherweise schon früher, denn die oben beschriebene Veränderung des *F*-Schlüssels begegnet erst auf fol. 61'.

Durch die Identifizierung der beteiligten Schreiber lassen sich Ms. 4006 und Ms. 4009, für die Otto Günther keine Herkunftsnachweise gibt, ebenso wie die Stimmbücher Ee 2015.8^o und 2690.8^o der Bartholomäusbibliothek zuordnen. Die Beteiligung des Schreibers A an Ms. 4005 bestätigt andererseits die Angabe Günthers, daß diese Handschrift gleicher Herkunft ist. Sie gehörte jedoch ursprünglich Henricus Lampadius, der bis zu seinem Tod Kantor an St. Johann war. Auf welchem Wege sie in die Bartholomäusbibliothek gekommen ist, läßt sich vorläufig nicht feststellen. Möglicherweise wurde sie direkt vom ursprünglichen Besitzer an den Schreiber A weitergegeben. Das wäre um so wahrscheinlicher, wenn sich durch archivalische Recherchen bestätigen ließe, daß der von Hermann Rauschnig als Organist an St. Bartholomäus für die Jahre 1575 bis 1577 nachgewiesene Lampertus⁵⁴ identisch ist mit Henricus Lampadius, der in Ms. 4006 „*Henricus Lampertus*“ und im Register zu Ms. 4012 „*Hen. Lampad.*“, bei dem betreffenden Stück selbst jedoch nur „*Lampertus*“ genannt wird.⁵⁵ Möglich wäre auch, daß Schreiber A zunächst wie Lampadius an St. Johann beschäftigt war oder mit diesem trotz anderweitiger Anstellung in einem nahen Verhältnis gestanden hat. Da der Kantor an St. Johann die Stimmbücher des Ms. 4005 selbst binden und mit seinen Initialen versehen ließ, wird es ihm jedenfalls frei gestanden haben, sie einem Musiker der Bartholomäuskirche zu übereignen. Dafür, daß zumindest schon der Schreiber A an dieser Kirche angestellt war, sprechen die kontinuierliche Fortführung des von ihm zusammen mit (B) und C in Ms. 4012 eingetragenen, ausschließlich aus kirchlicher Gebrauchsmusik bestehenden Repertoires unter dem späteren Schreiber (D) und die ganz auf den Kirchendienst eines Organisten ausgerichtete Anlage dieser Handschrift. Schreiber (D) hat Ms. 4006 und 4012 wahrscheinlich von A direkt übernommen, denn die Schreiber (B) und (C) können an Ms. 4012 nur vor der Abfassung des Registers zum zweiten Teil durch A beteiligt gewesen sein. Möglicherweise waren sie letzterem neben- oder untergeordnete Musiker an der gleichen Kirche. (B) war sicherlich gebürtiger Pole, auf fol. 112' vermerkt er nach einer angefangenen und dann durchgestrichenen Stimme in seiner Muttersprache: „*nie dobrze*“. Schreiber (D) hatte vermutlich wie A, da er neben der Generalbaßhandschrift 4012 ebenfalls Vokalstimmen ausschrieb, sowohl für die Belange des Organisten als auch für die des Kantors zu sorgen oder verwaltete selbst eines dieser Ämter. Die von ihm anfänglich benutzten Schlüsselformen sind oft kaum zu unterscheiden von denen des Schreibers A. Auch die Schreibung des Achtelfähnchens als angesetztes Häkchen oder, bei Kaudierung nach unten, als nach links umgebogener Notenhals findet sich schon bei dem Älteren. Ein Lehrer-Schülerverhältnis zwischen beiden ist angesichts solcher Übereinstimmungen nicht auszuschließen. Damit jedoch ist wiederum die Entstehung der Hand-

54 H. Rauschnig, a. a. O., S. 57.

55 O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 7, unter Nr. 6, und S. 15, unter 94b.

schriften im Bereich der Bartholomäuskirche in Frage gestellt, denn sie ist nur unter der Voraussetzung wahrscheinlich zu machen, daß zumindest Ms. 4012 als kircheneigene Gebrauchshandschrift von A angelegt und von seinem Nachfolger oder jedenfalls einem Musiker der gleichen Kirche fortgesetzt worden ist. Als Schüler kann (D) jedoch auch unter der Leitung seines Lehrers noch während dessen Anstellungszeit an St. Johann oder einer anderen Kirche daran geschrieben und erst später, unter Mitnahme der ihm von A übereigneten Handschriften, den Dienst an der Bartholomäuskirche übernommen haben. Auch seine Abhängigkeit von A bei der Niederschrift des ersten Teils von Ms. 4012 ist aus einem Lehrer-Schülerverhältnis heraus verstehbar, zumal sie sich nur ganz allgemein auf das Repertoire beziehen läßt, denn ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den Vokalstimmen des von A zusammengestellten und zum größten Teil selbst geschriebenen Ms. 4006 und dem Generalbaß-Stimmbuch Ms. 4012 ist trotz zahlreichen Konkordanzen, die jedoch in ganz unterschiedlicher Reihenfolge auftreten, kaum anzunehmen. Die Frage, ob die aus St. Bartholomäus stammenden Handschriften auch für den Gottesdienst in dieser Kirche geschrieben worden sind, muß daher offen gelassen werden, solange nicht zumindest die Identität des Schreibers A mit einem der namentlich bekannten Danziger Kirchenmusiker feststellbar ist. Hierzu werden auch Archivstudien sicherlich nur bei großem Glück verhelfen können. Als Entstehungsort kommt für die Handschriften nächst der Bartholomäuskirche in erster Linie St. Johann in Frage. In diesem Zusammenhang ist vielleicht bemerkenswert, daß unter den 466 Handschriften dieser Kirche, die Otto Günther aufführt, abgesehen von der Kantionalsammlung Ms. Joh. 456-459 keine einzige aus dem hier in Frage stehenden Zeitraum stammt.⁵⁶ Auch vom Repertoire her dürften Ms. 4006 und 4012 in den Rahmen des an St. Johann in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Musizierten hineinpassen: noch 1640 wurde dort das 1611 bis 1613 von Abraham Schadaeus herausgegebene und 1617 durch Caspar Vincentius mit einem vierten Teil abgeschlossene *Promptuarium musicum* angekauft,⁵⁷ eine Sammlung, die durchaus dem gleichen Stilkreis angehört.

Der Gebrauchscharakter der im Vorausgehenden behandelten Handschriften läßt vermuten, daß sie zumindest noch während der Entstehung ihrer spätesten Teile in die Bartholomäuskirche gekommen sind, denn es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß solches Kantoren- oder Organistenmaterial erst als für den Gemeindedienst nutzlose Antiquität Aufnahme in eine Kirchenbibliothek gefunden hat. Spätestens für die Eintragungen in Ee 2015.8^o wird man daher die Bartholomäuskirche als Entstehungsort annehmen können. Hierfür spricht auch, daß andernfalls mit den Stimmbüchern Ee 2015.8^o zusammen vier Handschriften, Ms. 4005, 4006, 4009 und 4012, und zwei weitere Drucksammlungen, Ee 2690.8^o und die ehemals mit Ms. 4009 zusammengebundene, heute unter der Signatur Ee 2536.8^o aufbewahrte, Eigentum eines Kirchenmusikers gewesen sein müssen. Allerdings ist bei dem Ausschluß der Möglichkeit, daß eine solche Sammlung aus Privathand in eine Kirchenbibliothek

56 Vgl. O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 65-145.

57 H. Rauschnig, a. a. O., S. 174 f.

gekommen ist, gerade für die Danziger Verhältnisse Vorsicht geboten. Da über die Entstehung und Geschichte der Bartholomäusbibliothek nichts bekannt ist, muß jedenfalls als möglich in Betracht gezogen werden, daß auch ihre Bücherschätze bereichert worden sind durch einen privaten Sammler ähnlich jenem Zacharias Zappio, der als langjähriger Vorsteher an St. Johann 1680 der Bibliothek seiner Kirche für ihre Geschichte aufschlußreiche, zum Teil noch zu seiner Zeit entstandene Handschriften hinterlassen hat.⁵⁸ Ebenso wenig wie auf die Fragen, die im Vorausgehenden offen gelassen werden mußten, kann daher ohne weitere Recherchen, für die diese Ausführungen nur Hinweise geben wollen, auf die Frage nach dem Entstehungsort der über die Bartholomäuskirche in die Danziger Bibliothek gekommenen Handschriften eine schlüssige Antwort gegeben werden. Ein in diesem Zusammenhang noch weiter zu verfolgender Sachverhalt mag hier, allerdings nicht ohne Warnung vor voreiligen Schlüssen, angefügt werden: Die letzte der in Ee 2015.8^o eingetragenen Kompositionen, Martin Mielczewskis *Missa triumphalis*, ist in einer durch Gottfried Nauwerk erweiterten Bearbeitung auch in dem aus der Zappiobibliothek stammenden Ms. Joh. 406 erhalten.⁵⁹ Nauwerk war 1686 bis 1692 Kantor an St. Johann.⁶⁰ Die Handschrift, zu deren Kompositionen er in den Jahren 1688 bis 1690 Instrumentalstimmen „*ad placitum*“ hinzufügte,⁶¹ kam ihm also erst zu Gesicht, als sie schon Eigentum der Kirchenbibliothek war. Woher sie Zacharias Zappio bekommen hat, ist heute wohl kaum noch mit Sicherheit festzustellen. Zwar könnte sich vielleicht aufgrund der in ihr enthaltenen Kompositionen Crato Bütners eine Verbindung zu dessen bis 1945 in der Danziger Bibliothek unter den Handschriften der Katharinenkirche noch vorhanden gewesenen Sammlung herstellen lassen, auch diese enthält Kompositionen der Warschauer Martin Mielczewski, Bartholomaeo Pekiell und des außer in Ee 2015.8^o in Danzig sonst nicht belegten Francesco Lilio,⁶² Bütners Schriftzüge sind jedoch ebenso wenig in Ms. Joh. 406 wie in den Handschriften aus der Bartholomäuskirche zu finden. Die Übereinstimmungen einiger Eintragungen in Ee 2015.8^o mit Bütners Repertoire sind zudem mit der gleichen Entstehungszeit leicht zu erklären. Sie zeigen nur wieder die kulturellen Ausstrahlungen des Warschauer Hofes, an dem nach Jahrzehnten fast vollständiger Italienisierung gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts polnische Komponisten sich durchzusetzen begannen und die Führung des Musiklebens übernahmen.

Die Aufnahme der *Missa triumphalis* Mielczewskis in Ms. Joh. 406 könnte sicherlich auch ohne jede Kenntnis von der Eintragung in Ee 2015.8^o erfolgt sein. Eine direkte Beziehung zwischen beiden Handschriften ist zudem mehr als unwahrscheinlich, denn ihre Fassungen weichen in bemerkenswerter Weise voneinander ab. In Ee 2015.8^o deutet nichts darauf hin, daß für die Messe außer dem Generalbaß

58 Vgl. W. Schwandt, *Zacharias Zappio*, Danzig 1924, und W. Faber, *Die Johanneskirche in Danzig*, Danzig 1925, S. 70.

59 O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 135, No. 14.

60 H. Rauschnig, a. a. O., S. 241.

61 O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 134.

62 Ms. Cath. q. 26 und 27. Vgl. O. Günther, a. a. O., Bd. 4, S. 59, wo die Initialen des Namens nicht aufgelöst und deshalb auch S. 153 im Register unter *F* angeführt sind.

weitere Instrumentalstimmen vorgesehen sind. Ms. Joh. 406 hingegen enthält neben einem auch in der Bezifferung mit Ee 2015.8^o fast durchweg übereinstimmenden Orgelbaß und den von Nauwerk hinzugefügten Stimmen zwei Violin- und vier Bläserstimmen, die nicht von Nauwerk, jedoch von der gleichen Hand wie die Vokalstimmen geschrieben sind. Diese Instrumentalstimmen sind nicht *colla parte* geführt, was für ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zur Komposition spricht, zumal auch in anderen Quellen für vergleichbare Kompositionen Mielczewskis ein ähnliches Instrumentarium vorgesehen ist;⁶³ sie sind dennoch kaum selbständig zu nennen, denn ihr Rhythmus löst sich nur selten, zum Beispiel in einigen Sechzehntelfigurationen auf betonter Länge und in Schlußwendungen, von der vokalen Deklamation. Das allein gäbe noch keinen Anlaß, sie Mielczewski abzusprechen und einem Bearbeiter der ursprünglich nur vom Generalbaß begleiteten Vokalkomposition zuzuschreiben. Auch Satzfehler, wie das über einen Quintsextakkord auf *G* hinweg durchgehaltene *a*² der ersten Violine in Takt 11,⁶⁴ könnten durch verderbte Überlieferung entstanden sein. Schwerer wiegen die Quint- und Oktavparallelen zwischen derselben Stimme und dem Baß in Takt 14 und 16/17, die sich kaum auf Kopistenversehen zurückführen lassen und einem Komponisten wie Mielczewski nicht zuzutrauen sind. Da außerdem Unterschiede zwischen beiden Fassungen darauf deuten, daß die in Ms. Joh. 406 überlieferte mit einem größeren Klangapparat rechnet, der dann durch die von Nauwerk hinzugefügten Instrumentalstimmen noch weiter aufgebläht worden ist, wird man das gesamte Instrumentarium nur mit Vorbehalt als ursprünglich ansehen können. Für die bessere Überlieferung der Komposition in Ee 2015.8^o spricht vor allem, daß in Ms. Joh. 406 insgesamt 30 Takte fehlen, und zwar am Ende des ersten „*Kyrie*“ und des „*Christe*“ je 6, am Anfang des „*Christe*“ 2 und am Anfang des zweiten „*Kyrie*“ 16. Der Grund für diese Kürzungen ist nicht schwer zu erkennen: Die drei Teile des „*Kyrie*“ waren ursprünglich selbständig und durch identische sechstaktige Schlußabschnitte formal aufeinander bezogen. Dieser Umstand gestattet, die fehlenden Stimmen der Fassung von Ee 2015.8^o am Schluß des ersten „*Kyrie*“ und des „*Christe*“ nach Ms. Joh. 406 zu ergänzen. Dem sechstaktigen Schlußabschnitt des „*Christe*“ gehen 11 Takte in dreizeitiger Mensur voraus, die das zweite „*Kyrie*“ nach einer fünftaktigen Einleitung, abgesehen von deklamationsbedingten Wertaufspaltungen, notengetreu wiederholt. Auch für diese in Ms. Joh. 406 fehlende Wiederholung lassen sich daher die Stimmen in Ee 2015.8^o ergänzen. Der Bearbeiter der Fassung von Ms. Joh. 406 eliminierte die ritornellartigen sechstaktigen Schlußabschnitte in „*Kyrie*“ 1 und „*Christe*“, weil er aus den drei selbständigen Teilen des „*Kyrie*“ ein ununterbrochenes Ganzes machen wollte. Zwar setzt auch er auf den letzten Ton des ersten „*Kyrie*“ eine Fermate, er überspielt jedoch den Einschnitt durch Eliminierung des wiederkehrenden Schlusses und der breit deklamierenden beiden Einleitungstakte des „*Christe*“. Das „*Christe*“

63 Vgl. das Werkverzeichnis im MGG-Artikel *Mielczewski* und das dort nicht berücksichtigte Breslauer Ms. 170.

64 In dem vom Polskie Wydawnictwo Muzyczne Centralna Biblioteka Nutowa in Warschau herausgegebenen Manuskriptdruck der Partitur nach Ms. Joh. 406 ist der Tripeltakt irrtümlich unterteilt. Die Takte 11, 14 und 16 sind dort unter Takt 20, 25 und 29 zu suchen.

wird bei ihm zu einer kurzen zehntaktigen Episode in geradem Takt, denn er läßt das zweite „Kyrie“ schon mit jenem elftaktigen Abschnitt in dreizeitiger Mensur beginnen, der in der Fassung von Ee 2015.8^o nach der Einleitung des zweiten „Kyrie“ wiederholt wird. Den dadurch sinnlos gewordenen Schlußabschnitt des „Christe“ und die Einleitungstakte des zweiten „Kyrie“ eliminiert er ebenso wie den Schluß des ersten „Kyrie“ und den Anfang des „Christe“.

Die Veränderungen, die der Bearbeiter der Fassung von Ms. Joh. 406 mit der Komposition Mielczewskis vorgenommen hat, stehen zweifellos damit im Zusammenhang, daß er einen größeren und schwerfälligeren Klangapparat im Sinne gehabt hat als der Komponist. Die an Hand der in Ee 2015.8^o erhaltenen Stimmen rekonstruierbare Deklamation der ursprünglichen Fassung wurde von ihm im „Christe“ aus demselben Grunde umgearbeitet. Dieser Teil beginnt nach seiner Fassung mit anapästischer Achtel-Deklamation: Im zweiten Chor folgen auf je zwei Achtel zuerst ein und dann zwei Viertel. Der so aus sieben Notenwerten zusammengefügte Phrase ist der Text „Christe, Christe eleison“ unterlegt. Auch bei ihren variierten Wiederholungen und im ersten Chor wird in ähnlicher Weise deklamiert. Die Wiederholung des konsonantenreichen Wortes „Christe“ läßt hier bei Achtel-Deklamation kein allzu lebhaftes Tempo zu, gewiß kein so geschwindes, wie es in dem ebenfalls in Achteln deklamierenden Schlußabschnitt bei der Wiederholung des Wortes „Kyrie“ möglich ist. Mielczewski hat offenbar deshalb, bei sonst ganz ähnlicher Deklamation wie in den Schlußabschnitten von Kyrie 1 und 2, im „Christe“ die Wortwiederholung vermieden. Wie die Fassung von Ee 2015.8^o zeigt, wird bei der betreffenden Phrase „Christe“ zunächst in Achteln deklamiert, dann aber folgt keine Wortwiederholung, sondern die erste Silbe von „eleison“ erhält zwei Viertel, deren zweites erst von dem Bearbeiter des Ms. Joh. 406 in Achtel aufgeteilt worden ist. Die Tempoverlangsamung, die hier an der Deklamationsveränderung zu Tage tritt und in der Fassung des Ms. Joh. 406 offensichtlich durch Wortwiederholung und Aufspaltung von Deklamationswerten rhythmisch kompensiert werden soll, steht zweifellos in Zusammenhang mit einem schwerfälliger gewordenen Klangkörper, der jedoch kaum auf weniger geübte Sänger oder einen größeren Chor zurückzuführen ist, dagegen sprechen die rhythmischen Kompensationsbestrebungen, sondern nur durch Hinzufügung oder Erweiterung eines begleitenden Instrumentariums entstanden sein kann. Die ursprüngliche Gestalt der Komposition läßt sich bis auf die in Ms. Joh. 406 fehlenden und durch Ee 2015.8^o nur unvollständig überlieferten Einleitungstakte zum „Christe“ und zum zweiten „Kyrie“ durch Kombination beider Fassungen zweifelsfrei rekonstruieren. Die Frage, ob die Instrumentalstimmen des Ms. Joh. 406 zu einem Teil vom Komponisten selbst stammen oder sämtlich Bearbeiterzutat sind, ist jedoch allein durch einen Vergleich der beiden erhaltenen Fassungen nicht sicher zu entscheiden. Erst die von der polnischen Musikwissenschaft begonnene Auswertung des gesamten von Mielczewski erhaltenen Werkmaterials wird hier zu einer überzeugenden Antwort führen können. Im Rahmen eines solchen Unternehmens wird auch zu entscheiden sein, ob der Komponist selbst die *Missa triumphalis*, von der, wie bei allen in Danzig aufgezzeichneten Meßkompositionen des 17. Jahrhunderts, nur *Kyrie* und *Gloria* erhalten sind, als Meßtorso hinterlassen hat oder ob die restlichen Meßteile verloren sind.



Bild 1: Handschriftlicher Anhang zum Sammelband Ee 2015.8^o der Danziger Bibliothek, Seite 1 des Cantus primus (J. H. Schein, Ich will schweigen und meinen Mund nicht aufthun).



Bild 2: Handschriftlicher Anhang zum Sammelband Ee 2015.8^o der Danziger Bibliothek, fol. 8^r des Bassus (Samuel Scheidt, Missa 8v. super Herr unser Herrscher).

Ein nicht vollständiges Meßordinarium könnte Mielczewski, dessen Wirkungskreis seit 1639 der katholische Hof in Warschau war, in unmittelbarer Beziehung zu den Danziger Protestanten komponiert haben, doch ist noch ungeklärt, ob und inwieweit die auf *Kyrie* und *Gloria* reduzierte protestantische Kurzform der Messe trotz gegenteiliger Bestimmungen Roms im katholischen Polen Eingang gefunden hat.

Der Einfluß Anton Rubinsteins auf die Klavierkonzerte Peter Tschaikowskys

von Ulrich Niebuhr, Frankfurt a. M.

Bei einem Studium der Fachliteratur über Konzerte für Klavier und Orchester, die im 19. Jahrhundert komponiert wurden, fällt auf, wie wenig sich die internationale Musikwissenschaft bisher – mit Ausnahme vielleicht der sowjetischen Musikforschung – intensiver mit den Klavierkonzerten Peter Tschaikowskys auseinandergesetzt hat. Es werden zwar in einer Reihe von Publikationen über Tschaikowsky, darunter teils biographisch, teils werk-analytisch ausgerichtete wie die von Stein (1927), Evans (1935), Weinstock (1943), Cherbuliez (1948), Zagiba (1951) oder auch dem speziell auf die Sinfonik und die Solo-Konzerte bezogenen Werk von Warrack (1969) mehr oder minder eingehende formale und stilistische Analysen (am ausführlichsten über das *b*-moll Konzert op. 23) angeboten. Wirklich umfassende und präzise Untersuchungen, z. B. über die Einflüsse der westeuropäischen Musik zwischen 1830 und 1880 besonders auch auf die Konzerte Nr. 2 in *G*-dur (op. 44) und Nr. 3 in *Es*-dur (op. 75/79), fehlen im Augenblick jedoch fast völlig.

Eine zweite Tatsache, die mit der eben geschilderten sicherlich zusammenhängt, ist die, daß als Faktoren des Einflusses seitens der Musik Mittel- und Westeuropas auf Tschaikowskys Konzerte eigentlich immer nur Liszt und Schumann genannt werden. Die deutlichen Auswirkungen ihrer Musik (bzw. von Teilgebieten ihrer Musik wie Klaviertechnik, formale Gliederung, Harmonik u. a.) auf die Klavierwerke des russischen Tonsetzers stehen als gesicherte Erkenntnis in der Tschaikowsky-Forschung ja auch seit langem fest. Darüber hinaus räumt Cherbuliez noch Chopin eine Möglichkeit als Anreger ein mit seiner Bemerkung, daß man „den Einfluß von Chopins Klavierstil . . . bei Tschaikowsky wohl nur im Technischen, nicht im Harmonischen, Melodischen nachweisen“ könne,¹ eine Feststellung übrigens, über die man verschiedener Meinung sein kann.²

1 A. E. Cherbuliez, *Tschaikowsky und die Russische Musik*. Zürich 1948, S. 162.

2 Es wäre z. B. die Frage zu untersuchen, ob Tschaikowskys oft polymelodische Begleitung seiner Hauptmelodien nicht in gewissem Maße von Chopin beeinflußt worden sein kann. Bei Chopin ist diese Technik der linearen Gegen- und Mittelstimme bereits hoch entwickelt und stellt ein entscheidendes Charakteristikum seiner Klaviertechnik dar. Siehe hierzu auch G. Abraham, *Slavonic and Romantic Music*, London 1968, S. 24.

Fast ganz übersehen worden ist jedoch bisher der Einfluß des Mannes, der immerhin dreieinhalb Jahre lang (September 1862 - Dezember 1865) am St. Petersburger Konservatorium der Lehrer Tschaikowskys in den für einen heranwachsenden Komponisten bedeutsamen Fächern Formenlehre und Instrumentation gewesen ist, und dessen kompetentes musikalisches Urteil – Zustimmung wie Ablehnung – nicht nur während der Petersburger Studienjahre, sondern weit darüber hinaus für Tschaikowsky einen immensen Stellenwert besaß: Anton Rubinstein. Stengel weist in seiner Arbeit *Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart* auf formale und klaviertechnische Einflüsse Rubinsteins in den Tschaikowsky-Konzerten hin. Er gibt allerdings keine genauen Erläuterungen, worin sich diese Einflüsse äußern.³

Als eine entscheidende Grundlage für die folgende Abhandlung sind nun die fünf Klavierkonzerte Anton Rubinsteins sowie die drei Klavierkonzerte Tschaikowskys einem eingehenden Studium unterzogen worden, bei gleichzeitiger Berücksichtigung von ca. 18 Hauptwerken des internationalen Klavierkonzertrepertoires, die zwischen 1810 und 1885 komponiert wurden. Eine sorgfältige vergleichende Prüfung gerade auch dieser letzteren umfassenden Werkgruppe war notwendig, weil eine große Zahl vielschichtiger Einflüsse in ihren teilweisen Überschneidungen, aber auch in ihren gegenseitigen Abgrenzungen genauestens untersucht werden mußten, um nicht den Fehler zu begehen, Entlehnungen in den Tschaikowsky-Konzerten Rubinstein zuzuschreiben, die in Wirklichkeit von einem anderen Komponisten, z. B. Chopin oder Carl Maria von Weber,⁴ herzuleiten waren. Gerade die Klavierkonzerte Tschaikowskys liegen ja in einem derart dichten Netz von Einwirkungen stilistischer, formaler, instrumentationstechnischer, klaviertechnischer und nicht zuletzt folkloristischer Art seitens der Musik Mittel- und Westeuropas (wozu ich in diesem Falle auch Grieg zähle) wie auch von russischen Komponisten (z. B. Glinka). Daher mußte bei dem Versuch einer Herauskristallisierung von Einflüssen, die eindeutig oder zumindest mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Anton Rubinstein weisen, besonders vorsichtig vorgegangen werden.

3 Th. Stengel, *Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart*, Heidelberg 1931, S. 83-84.

4 Einige Stellen in Tschaikowskys G-dur-Konzert op. 44 (1879/80) deuten auf die Möglichkeit eines Einflusses Carl Maria von Webers hin, so z. B. die Instrumentierung und melodische Gestaltung des Einleitungsmotivs zum ersten Seitenthema des I. Satzes (Eulenburg T.-Part. S. 11), oder die Funktion des Violoncellos namentlich im II. Satz, in welchem diesem, im Wechselspiel mit Violine und Klavier, eine beachtliche solistische Bedeutung eingeräumt wird. Daß Tschaikowsky Webers *Aufforderung zum Tanz* sehr wahrscheinlich kannte, geht aus einer Bemerkung Chérbuliez' (a. a. O., S. 166) hervor, der Tschaikowskys Klavierstück *Invitation au Trépak* (Schlußstück aus op. 72) als „offenbares russisches Gegenstück zu Webers *Invitation à la Valse*“ bezeichnet. Auch das Orchester-Tutti (C-dur), vor der I. großen Solo-Kadenz des Klaviers (Tsch. G-dur-Konzert, I. Satz, Eulenburg-P. S. 29/33), erinnert sehr an die strahlende Dur-Atmosphäre, aber auch an die Instrumentation der C-dur-Sinfonie, der *Peter Schmöll*-Ouvertüre und des Finales der *Freischütz*-Ouvertüre von Carl Maria von Weber. Tschaikowsky hatte den *Freischütz*, eine seiner Lieblingsoperen, kurz vor Beginn der Komposition des G-dur-Konzerts in einer glanzvollen Aufführung der Pariser Oper gesehen.

Geschichte des künstlerischen und persönlichen Kontaktes zwischen Rubinstein und Tschaikowsky

Im Herbst 1859 waren unter dem Patronat der Großfürstin Helena Pawlowna und unter der Leitung Anton Rubinsteins im St. Petersburger Michailowsky-Palast freiwillige öffentliche Klassen für Musikunterricht begonnen worden. Diesen Kursen folgte am 20. September 1862 die offizielle Eröffnung des Petersburger Konservatoriums. Tschaikowsky hatte bereits im Winter 1861, noch als Beamter im Justizministerium tätig, einen dieser Kurse bei Professor Nikolai Iwanowitsch Zarembe belegt, der seinerseits bei Adolf Bernhard Marx studiert hatte. Zarembe war ein begeisterter Anhänger des „späten“ Beethoven, ignorierte jedoch alles, was über Mendelssohn-Bartholdy hinausging, ob es sich nun um Schumann und die von ihm ausgehende neuere Bewegung oder beispielsweise Berlioz oder auch um Glinka handelte.⁵ Mit den wohl etwas überprononciert – abstrakten Inhalten seines Unterrichts scheint er bei Tschaikowsky, welcher mehr zum Empirismus neigte und von Natur ein Feind jeglicher Abstraktion war,⁶ keine besondere Arbeitsfreude erzeugt zu haben.

Im Verlaufe des ersten Halbjahres 1862 erfuhr Tschaikowsky von der Absicht der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft, an deren Kursen er ja schon teilnahm, eine eigene Schule zu gründen. Er bewarb sich um Aufnahme, wurde angenommen und trat im September 1862 in das neue Petersburger Konservatorium ein. Zu diesem Zeitpunkt nun (ein genaues Datum läßt sich nicht feststellen) kam es zu der ersten Begegnung mit Anton Rubinstein. Rubinstein war damals 33 Jahre alt und genoß als Pianist bereits internationale Anerkennung. In der Komposition hatte er, auf Meyerbeers und Mendelssohns Rat hin, bei Glinkas Lehrer Siegfried Dehn in Berlin Unterricht gehabt (1844-1846) und bis zum Jahre 1862 schon eine beachtliche Zahl von eigenen Werken veröffentlicht, darunter die ersten drei Klavierkonzerte in *e*-moll op. 25 (1854), *F*-dur op. 35 (ca. 1856) und *G*-dur op. 45 (1857).

Es gibt nun zwei authentische Quellen, aus denen man ein einigermaßen vollständiges und zuverlässiges Bild der Beziehungen zwischen dem Lehrer Anton Rubinstein und seinem Kompositionsschüler Tschaikowsky gewinnen kann: einmal die *Erinnerungen* von Hermann Laroche,⁷ Mitstudent am Konservatorium und langjähriger naher Freund Tschaikowskys, der später ein berühmter Musikkritiker wurde, zum andern ein aufschlußreicher Brief Tschaikowskys. Er datiert vom 24. Mai 1892 und ist an einen Herrn Eugen Zabel gerichtet, als Antwort auf eine Bitte um Details für eine biographische Arbeit.⁸

Dieser Brief enthält ein beeindruckendes Bekenntnis des auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Komponisten zu seinem ehemaligen Lehrer Anton Rubinstein. Aus ihm geht u. a. hervor, daß Tschaikowsky zum ersten Mal als Achtzehnjähriger

⁵ M. Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys*, Moskau-Leipzig 1902, Bd. I, S. 82-83.

⁶ Siehe Anm. 5.

⁷ M. Tschaikowsky zitiert diese *Erinnerungen* in Abschnitten in seiner Biographie, Bd. I.

⁸ M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. II, S. 716 ff. Zabel war ein bekannter deutscher Journalist.

durch seinen damaligen Klavierlehrer Rudolf Kündinger von Rubinstein hörte und daß er dann im Verlauf seines insgesamt dreieinhalbjährigen Studiums am Petersburger Konservatorium seinen Lehrer fast täglich gesehen hat. Er bewunderte zu dieser Zeit in Rubinstein nicht nur den großen Pianisten und bedeutenden Komponisten, sondern auch den „*vornehmen, offenen, loyalen und großzügigen Menschen*.“ Modest Tschaikowsky (a. a. O., Bd. II, S. 551): „*In der Tat war Anton Rubinstein der erste gewesen, welcher dem beginnenden Komponisten das Beispiel eines uneigennützig und grenzenlos den Interessen seiner Kunst ergebenden Künstlers gab. In diesem Sinne ist Peter Iljitsch viel mehr noch sein Schüler gewesen, als in den Stunden der Komposition und Instrumentation.*“ Aber auch als Lehrer stellt er Rubinstein das beste Zeugnis aus.⁹

Aus diesem Brief geht ferner hervor, daß Tschaikowsky zeit seines Lebens auf eine echte Freundschaft mit Anton Rubinstein gehofft hat, so wie sie ihn mit dessen Bruder Nicolai verband. Es habe jedoch eine gewisse Mauer zwischen ihnen bestanden, „*die einzureißen nicht möglich gewesen sei und die nach dreißig Jahren größer gewesen sei als je zuvor.*“

Er verhehlt gegen Schluß des Briefes dann allerdings nicht frühere Enttäuschungen über Rubinsteins Haltung, die durch Distanz und einen Mangel an Interesse gegenüber den Werken des jungen aufstrebenden Komponisten charakterisiert war. Tschaikowsky versucht jedoch gleich, auch für dies Verhalten Rubinsteins Verständnis aufzubringen.¹⁰

Der Brief Tschaikowskys verdient in dieser Ausführlichkeit u. a. auch deshalb Erwähnung, weil er geeignet erscheint, die in einigen Biographien aufgestellte These von einer späteren Feindschaft Tschaikowskys gegenüber Anton Rubinstein zu widerlegen.

Auch die bereits oben genannten Erinnerungen von Hermann Laroche (1854-1904) vermitteln eine Menge interessanter Aufschlüsse über das Lehrer-Schülerverhältnis Rubinstein-Tschaikowsky. Darüber hinaus geben sie aber eine Reihe sehr konkreter Informationen, die den Unterrichtsstil Rubinsteins sowie seine Ansprüche in bezug auf die bei ihm zu leistende Arbeit betreffen, und auf die daher wegen ihrer Bedeutung für diese Untersuchung kurz eingegangen werden soll.

Laroche zufolge erscheint Anton Rubinsteins Unterricht, im Gegensatz zu den Vorlesungen Zarembas, zwar gänzlich unsystematisch gewesen zu sein, hatte aber offensichtlich durch seine Lebendigkeit eine enorm anspornende Wirkung auf Tschaikowsky. Die Anforderungen des Lehrers an seine Schüler waren hoch, allerdings auch nicht frei von einer gewissen Dogmatik hinsichtlich musikalisch-kompositorischer Grundkonzeptionen. Diese Einseitigkeit erwies sich bereits an folgendem, für unsere Abhandlung wichtigen Punkt: der Tatsache nämlich, daß Rubin-

9 „*Comme maître il a été d'un valeur incomparable.*“ Quelle s. Anm. 8.

10 „*Mais j'ai la douleur de vous confesser qu'Anton Rubinstein ne fit rien, mais rien du tout pour seconder mes plans et mes projets . . . il est trop noble et trop généreux pour mettre des batons dans les roues d'un confrère, mais jamais il ne se départit à mon égard de son ton de réserve et de bienveillante indifférence. Cela m'a toujours profondément affligé. La supposition la plus vraisemblable pour expliquer cette tiédeur blessante, c'est que Rubinstein n'aime pas ma musique, que mon individualité musicale lui est antipathique.*“

stein in der Musik Franz Schuberts, Mendelssohns und Schumanns aufgewachsen war und nur deren Orchester anerkannte – d. h. also das Orchester Beethovens mit Hinzufügung der Posaunen und Vertauschung der Naturhörner und -Trompeten mit chromatischen.

Im Gegensatz hierzu zeigte Tschaikowsky bereits damals (1862/64) eine besondere Vorliebe für das erweiterte moderne Orchester Meyerbeers, Berlioz', Liszts und Wagners, wozu vielleicht die Beschäftigung mit Berlioz *Grande Traité d'Instrumentation* sowie der Besuch Wagners in Petersburg 1863 nicht unwesentlich beigetragen hatten. Die Folge waren erste künstlerische Spannungen zwischen Meister und Schüler, die besonders dann auftraten, wenn Tschaikowskys Bevorzugung spritziger und brillanter Orchesterfarben in den Kompositionen, die er Rubinstein vorlegen mußte, sichtbar wurde.

Zwar kannte, Laroche zufolge, auch Rubinstein dieses Orchester und erklärte es seinen Studenten gewissenhaft. Er erwartete jedoch (insgeheim oder offen), daß sie diese moderne Konzeption „nach Kenntnisnahme beiseite legen würden, um nie wieder darauf zurückzukommen.“¹¹

In dieser Beziehung erlebte er bei Tschaikowsky besonders mit einem Werk eine große Enttäuschung, mit der Ouvertüre zu *Das Gewitter* (nach einem Drama von Ostrowsky), die Tschaikowsky im Sommer 1864 als Gast des ihm befreundeten Fürsten Alexej von Golitzin auf dessen Gut in Südrußland komponierte. In der Partitur dieses Werkes kam nämlich ein Orchester zur Verwendung, daß mit geteilten Violinen, Violin-Tremoli, Harfe, Tuba und Englisch-Horn (alles Instrumentaleffekte, die bei Rubinstein nicht gestattet waren!) „so ketzerisch wie nur möglich“¹² war. Rubinsteins Reaktion bei der Entgegennahme und ersten Prüfung dieses Stückes soll besonders heftig gewesen sein.¹³

Mit diesem Orchesterwerk setzte sich Tschaikowsky zum ersten Mal ganz klar ab von der konservativen Linie seines Lehrers und dokumentierte damit den Willen, zumindest in der Instrumentierung eines Orchesterwerkes auch seinen eigenen Intentionen zu folgen. Dennoch mußte er sich natürlich bei den für Rubinsteins Kursus zu verfertigen Arbeiten in der größeren Zahl der Aufgaben den Anforderungen und Geboten seines Lehrers anpassen, wollte er nicht einen Bruch mit ihm samt einem eventuellen Ausschluß riskieren. So entstanden im Sommer 1865, wiederum als Ferienarbeit für Rubinstein zwei diesmal ‚korrekt‘ geschriebene Werke – eine Ouvertüre in *F*-dur für kleines Orchester und der Entwurf einer großen Konzertouvertüre in *c*-moll.

Was nun die Haltung Tschaikowskys in seinen späteren Jahren, als bereits avancierter Komponist, zu den Werken seines ehemaligen Lehrers betrifft, so existieren darüber nicht allzu viele konkrete Hinweise. Es war mir z. B. nicht möglich, trotz umfassender Recherchen auch nur eine einzige Quelle ausfindig zu machen, die auf eine Beschäftigung Tschaikowskys mit dem *d*-moll-Konzert op. 70

11 M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. I, S. 87.

12 M. Tschaikowsky, a. a. O.

13 Diese Ouvertüre ist nach dem Tode Tschaikowskys bei Belajeff als op. 76 erschienen.

von Rubinstein hindeutet, obwohl – wie wir nachher sehen werden – dieses Konzert nachweislich eine erhebliche Rolle bei der Komposition seines eigenen *b*-moll-Konzertes gespielt hat. Jedoch findet sich in Modest Tschaikowskys Biographie die folgende aufschlußreiche Feststellung: „Das geniale Kompositionstalent Anton Rubinsteins voll anerkennend, schätzte Peter Iljitsch einige seiner Werke, z. B. die *Ozeansymphonie*, das *Oratorium* ‚Der Turmbau zu Babel‘, die *Klavierkonzerte* (!), ‚*Johann der Grausame*‘, ‚*Don Quixote*‘, manche Nummer des ‚*Dämon*‘, ‚*Feramors*‘, viele *Klavierstücke* und die *Cellosonate* sehr hoch; und doch ärgerte und empörte ihn die ungleich größere Zahl der minderwertigen, gehaltlosen Werke des Virtuosen.“ (Bd. II, S. 552) In dieser präzisen Aufzählung wird also Tschaikowskys Hochschätzung der Klavierkonzerte Rubinsteins immerhin unmißverständlich vermerkt (was übrigens in keiner der mir zugänglichen Standardbiographien und sonstigen Untersuchungen zum Ausdruck kommt). Und bei Gerald Abraham kann man lesen, daß Tschaikowsky Rubinsteins *Russisches Capriccio für Klavier und Orchester* op. 102 „nicht nur als Klavierstück, sondern auch als Orchesterwerk bewundert“ habe.¹⁴

Insgesamt erscheinen die Kommentare Tschaikowskys zu dem Schaffen Anton Rubinsteins vergleichsweise gering an Zahl, wenn man bedenkt, wie ausführlich er sich über die Werke vieler anderer zeitgenössischer Komponisten – seien es nun Schumann, Brahms, Liszt, Wagner, Grieg, Berlioz, Saint-Saëns oder Bizet – geäußert hat. Allerdings findet man in seinen Briefen immer wieder auch Stellungnahmen zu Rubinsteins Kompositionen, die von ehrlicher Begeisterung bis zu schroffer Ablehnung reichen, sowie Berichte und Notizen über miterlebte Klavierabende des großen Virtuosen; so z. B. in dem Brief an M. Ippolitow-Iwanow vom 12. 6. 1889: „... Wie wär's mit Rubinsteins ‚Grosny‘? Ein prachtvolles Stück!“ oder in dem Brief an seinen Bruder Modest vom 30. 1. 1886: „... Ich hatte den Schumann-Abend Rubinsteins angehört. Noch nie gefiel er mir so, wie jenes Mal.“

Im folgenden wird nun zu prüfen sein, in welcher Weise und in welchem Ausmaß Einflüsse Anton Rubinsteins in den Klavierkonzerten Tschaikowskys sichtbar werden.

Nachweisbare Einflüsse Rubinsteins auf Tschaikowskys Klavierkonzerte

Behandeln wir als erstes das große und wichtige Gebiet der formalen Gestaltung. Aus den vorliegenden Unterlagen¹⁵ ergibt sich eindeutig, daß Rubinstein auch auf diesem umfassenden Feld der Lehrer Tschaikowskys war, also nicht nur auf dem der Instrumentation.

Aus der Fülle des Materials, das sich nach eingehendem Studium sämtlicher fünf Klavierkonzerte Anton Rubinsteins und dem der drei Klavierkonzerte Tschaikowskys bietet, haben sich einige interessante Tatsachen ergeben, die in bezug auf offensichtliche und nachweisbare Auswirkungen auf die Tschaikowskyschen Konzerte

¹⁴ G. Abraham, a. a. O., S. 99.

¹⁵ M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. II, S. 716: „... Mes professeurs furent: M. Zarembo pour le contrepoint, la fugue etc., Anton Rubinstein (directeur) pour les formes et l'instrumentation.“ (Aus dem oben erwähnten Brief Rubinsteins an Eugen Zabel.)

keineswegs als bloße Zufälligkeiten abgetan werden können, und die sich innerhalb des Gesamtkomplexes der formalen Gestaltung besonders auf drei Gebiete beziehen:

1. die Thematik,
2. die Gestaltung von Durchführungen und
3. Aufbau, Gliederung, Umfang und formale Funktion von Solo-Kadenzen.

1. Zur Thematik findet sich folgende wichtige Übereinstimmung:

a) Die Idee, auf das erste Seitenthema unmittelbar ein zweites folgen zu lassen, das sich zwar aus motivischen Bestandteilen des vorangegangenen zusammensetzt, aber durchaus ein thematisches Eigenleben führt und im Verlaufe des Satzgeschehens eine dem ersten Seitenthema absolut ebenbürtige Rolle spielt.

Beispiel: Konzert Nr. 3 G-dur, op. 45, I. Satz

Konzert Nr. 3 G-dur, op. 45, I. Satz

1. Seitenthema 2. Seitenthema

Vergleicht man dieses Beispiel einer Themenkoppelung mit dem entsprechenden Fall in Tschaikowskys *b*-moll-Konzert oder in seinem *G*-dur-Konzert,¹⁶ so zeigt sich eine auffallende Parallelität

1. Seitenthema 2. Seitenthema

Auch hier baut sich das unmittelbar anschließende Seitenthema wesentlich aus einem Motiv des vorangegangenen ersten Themas (und zwar aus dessen 3. u. 4. Takt, s. Beispiel) auf. Auch hier stehen beide Themen gleichberechtigt nebeneinander. Ebenso im *G*-dur-Konzert, wo das eigentliche erste Seitenthema mit einem zweiten, thematischen Gebilde gekoppelt ist, welches Stein zwar mit Recht als bloßes Einleitungsmotiv zum Seitenthema wertet,¹⁷ das jedoch für unser Beispiel deshalb durchaus in Frage kommt, weil auch hier die unmittelbare Aneinanderreihung zweier 8-taktiger Perioden verschiedenen thematisch-motivischen Charakters gegeben ist.

¹⁶ Ed. Steingräber, S. 14, bzw. Ed. Rahter, S. 10.

¹⁷ R. H. Stein, *Tschaikowsky*, Stuttgart 1927, S. 446.

b) Eine auffallende Übereinstimmung ergibt sich beim Vergleich der Hauptthemen im Finale des Rubinsteinschen *G*-dur-Konzertes op. 45¹⁸ und des Tschaikowskyschen *G*-dur-Konzertes op. 44.¹⁹ Beiden Themen ist nicht nur die rein äußere Parallelität in der Tonart (*G*-dur) und der Taktart (2/4 Takt) gemeinsam, sondern die Verbindung von kraftvoll-energischem Vordersatz und tänzerisch-beschwingtem Nachsatz. Diese Übereinstimmung geht bis in das klaviertechnische Detail rhythmisch stark akzentuierter Oktaven im Vordersatz und federnder Begleitakkorde im Nachsatz. Beide Themen setzen nach einem temperamentvollen Anlauf des Solo-Instruments ein: Bei Rubinstein handelt es sich um eine aufsteigende Tonleiterpassage (in Zweiunddreißigsteln), bei Tschaikowsky um einen aufsteigenden gebrochenen Dreiklang (in Sechzehnteln).

2. Bei einem Vergleich zwischen den Durchführungen der ersten Sätze des Tschaikowsky-*b*-moll-Konzerts und des Rubinstein-*d*-moll-Konzerts fällt auf, daß die Durchführung des *b*-moll-Konzerts eine erstaunliche Entsprechung zu der Durchführung des Rubinstein-Konzerts aufweist.

Diese Übereinstimmung besteht in folgenden Punkten:

a) Das Durchführungsthema erscheint in beiden Konzerten dialogisch mit einer anderen Klanggruppe, mit der es sich zweimal abwechselt: im Rubinstein-Konzert ist es das Klavier, das auf das viertaktige Thema der Streicher mit einem ebenfalls 4-taktigen Motiv antwortet. Im Tschaikowsky-Konzert sind es die Holzbläser, die auf das 2-taktige Thema der Streicher mit einem ebenfalls 2-taktigen Motiv (aus dem Hauptthema entnommen) antworten.

b) In beiden Fällen wird das Thema in Sequenzen weitergeführt, um dadurch eine dramatische Steigerung zu erzielen.²⁰

c) Zusätzlich zu der Sequenzierung wird in beiden Durchführungen die Technik der Motivverkürzung angewandt, die ebenfalls der dynamischen Steigerung dient.²¹

d) Die in der Durchführung des Rubinstein-Konzerts ständig zunehmende dramatische Steigerung setzt sich aus einer Aufeinanderfolge kleiner dynamischer „Wellen“ zusammen. Die gleiche Verwendung wellenförmiger Steigerungen in Richtung auf den Höhepunkt hin finden wir bei Tschaikowsky im *b*-moll-Konzert.²²

e) In beiden Durchführungen wird als Mittel der Spannungsverdichtung eine Tempobeschleunigung 8 bzw. 6 Takte vor dem *ff*-Höhepunkt eingeschaltet. (*d*-moll-Konzert: nach 16 Takten: *poco a poco accelerando*; *b*-moll-Konzert: nach 22 Takten: *poco accelerando*).

18 Ed. Bote u. Bock, S. 25.

19 Ed. Rahter, S. 59.

20 Rubinstein, *d*-moll-Konzert: Partitur Ed. Bartholf Senff, S. 23/24. Tschaikowsky, *b*-moll-Konzert: T. Partitur, Ed. Eulenburg, S. 49/50.

21 Rubinstein-Konzert, a. a. O., S. 24/25. Tschaikowsky-Konzert, a. a. O., S. 50/51.

22 Daß dieses Mittel charakteristisch für Tschaikowskys spätere Sinfonik, besonders für die drei letzten Sinfonien wurde, wird übrigens auch in *Russian Symphony – Thoughts about Tschaikowsky* von Dimitri Schostakowitsch (New York 1947) bestätigt: „As in Beethoven's dramatic elaborations, the development proceeds in the form of successively rising waves. The last and most powerful wave leads directly to the reprise. This type of dynamic preparation for the re-statement is exceedingly characteristic of Tschaikowsky.“

3. Als ein besonders wichtiges Feld erwiesen sich Aufbau, Gliederung, Umfang und formale Funktion von Solo-Kadenz.

a) Der Aufbau der 2. großen Solo-Kadenz

Im I. Satz des Tschaikowsky-*b*-moll-Konzerts²³ greift die Kadenz im ersten Teil ganz offensichtlich auf die Kadenz im ersten Satz des Rubinstein-*d*-moll-Konzertes²⁴ zurück. In beiden Fällen vollzieht sich der Übergang vom Auslauf der Reprise zum Beginn der Solo-Kadenz in der Modulation von der Tonart *B*-dur nach *Ges*-dur – ein Übergang, der sich im Rubinstein-Konzert durch plötzliche Umdeutung des *B*-dur-Dreiklangs abrupt ergibt, während er im *b*-moll-Konzert durch eine über 8 Takte sich erstreckende dynamische Steigerung unter Verwendung aufsteigender chromatischer Akkorde vorbereitet wird.

In beiden Fällen bildet die erreichte Tonart *Ges*-dur den *ff*-Höhepunkt der vorausgegangenen Passagen des Solo-Instruments und zugleich die Ausgangstonart der Kadenz (im Rubinstein-Konzert 17 Takte in *Ges*-dur, im Tschaikowsky-Konzert 10 Takte in *Ges*-Dur, mit nachfolgender Umdeutung in die *h*-moll-Dominante *Fis*-dur). In beiden Fällen werden die Solo-Kadenzen eingeleitet durch gebrochene *Ges*-dur-Dreiklänge der linken Hand

Rubinstein: Konzert *d*-moll

Tschaikowsky: Konzert *b*-moll

23 Ed. Steingräber, S. 33.

24 Part. Senff, S. 19/20.

– im Rubinstein-Konzert zuerst in Sechzehnteln, dann in Zweiunddreißigsteln, im Tschaikowsky-Konzert in Achteln, zu denen dann auch im zweiten Viertel des 3. Taktes (wohlgemerkt in beiden Konzerten kongruent!) eine deklamatorisch gefärbte Melodiestimme in der rechten Hand tritt.

b) Die zunehmende Verwendung der Solo-Kadenz als formaler Gestaltungsfaktor in den Klavierkonzerten Tschaikowskys scheint sehr wesentlich von Rubinsteins Konzerten her inspiriert worden zu sein. Zur Begründung dieser These ist es wichtig, kurz auf die bisherige Rolle der Kadenz in den Konzerten seit Beginn der Romantik (also ca. 1830) zurückzukommen.

Nachdem noch im Schumann *a*-moll-Konzert (1841/45) die Solo-Kadenz des ersten Satzes an der traditionellen Stelle zwischen Reprise und Coda steht und nicht über das bisher Übliche an Umfang hinausragt, arbeitet Liszt in der Gestaltung seiner Klavierkonzerte *Es*-dur (besonders im I. Satz) und *A*-dur bereits wesentlich mit Kadenzen, die mehr den Charakter kleiner Bausteine im formalen und musikalisch-inhaltlichen Gefüge tragen und dadurch einen ganz neuen Begriff des Kadenz-Prinzips prägen. Die große Solo-Kadenz kann deshalb entfallen; als das offenkundigste Mittel zur Darstellung virtuosen Könnens wird sie entbehrlich in Kompositionen, die, wie die Lisztschen Konzerte, in ihrer ganzen Anlage auf Virtuosität abgestimmt sind.

Die nächste Stufe dieser Entwicklung auf die Kadenz hin als zunehmend mitbestimmenden symphonisch-solistischen Gestaltungsfaktor stellt das *d*-moll-Konzert op. 15 von Brahms (1858)²⁵ dar, in dessen III. Satz wir drei Kadenzen begegnen, deren letzte den bezeichnenden Titel *Cadenza quasi Fantasia* trägt, was hier auf die wachsende kompositorische Vertiefung des Kadenz-Begriffes hindeutet.

Im *a*-moll-Konzert op. 16 von Grieg (1868) findet sich die große Solo-Kadenz des I. Satzes zwar noch zwischen Reprise und Coda, also an der traditionellen Stelle – traditionell in Bezug auf die Klavierkonzerte der Klassik und auf das Schumannsche *a*-moll-Konzert, das ja nicht nur in formaler Hinsicht Vorbild für das Grieg-Konzert wurde –, es wird jedoch in der Aufbietung beinahe symphonischer Klangmassen im Verlauf eines sich über 6 Notenseiten erstreckenden Klaviersolos ein einschneidender Wandel der bisherigen Funktion der Solo-Kadenz sichtbar. Setzt das Grieg-Konzert hiermit aber ein Präzedens? Keineswegs. Bereits in Rubinsteins *F*-dur-Konzert op. 35 (1856) sowie in seinem schon mehrfach erwähnten *d*-moll-Konzert op. 70 (1866) stehen in den jeweils ersten Sätzen Solo-Kadenzen, die sowohl strukturell wie in der Skala ihrer Dynamik und besonders auch in ihrer Placierung innerhalb des musikalischen Gesamttablaufs der Sätze sich deutlich von den bisherigen Vorbildern unterscheiden. Gerade im *d*-moll-Konzert überträgt Rubinstein der Kadenz des Solo-Instruments eine derart wichtige Pfeilerposition in der formalen Struktur des ersten Satzes, wie sie in den Klavierkonzerten zwischen 1830 und 1866 sonst fast nirgendwo anzutreffen ist. Ihre Bedeutung beruht dabei nicht so sehr auf der mit 78 Takten zwar beachtlichen,

²⁵ Siehe dazu auch Carl Dahlhaus, *Joh. Brahms: Klavierkonzert Nr. 1 d-moll, op. 15* (Werkmonographien zur Musikgeschichte), München 1965.

aber nicht außergewöhnlichen Länge, als vielmehr wesentlich auf der Tatsache, daß sie in wellenförmigen Steigerungen, die – genau wie in der Durchführung des I. Satzes bereits erläutert – mit den Mitteln der Sequenzierung, Motivverkürzung und Tempobeschleunigung erzielt werden, schließlich einen immensen Höhepunkt erreicht. Auf diesem Höhepunkt wird durch die Art der Steigerung der Wiedereintritt des Hauptthemas (also noch nicht die Coda, wie sonst üblich) mit Klavier und Orchester im *fff* zwingend erforderlich.²⁶ (Siehe Notenbeispiel S. 423.)

Hier, an dieser Stelle, liegt die Kulmination des I. Satzes. Die Wucht, mit der dieser erneute Einsatz des Hauptthemas erfolgt, zeigt, daß der vorhergehenden Solo-Kadenz eben nicht nur die Aufgabe virtuoser Demonstration, sondern darüber hinaus die wichtige Funktion der strukturellen und dynamischen Vorbereitung dieses Höhepunktes übertragen wurde.²⁷ Und von dieser Art der Kadenzgestaltung Rubinsteins zieht sich eine direkte Linie zu Tschaikowskys *b*-moll-Konzert, aber auch – vor allem im Hinblick auf den Umfang und die strukturelle Bedeutung der Kadenz – zu seinen Konzerten in *G*-dur und *Es*-dur.

Man könnte nun einwenden, daß das dem *d*-moll-Konzert zeitlich benachbarte und bereits zitierte *a*-moll-Konzert von Grieg (1868) – das Tschaikowsky bei seiner ausgesprochenen Sympathie für die Musik des Norwegers sicherlich gekannt, mit dem er sich eventuell sogar ausführlicher beschäftigt hat – mit seiner Solo-Kadenz einen vielleicht ebenso bestimmenden Einfluß auf die Tschaikowsky-Konzerte gehabt habe. Das soll keineswegs als Möglichkeit ausgeschlossen werden; dennoch kann meines Erachtens in Anbetracht der nachgewiesenen zahlreichen Übereinstimmungen in den Kadenzen vor allem der Rubinstein-*d*-moll- und Tschaikowsky-*b*-moll-Konzerte ein gewichtiger Einfluß Rubinsteins kaum mehr bezweifelt werden.

Klavier - Satztechnik

Obwohl die Klaviersatztechnik Anton Rubinsteins in wesentlichen Bereichen eine deutliche Verwendung der Spieltechnik der Hochklassik (C. M. v. Weber, Hummel) und der Romantik (Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Henselt) erkennen läßt – man insofern also von einer spezifisch eigenen Klaviertechnik Rubinsteins nicht sprechen kann –, so finden sich doch gerade in seinen Konzerten Passagen des Solo-Instrumentes, die in ihrer Art der Verwendung klaviertechnischer Mittel²⁸ durchaus originelle Prägung tragen.

Verblüffend ist dabei die große Ähnlichkeit zwischen einigen dieser Passagen und entsprechenden Stellen in den Tschaikowsky-Konzerten, die teilweise bis zur völligen Übereinstimmung reicht. Als Belege seien einige besonders ins Auge fallende Ähnlichkeiten bzw. Übereinstimmungen kurz angeführt:

²⁶ Part. Ed. Senff, a. a. O., S. 45.

²⁷ Die Parallele zu der geballten und vereinten Kraft von Klavier und Orchester im I. Satz des Brahms *d*-moll-Konzerts ist auffallend.

²⁸ Z. B. beidhändige vier- oder fünfstimmige Akkorde, verteilt über die gesamte Tastatur; Zweihändiges Sechzehntel- oder Achtellläufe im Intervall einer verminderten Sexte; Doppeloktavkadenzen, u. s. w.

Rubinstein: Konzert *d-moll*, I. Satz, Wiedereintritt d. Hauptthemas (Partiturausschnitt)

Tempo I.

The musical score is arranged in three systems. The first system contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), and Horns (Cor.), with a Timp. (Tympani) staff below. The second system contains staves for the piano (p) and strings (s). The third system contains staves for the piano (p) and strings (s). The score is marked with a dynamic of *f* (forte) and includes the tempo marking *Tempo I.* at the beginning of each system. The key signature is *d-moll* (one flat).

a) Im *Es-dur*-Konzert op. 94 von Rubinstein²⁹ finden sich bereits massive vierstimmige Akkorde in beiden Händen, die als Begleitung eines Hornmotivs im forte vom Bass aufsteigend über die gesamte Tastatur verteilt werden und insofern eine bemerkenswerte Entsprechung zu den berühmten *ff*-Klavierakkorden in der Einleitung von Tschairowskys *b*-moll-Konzert bieten.

b) Auf der 2. bzw. 3. Seite der eben erwähnten Einleitung zu Tschairowskys *b*-moll-Konzert³⁰ gibt es in der 1. Kadenz des Klaviers eine Reihe von aufsteigenden Vierundsechzigstel-Passagen in verschiedenen Intervall-Abständen der beiden Hände. Für die Verwendung solcher Passagen innerhalb der eben genannten Kadenz im *b*-moll-Konzert findet man nun, ebenfalls im Rubinsteinschen *Es-dur*-Konzert, ein Vergleichsbeispiel,³¹ das nicht nur eine völlige Kongruenz in bezug auf die Tonfolge, den Intervallabstand zwischen den Händen etc. aufweist, sondern vor allem eine verblüffende Parallelität des strukturellen Einbaus dieser in beiden Konzerten an der erwähnten Stelle mehrfach auftretenden Läufe zeigt.

29 Part. Ed. Senff, S. 26 u. S. 61.

30 T. Part. Ed. Eulenburg, S. 8.

31 Part. Ed. Senff, S. 153. Interessant ist hierbei auch das unmittelbar vorhergehende Tritonus-Motiv im Orchester, das übrigens eine Verminderung des *Des-dur*-Intervalls (Reine Quint) im Anfangsthema des Tschairowsky-*b*-moll-Konzerts darstellt.

Tschaikowsky: Konzert *b*-moll,
I. Satz

The image shows a complex musical passage from the first movement of Tchaikovsky's Concerto in B minor. It features multiple staves with intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including *ff* (fortissimo), and a large, bold *ff* marking at the end of the passage, indicating a powerful crescendo.

Rubinstein: Konzert *Es*-dur

The image shows a musical passage from the first movement of Rubinstein's Concerto in E major. It features a prominent melodic line in the upper register, characterized by a series of eighth and sixteenth notes. The passage includes dynamic markings such as *ff* and *f*, and is marked with a large, bold *ff* at the end. The score is written for piano and includes both treble and bass clefs.

c) Einen anderen wichtigen Punkt der Übereinstimmung zeigt die Art und Weise, in der die Coda des ersten Satzes im Rubinstein-*d*-moll-Konzert und die Coda des dritten Satzes im Tschaikowsky-*b*-moll-Konzert konzipiert wurden:

In beiden Fällen wird die vorausgegangene Wucht des *ff*-Zusammenwirkens von Orchester und Solo-Instrument ins Spielerische aufgelöst – bei Rubinstein durch gebrochene Dreiklänge in Achtel-Triolen,³² später durch Doppelgriffe, bei Tschaikowsky durch ebenfalls auf beide Hände verteilte gebrochene Septimen-Akkorde bzw. Dreiklänge. In beiden Fällen kann man von einer klaren Zweiteilung der Coda sprechen: einem 1. Teil, der wie eben beschrieben, einen spielerischen Charakter

32 Die übrigens in ihrer klanglichen Wirkung sehr an die Coda des I. Satzes des Schumann-Konzertes erinnern.

hat, und einem 2. Teil, in dem durch Akkord-Ballungen, die von den hohen Lagen des Klaviers absteigen und in Ablösetechnik komponiert sind, eine dramatische Verdichtung bewirkt und ein letzter Höhepunkt im *ff* bzw. *fff* erreicht wird.³³

Rubinstein: Konzert *d*-moll



d) Sowohl im 3. Satz des Rubinstein-*d*-moll-Konzerts wie im 3. Satz des Tschaikowsky-*b*-moll-Konzerts wird der letzte Höhepunkt des Finales durch eine Solo-Kadenz des Klaviers eingeleitet: In beiden Fällen beginnt diese Kadenz auf der Dominante der entsprechenden Tonart des Schlußsatzes,³⁴ in beiden Fällen werden als klaviertechnisches Mittel der dramatischen Vorbereitung Doppel-Oktaven eingesetzt und in beiden Fällen folgt auf die betr. Solo-Kadenz der große Fortissimo-Einsatz des vollen Orchesters zusammen mit dem Klavier, der das Finale einem imponierenden Abschluß zuführt.

e) Das vom Klavier gebrachte Hauptthema (*D*-dur) des 2. Satzes in Tschaikowskys *G*-dur-Konzert³⁵



33 1. Teil spielerisch:

Rubinstein, Coda Takt 1-32 (Ed. Senff, S. 49/53).

Tschaikowsky, Coda Takt 1-19 (Ed. Eulenburg, S. 179/183).

2. Teil dramatisch:

Rubinstein, Coda Takt 33-57 (Ed. Senff, S. 53/57).

Tschaikowsky, Coda Takt 20-31 (Ed. Eulenburg, S. 184/186).

Die hier besprochene Coda des I. Satzes des Rubinstein-*d*-moll-Konzertes kann m. E. wohl als eine der zügigsten und in ihrer Klanglichkeit wie in ihrem Gesamtverlauf wirkungsvollsten und schönsten im Bereich der Klavierkonzert-Komposition des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden.

³⁴ Rubinstein *d*-moll-Konzert: Part. Ed. Senff, S. 131.

³⁵ T. Partitur, Ed. Eulenburg, S. 101.



lehnt sich ganz offensichtlich an das Hauptthema des 2. Satzes in Rubinsteins *d*-moll-Konzert an,³⁶



und zwar sowohl in den (an Mendelssohn oder Schubert erinnernden) „klassisch“ anmutenden Begleitakkorden der linken Hand wie auch in der Art der Melodieführung in der rechten Hand.

f) In Tschaikowskys *b*-moll-Konzert (I. Satz) stehen unmittelbar vor der Orchester-Durchführung³⁷ gebrochene Dreiklänge des Klaviers in Sechzehntel-Passagen (*As*-dur), verteilt über die ganze Tastatur, die schließlich piano auf einer Fermate enden.

Fast dieselben Passagen mit gebrochenen Dreiklängen, ebenfalls verteilt über die ganze Tastatur, diesmal anstatt in Sechzehnteln in Achteln und statt in *As*-dur in *A*-dur, finden sich im ersten Satz von Rubinsteins *d*-moll-Konzert.³⁸

In beiden Fällen handelt es sich um ein von gehaltenen Akkorden des Orchesters begleitetes kurzes, instrumentales Zwischenspiel des Soloinstruments, in beiden Fällen laufen diese Dreiklangs-Passagen allmählich in ein *decrecendo* aus, und in beiden Fällen beginnt hierauf ein rein orchestraler Durchführungsteil.

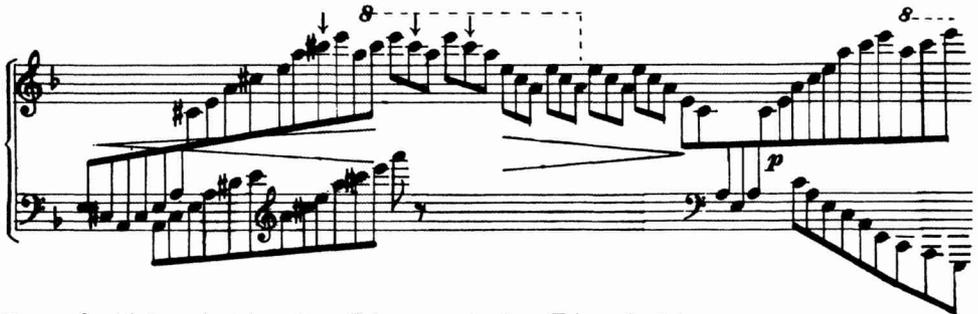
Tschaikowsky: Konzert *b*-moll



36 Part. Ed. Senff, S. 60. S. auch hierzu Stengel, a. a. O., S. 84.

37 T. Part. Ed. Eulenburg, S. 46-48.

38 Part. Ed. Senff, S. 15.

Rubinstein: Konzert *d*-moll

Das folkloristische Element in Finalsätzen

Von besonderem Interesse ist auch die Frage, ob die in Rubinssteins Konzerten (und zwar im *e*-moll-, *G*-dur- und *d*-moll-Konzert) auftretende Verwendung folkloristisch gefärbter Thematik, vornehmlich in den Finalsätzen, von Einfluß auf Tschai-kowskys Themengestaltung gewesen ist. Ohne Zweifel hat in Bezug auf die Verwertung national-russischer Volksmusik das Vorbild Michael Glinkas die stärkere und primäre Wirkung auf unseren Meister ausgeübt – daneben eventuell auch Mili Bala-kirew, das kritisch antreibende Haupt der Novatoren in Petersburg, der für das russische Volkslied ein „*tiefes, intuitives Verständnis*“ besaß,³⁹ 1866 eine wertvolle Sammlung von Volksliedern herausgegeben hatte (deren Harmonisierungen als ‚klassische‘ Muster angesehen werden können), und mit dem Tschai-kowsky seit spätestens 1868 in enger Verbindung stand. Dennoch wäre es falsch, aus der Erkenntnis

39 A. E. Cherbuliez, a. a. O., S. 65.

dieses Tatbestandes heraus jeglichen Einfluß Anton Rubinssteins auf diesem Gebiet von vornherein als nicht wahrscheinlich abzutun. So trägt z. B. das Hauptthema des III. Satzes im Rubinssteinschen *d*-moll-Konzert⁴⁰

Rubinstein: Konzert *d*-moll

eindeutig folkloristische Züge, ebenso das im gleichen Satz: enthaltene unisono-Motiv der Streicher.⁴¹

Rubinstein: Konzert *d*-moll

40 Part. Ed. Senff, S. 36.

41 Part. Ed. Senff, S. 39.



Überhaupt ist der Beginn dieses Schlußsatzes von einer so vitalen Rhythmik im echt russischen Sinne, daß man für einen Augenblick den „internationalen Rubinstein“ ganz vergißt und eher glaubt, die Bearbeitung eines russischen Volkstanzes vor sich zu haben.

Hier drängt sich der Vergleich mit den Finalsätzen zweier Klavierkonzerte Tschaikowskys auf, und zwar des *b*-moll- und des *G*-dur-Konzertes. Im *b*-moll-Konzert haben wir es beim Final-Hauptthema ja nachgewiesenermaßen mit der Verwendung eines ukrainischen Tanzliedes (*Komm, komm Ivanka*⁴²) zu tun. Und im Schlußsatz des *G*-dur-Konzertes finden sich zwar im Hauptthema

Tschaikowsky: Konzert *G*-dur



auch schon Ansätze zu tänzerischer Ausgelassenheit, einen eindeutig tanzhaften Charakter enthält jedoch das 1. Seitenthema dieses Satzes, das sich auf einem von den Streichern im punktierten Rhythmus gebrachten *e*-moll Akkord (der als harmonisch-rhythmische Fundament dient) ausbreitet.

42 J. Warrack, *Tschaikowsky. Symphonies and Concerts*, London 1969, S. 43. Zagiba weist in seiner *Tschaikowsky-Biographie* (Zürich 1953, S. 17) bereits auf die Herkunft dieses Themas hin, bezeichnet es jedoch als unbekanntes Tanzlied.

Tschaikowsky: Konzert G-dur

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked with a piano dynamic (*p*) and the tempo/style marking *grazioso*. The music is in G major, indicated by one sharp (F#). The notation consists of a treble and a bass clef staff. The bass line features a prominent ostinato pattern of eighth notes: E, G, A, B, C, which repeats throughout the passage. The treble line has a more melodic and rhythmic character, often playing in pairs with the bass line. The second system continues this pattern with similar rhythmic and melodic structures.

Sehr bemerkenswert an diesem Motiv ist übrigens die durch Wiederholung in jedem der folgenden 20 Takte hervorgerufene ostinato-Wirkung, die durch die von Bässen und Celli gebrachte leere Quinte *E-h* noch zusätzlich einen folkloristischen Akzent erhält.

Da nicht nur der bereits zitierte Schlußsatz des *d*-moll-Konzertes von Rubinstein, sondern auch der III. Satz seines *e*-moll-Konzertes op. 25 in seinem Hauptthema deutlich volksliednahe Elemente aufweist, erscheint es demnach durchaus möglich, daß Tschaikowsky durch diese Art der Verarbeitung russischer Volksmusik mit dazu angeregt worden ist, in seinen eigenen Konzerten – und keineswegs nur in den Schlußsätzen – russische Volkslied-Themen zu verarbeiten. Es muß allerdings dabei berücksichtigt werden, daß dieses Verfahren der Übernahme volksliedhaften Themenmaterials in Kompositionen für Soloinstrumente allein oder mit Orchester bereits einige Zeit vor dem Erscheinen der *b*-moll- und *G*-dur-Konzerte Tschaikowskys sich allgemein anzubahnen begann – man denke nur an die *Fantasie über Ungarische Volksmelodien* von Liszt (1860), an das Finale des *a*-moll-Konzertes von Grieg (1868) oder an die *Orientalische Fantasie Islamey* von Balakirew (1869). Daß dennoch Rubinstein auch in diesem Punkt der unmittelbare Anreger für Tschaikowsky gewesen ist, wird aber dadurch kaum weniger wahrscheinlich.

Exkurs: Tschaikowsky und Henselt

Ein Gesichtspunkt, der bei einer Betrachtung der möglichen Einflüsse Rubinsteins auf Tschaikowsky zumindest erwähnt werden sollte, betrifft einen deutschen Klavierkomponisten, der, Zeitgenosse von Liszt und mit diesem wie mit Schumann und Hiller befreundet, einer der hervorragendsten Klaviervirtuosen des Jahrhunderts war: Adolf von Henselt (1814-1889). Henselt, 1829 als Fünfzehnjähriger zum ersten

Mal mit einem Klavierabend im Münchner „Odeon“ aufgetreten, 1832 Schüler von Hummel in Weimar und 1838 (nach vierjährigen intensiven pianistischen Studien) aufgrund eines eminenten Konzerterfolges in Petersburg zum Hofpianisten der Kaiserin ernannt, komponierte ein Klavierkonzert in *f*-moll, op. 16, in dem er bereits einige wesentliche Elemente der romantischen Klaviersatztechnik verwendet – in durchaus eigenständiger Weise und zu einem Zeitpunkt, zu dem von einem „Schulmachen“ der Liszt-Technik bei anderen zeitgenössischen Komponisten noch nicht die Rede sein konnte.⁴³

Da finden sich z. B. innerhalb dessen, was man unter dem Begriff Ablösetechnik der Hände versteht, eine ganze Reihe von Kunstgriffen, wie auf beide Hände verteilte chromatisch auf- oder absteigende Doppeloktaven, das gleiche Verfahren bei zwei- oder auch mehrstimmigen Akkorden, das Versetzen der Melodie vom Diskant in die Tenorlage, harmonisch füllende Dezimengriffe, Arpeggien über die gesamte Tastatur und ein überhaupt im Ganzen auf weiten Spannungen beruhender klangmächtiger Klaviersatz.⁴⁴ Klaviersatztechnische Mittel also, die man – zumindest in dem Falle der Ablösetechnik und Doppel-Oktavtechnik – mit Liszts Kompositionen zu assoziieren gewohnt ist,⁴⁵ und von denen einige nachweisbar sowohl

43 Während Engel in seinem Buch *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt* (Leipzig 1927, S. 222-223) keinen Zeitpunkt der Komposition vermerkt, nennt er in der Beispielsammlung *Das Solokonzert* (in der Reihe Das Musikwerk, Köln 1964) die Jahre 1839-1847 als Entstehungszeit, ohne jedoch zu sagen, auf welche Quelle er sich hierbei bezieht. Merkwürdigerweise enthält die übrige mir zugängliche Literatur keinerlei Angaben über den genauen oder auch nur den ungefähren Zeitpunkt der Komposition.

Meine eigene Vermutung, daß in Anbetracht der frühen Opuszahl 16 ein früherer Entstehungstermin als der von Engel angegebene in Frage kommen könnte, wird durch einen Brief Adolf Henselts an die Musikschritstellerin Maria Lipsius (La Mara) vom 7. 10. 1874 bestätigt, den Gerhard Puchelt in seinem Buch *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830-1880* (Berlin-Lichterfelde 1969, S. 10) auszugsweise zitiert. In diesem Brief schreibt Henselt: „*Ich habe die unumstößliche Ansicht über mich, daß nach dem, wie ich angefangen – ich war im 19. Lebensjahr, als ich mein op. 14 geschrieben – man berechtigt war, viel mehr von mir zu erwarten, als ich geleistet. . .*“

Da also Henselt mit 18 Jahren, d. h. 1832, in seinen Kompositionen bereits bei op. 14 angefangen war, ist es mehr als wahrscheinlich, daß er sein *f*-moll-Klavierkonzert op. 16 kurze Zeit später, also zwischen 1832 und 1835/36, geschrieben hat. (Es sei denn, daß er plötzlich eine mehrjährige Pause im Komponieren einlegte, worauf jedoch nichts in den vorhandenen Unterlagen schließen läßt.)

Bernsdorfs *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst* (Dresden 1857, Bd. II, S. 380) scheint diese Annahme zu bestätigen mit der Feststellung, daß Henselt – entweder 1831 oder 1832 (letztere Jahreszahl in MGG) – „*acht Monate lang unter Hummels Leitung des Meisters Werke studierend und ein Pianoforte-Konzert komponierend ausharrte.*“ Da Henselt nur ein Klavierkonzert geschaffen hat und nichts von einem „Jugendkonzert“ bekannt ist, das evtl. ohne Opuszahl veröffentlicht wurde, kann es sich bei dem eben zitierten Werk nur um das *f*-moll-Konzert handeln.

44 Vgl. dazu Grove's *Dictionary of Music and Musicians*, London 1954, S. 244. Reclams *Klaviermusikführer*, Stuttgart 1967, S. 445-446. G. Puchelt, *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830-1880*, a. a. O., S. 12: „*Die Bevorzugung weiter Akkordlagen, der Kunstgriff, eine durchlaufende Mittelstimme auf beide Hände zu verteilen, der oft festzustellende Trick, beide in weiter Lage spielende Hände möglichst dicht aneinander zu setzen – alle diese Stilmittel werden für den ‚Klangzauber‘ in vollendeter Form eingesetzt.*“

45 Siehe auch P. Raabe, *Franz Liszt*, Berlin 1931, Bd. II, S. 218. W. Georgii, *Klaviermusik*, Freiburg-Zürich 1950, S. 368. R. Kokai, *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*, Budapest und Kassel 1968.

in den Klavierkonzerten Tschaikowskys, als auch in denen Anton Rubinsteins eine Rolle spielen. Es scheint möglich, daß – im Gegensatz zu dem bisher angenommenen Einfluß der Ablösetechnik Liszts auf Rubinstein und Tschaikowsky – diese Technik schneller Akkord- und Oktavfortschreitungen als klaviersatztechnische Anregung bereits von Henselts Klaviermusik ausgegangen ist und daß sie auf dem Wege des Konzerterlebnisses Henseltscher Kompositionen,⁴⁶ oder aber durch eigenes Studium dieser Werke auf Tschaikowsky eingewirkt hat.⁴⁷

Ein solcher Einfluß Henselts könnte z. B. in der zweiten großen Solo-Kadenz des Tschaikowsky *G*-dur-Konzertes (I. Satz) vorliegen.⁴⁸ Hier sind über eine Strecke von 55 Takten auf beide Hände verteilte mehrstimmige Sechzehntel-Akkorde (im Prinzip der Ablösetechnik komponiert) eingesetzt, die eine bemerkenswerte Entsprechung in dem *f*-moll-Konzert von Henselt finden, in dem dieselbe Art von Akkorden über 46 Takte hinweg durchlaufend gespielt wird.⁴⁹ Ebenso sind die Doppeloktav-Massierungen im Fortissimo der Tschaikowsky *b*-moll- und *Es*-dur-Konzerte bereits in dem selben Konzert – fast 20 Jahre vor der Uraufführung des Liszt-Konzerts in *Es*-dur 1855! – in erheblicher Anzahl anzutreffen. Auch begegnet man in diesem pianistisch äußerst schwierigen Konzert, das bis zur Jahrhundertwende auf der Repertoireliste aller großen Virtuosen – von Liszt über Anton Rubinstein, Bülow, Scriabin, Emil von Sauer bis zu Pachmann und Busoni⁵⁰ – stand, schon jener „titanischen Dynamik“ (Moser) in der Gestaltung des Soloparts, aber auch der gemeinsamen Klavier-Orchester-Steigerungen, die in den Klavierkonzerten der 1830er Jahre noch einen absoluten Ausnahmefall darstellten. Später jedoch wurden diese zu einem Charakteristikum von Werken wie dem oben erwähnten Liszt-Konzert, dem *d*-moll-Konzert von Brahms (1858), dem *c*-moll-Konzert von Joachim Raff (1870-1873),⁵¹ aber auch und sehr wesentlich dem *b*-moll-Konzert sowie dem *Es*-dur-Konzert (1892) von Tschaikowsky.

46 Siehe z. B. den Brief Tschaikowskys an Frau von Meck aus Maidanowo vom 6. Februar 1886, in dem er von einem Klavierabend Anton Rubinsteins mit virtuosen Stücken von Henselt, Thalberg, Liszt u. a. berichtet (M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. II, S. 362).

47 Henselt hatte als Hofpianist der Kaiserin wie als kaiserlicher Oberaufseher sämtlicher Töchtermusikerkziehungsanstalten des damaligen Russischen Reiches zweifellos eine Schlüsselstellung im russischen Musikleben inne. Die Annahme liegt nahe, daß Tschaikowsky in den Jahren seines Petersburger Musikstudiums vom Herbst 1862 bis Januar 1866, aber auch in den folgenden Jahren als Theorieprofessor am Moskauer Konservatorium oder während der vielen Auslandsreisen das *f*-moll-Konzert von Henselt (aber auch dessen andere Klavierkompositionen wie die 12 Etüden op. 2 und 12 Etüden op. 5) einmal oder mehrere Male in öffentlichen Aufführungen gehört hat. Bis ins Einzelne nachweisen läßt sich das nach den verfügbaren Quellen zwar nicht; es erscheint mir jedoch angesichts des um 1850 erst langsam aufstrebenden russischen Musiklebens ziemlich unwahrscheinlich, daß Tschaikowsky nicht mit den bedeutendsten Kompositionen einer der wichtigsten Persönlichkeiten dieses doch noch sehr überschaubaren Konzertlebens in Berührung gekommen sein und sich nicht mit ihnen auseinandergesetzt haben soll.

48 T. Part. Ed. Eulenburg, S. 58-62.

49 Ed. Breitkopf u. Härtel, S. 45-47.

50 Nach den Ausführungen des amerikanischen Pianisten Raymond Lewenthal in einem Forschungsbeitrag zur Geschichte des Henselt-Konzerts (Rückseite der Columbia-Stereo-Schallplatte Nr. MS 7252).

51 Eines der schönsten Werke der romantischen Klavierkonzert-Literatur, das einmal in die Programme unserer Sinfonieorchester aufgenommen werden sollte.

Das heißt nicht, daß Tschaikowsky auch in der „titanischen Dynamik“ von Henselt beeinflusst worden sei. Hierfür gab es andere Vorbilder, die schon rein zeitlich näher lagen, zum Beispiel das *d*-moll-Konzert von Henry Litolff (1854),⁵² das Tschaikowsky nachweislich gekannt und als „brilliant“ bezeichnet hat.⁵³

Es sollte in diesem Exkurs gezeigt werden, daß die Kompositionen Adolf von Henselts – und unter ihnen besonders das *f*-moll-Konzert – bereits einen Stand der Spieltechnik und auch der dynamischen Dimensionen enthalten, der eine eindeutige Vorwegnahme mancher bisher der Urheberschaft Liszts zugeschriebenen Ausdrucksmittel darstellt. Ausdrucksmittel, die unter Umständen einen erheblichen Einfluß auf das Schaffen anderer Komponisten wie Tschaikowsky ausgeübt haben.

Zusammenfassung

Folgende Ergebnisse dürfen festgehalten werden:

1. Auf dem Gebiet der formalen Gestaltung haben sich bei den orchestralen Durchführungen wie auch bei der Gliederung und formalen Funktion von Solo-Kadenzen wesentliche Entsprechungen besonders zwischen dem *d*-moll-Klavierkonzert von Rubinstein und dem *b*-moll-Klavierkonzert von Tschaikowsky ergeben.

Für die Gestaltung der Thematik in den *b*-moll- und *G*-dur-Konzerten von Tschaikowsky gewinnt Rubinsteins *G*-dur-Konzert op. 45 (1857) besondere Bedeutung, und zwar durch die Idee, dem ersten Seitenthema ein zweites, aus jenem abgeleitetes unmittelbar folgen zu lassen.

2. Auf dem Gebiet der Klaviersatztechnik ließen sich u. a. Einflüsse von Rubinsteins *Es*-dur-Klavierkonzert op. 94 (1874) feststellen.

3. Tschaikowsky scheint durch die Art der Verarbeitung russischer Volksmusik in Rubinsteins Konzerten mit dazu angeregt worden zu sein, in seinen eigenen Konzerten russische Volksliedthemen zu verwenden.

4. Zur Diskussion gestellt wurde die Möglichkeit, daß Tschaikowsky einige bisher Liszts Einfluß zugeschriebene Elemente der Spieltechnik bereits von Henselt übernommen hat.

52 Nach A. Schering, *Die Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig ²/1927, S. 191, ist allein der 1. Satz dieses Konzertes 12 Takte länger als Liszts gesamtes *A*-dur-Konzert.

53 M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. II. Laut Laroche haben bereits auf den jungen Tschaikowsky zwei Ouvertüren Litolffs, *Robespierre* und *Die Girondisten*, großen Eindruck gemacht. „Ohne zu übertreiben kann man behaupten, daß seit jenen beiden Ouvertüren und seit ‚Struensee‘ von Meyerbeer Tschaikowsky das ganze Leben hindurch die Leidenschaft für Programm-Musik verfolgte. In seinen ersten Ouvertüren, auch ‚Romeo und Julie‘ nicht ausgeschlossen, ist der Einfluß Litolffs nicht zu verkennen . . .“ (H. Laroche in seinen *Erinnerungen*, auszugsweise zitiert in M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. I, S. 90).

Mit den Klavierkonzerten Litolffs kann Tschaikowsky übrigens auch durch seinen langjährigen Klavierlehrer Rudolf Kündinger bekannt gemacht worden sein. Kündinger, anscheinend ein hervorragender Pianist, hatte bei seinem ersten öffentlichen Auftreten in Petersburg einen großen Erfolg erzielt, u. a. mit dem Spiel eines Litolff-Konzerts (M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. I, S. 56-57). Es wäre zu prüfen, ob und in welcher Weise hier noch Anregungen für Tschaikowskys Konzerte wirksam geworden sind.

Russische Quellen der Rhythmik Strawinskys

von Valentina Cholopova, Moskau

Strawinsky hat als eminenter Neuerer im Bereich des Rhythmus einen gewaltigen Einfluß auf die Musik des 20. Jahrhunderts ausgeübt. Die Neuerung Strawinskys bestand darin, daß er ein ganzes System irregulärer rhythmischer Mittel von einer Schärfe in die Musik brachte, die zumindest den europäischen Traditionen bis dahin fremd war. Parallel zu Bartók und Prokofjew entwickelte er die rhythmische Dynamik der Musik.

Eine hauptsächliche, spezifische Eigentümlichkeit der Rhythmik Strawinskys, die ihn unter allen Zeitgenossen hervorhebt, liegt darin, daß er dem Rhythmus eine dominierende Stellung in der musikalischen Form zuerteilte, der er sogar die Harmonie unterordnete. In solcher Dominanz etwa des Rhythmus, der Linearität oder der Klangfarben im Unterschied zur absoluten, für das 19. Jahrhundert charakteristischen Herrschaft der Harmonie zeigt sich eine typische Tendenz der musikalischen Sprache im 20. Jahrhundert. Darüber, daß der Rhythmus bei Strawinsky zuweilen Ausgangspunkt des Kompositionsprozesses war, äußerte sich der Komponist selbst. So sagte er in Gesprächen mit Robert Craft über die Vorbereitung des musikalischen Materials: „Ich beginne die Suche danach mitunter, indem ich alte Meister spiele (um mich von der Stelle zu bewegen), mitunter fange ich auch direkt an, rhythmische Einheiten auf der Grundlage einer konventionellen Notenfolge zu improvisieren (die dann auch endgültig werden kann). So formiere ich mein Baumaterial.“¹

Das System irregulärer rhythmischer Mittel nahm bei Strawinsky einen so bedeutsamen Platz ein, daß sich im Schaffen dieses Komponisten ein neuer stilistischer Typus herausbildete: der Typus irregulärer Rhythmik im Gegensatz zum Typus regulärer Rhythmik, der die europäische Musik vom 17. bis zum 19. Jahrhundert beherrscht hatte. Mit Strawinskys *Sacre du printemps* (1912/1913) etablierte sich die Irregularität des Rhythmus in der europäischen Musik als normal.

Der qualitative Sprung zur rhythmischen Irregularität hatte sich in der gesamten europäischen Musik während des 18. und 19. Jahrhunderts in vielen Abweichungen von der Regularität und in einer allmählichen Zunahme verschiedener irregulärer Erscheinungen vorbereitet.

In der musikwissenschaftlichen Literatur sind diese Fakten und Tendenzen mehr oder minder eingehend reflektiert worden. So wurden die Hemiolen in den Couranten französischen Typs bei Johann Sebastian Bach registriert (die Taktveränderung $\frac{3}{2} : \frac{6}{4}$ in den Kadenzen), die nichtquadratischen Dreitaktgruppen im Menuett von Mozarts g-moll-Sinfonie oder im Scherzo der IX. Sinfonie von Beethoven (*ritmo di tre battute*), Inkongruenzen zwischen Motiv und Takt bei Beethoven und Chopin,

¹ Igor' Stravinskij, *Dialogi*, Leningrad 1971, S. 225.

Abweichungen von der Viertaktperiodik bei Schubert, Chopin, Brahms, Glinka, Borodin, Mussorgski, Rimski-Korsakow und Tschairowsky, die Polymetrik in Mozarts *Don Giovanni*, Glinkas *Ivan Susanin*, Rimski-Korsakows *Goldenem Hähnchen* und seiner *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitež*, Synkopen und metrischer Wechsel bei Schumann, vermischte Takte (5-er, 7-er und 11-er Takte) bei Glinka, Tschairowsky, Mussorgski, Rimski-Korsakow ebenso wie bei Boieldieu, Gounod usw.² Feil hat in einer speziellen Arbeit über Schuberts Rhythmik³ mehrere Erscheinungen rhythmischer Irregularität bei diesem Komponisten untersucht: Widersprüche zwischen Rhythmus und Taktart sowie der Ordnung der Takte, die Möglichkeit rhythmischer Strukturen außerhalb des Taktes u. a. Briner verfolgt in seinem Buch *Der Wandel der Musik als Zeit-Kunst*⁴ die Evolution des europäischen Rhythmus und bemerkt dabei eine Tendenz gegen die metrische Funktion des Taktes und das Entstehen neuer Metren innerhalb der Takte bei den Romantikern; die Einführung des Taktwechsels bezeichnet er als einen Versuch, mit Hilfe des Metrums irreguläre Akzente zu markieren (im 19. Jahrhundert). Äußerungen von Komponisten des 19. Jahrhunderts (Berlioz, Schumann und anderer) zugunsten des irregulären, asymmetrischen Rhythmus werden im Buch *Rhythmus und Tempo* von Curt Sachs angeführt.

Auf diese Art war die Tendenz zur rhythmischen Irregularität, wie sie in den musikwissenschaftlichen Arbeiten untersucht wurde, deutlich ausgeprägt und hat die Musik in ganz Europa erfaßt. Die Tatsache aber, daß die Etablierung des irregulären Rhythmus zum System sich im Werk eines russischen Komponisten vollzog, der Schüler Rimski-Korsakows war, und zwar in den russischsten seiner Werke, beginnend mit dem *Sacre du printemps* (Vorstufen des neuen Systems gab es auch in *Petruschka*), diese Tatsache hatte ihre historischen Gründe. Der irreguläre Rhythmus begegnet in der russischen Musik auf vielen Ebenen: in der Folklore, in der kirchlichen Volksmusik, in der russischen Klassik des 19. Jahrhunderts. Als sein wichtigstes Vorbild erscheint die russische Sprache selbst, ihre Akzentuierung, wie sie in der Volks- und Kunstpoesie ausgeprägt ist, die den russischen Komponisten zum Vorbild diente.

Verweilen wir kurz bei Besonderheiten in der Rhythmik von Strawinsky selbst, bei seinen charakteristischsten Mitteln.

In Strawinskys Rhythmik gibt es Formen der Irregularität, die er mit anderen Komponisten gemeinsam hat: Synkopen, darunter besonders scharfe Binnensynkopen, Taktwechsel, besonders – wie bei Prokofjew – an den Formgrenzen, nichtquadratische Periodik,⁵ die sowohl simple dreitaktige, wie auch fünftaktige, siebentaktige und neuntaktige Gruppen umfaßt.

2 Hierzu im einzelnen: H. Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903; R. Dumesnil, *Le rythme musicale*, Paris 1921; C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York 1953; E. Praut (Prout), *Muzykal'naja Forma*, Moskau 1917; I. V. Sposobin, *Muzykal'naja Forma*, Moskau 1967; L. A. Mazel' – V. A. Cukerman, *Analiz muzykal'nych proizvedenij*, Moskau 1967; D. Zitomirskij, *Robert Šuman*, Moskau 1964; A. Pazovskij, *Zapiski dirtžera*, Moskau 1966.

3 A. Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966.

4 A. Briner, *Der Wandel der Musik als Zeit-Kunst*, Wien (u. a.) 1955.

5 Anm. des Übersetzers: Die Verfasserin verwendet hier wie an anderen, mit gleicher Zahl markierten Stellen den Begriff „Nekvadratnost'“, wörtlich etwa: „Unquadratisch, Nichtquadratisch, für den die deutsche Sprache keine geläufige Bezeichnung hat.

Besonders spezifisch sind für Strawinsky zwei rhythmische Verfahren, die wir nennen wollen: 1) Akzentvariation und 2) zeitliche Variation. Ein weiteres, noch komplizierteres und allenthalben verbreitetes Verfahren bei Strawinsky ist die Polymetrik. Im Verhältnis zu den beiden erstgenannten Mitteln erscheint die Polymetrik als summierende Struktur, die die zeitliche Variation unbedingt einschließt und von Akzentverschiebungen begleitet wird.

Keines dieser drei spezifischen Verfahren Strawinskys ist sein ausschließliches Monopol. So sind die zeitliche und akzentuelle Variation am Ende bei jedem Komponisten zu finden, der Taktstriche benutzt. Die Polymetrik verwendeten – von Strawinskys Zeitgenossen – sowohl Bartók als auch Webern und Messiaen. Für Strawinsky spezifisch wurden diese Mittel erstens dank ihrem Gehalt an russischem Intonationskolorit und, zweitens, dank ihrer derart systematischen Anwendung, daß der Rhythmus dabei zu einem Konstruktionselement erster Ordnung wird. Auf diese Verfahren gründet sich bei Strawinsky in vielem sowohl seine Synkopik als auch die Taktveränderlichkeit und ungerade Periodik.⁵

Nehmen wir Beispiele: für die Akzentvariation ein Thema aus *Petruschka* („*Narodnye guljan'ja na maslenoj*“ = Volksfeste in der Butterwoche); für die zeitliche Variation ein Thema aus dem *Sacre du printemps* („*Igra dvuch gorodov*“ = „*Jeux des cités rivales*“):

Die zeitliche Variation wendet Strawinsky hinsichtlich von melodisch ähnlichen Phrasen und Motiven an. Dieses Verfahren hat bei ihm eine charakteristische Spielart: die Technik der Einschübe und Kürzungen, besonders im *Sacre du printemps*, *Le Renard* und *Les Noces*.⁶ Der Einschub beruht völlig auf dem Material des Grundmotives, verschmilzt thematisch vollständig mit der Umgebung und verursacht dabei gleichzeitig einen inneren Bruch der rhythmischen Bewegung. Ein Beispiel bietet das angeführte Thema aus den *Jeux des cités rivales*.

Unter den zahlreichen Beispielen von Polymetrik bei Strawinsky verweisen wir auf den „*Tanz des Teufels*“ in der *Geschichte vom Soldaten*, wo in der oberen Lage eine Zeitmaßvariation geschieht ($\frac{7}{8}, \frac{6}{8}, \frac{5}{8}, \frac{7}{8}$) und in der unteren eine Akzentvariation mit einer Verschiebung der ostinaten Figur in ebenen 2/4 innerhalb der Taktverän-

⁶ Eine Technik dieser Art beschreibt Boris Jarustovskij in seinem Buch *Igor' Stravinskij*, Moskau 1963, S. 77-78.

derungen zu $\frac{7}{8}, \frac{3}{4}, \frac{5}{8}, \frac{7}{8}$. Ähnlich sind die Schichten der Polymetrik im Thema mit dem solistischen Klavier aus der *Symphony in three Movements* (I. Satz, Ziffer 7) gebaut: in der oberen Lage erfolgt eine Zeitvariation des Motivs $\frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{3}{4}, \frac{5}{4}, \frac{4}{4}$ usf., in der unteren eine komplizierte, vielgestaltige Akzentvariation eines dreiteiligen ostinaten Motivs.

Die Zeitvariation bei Strawinsky erweist sich als Grundlage für die Taktveränderlichkeit, die Akzentvariation für die Polyakzentik in der Mehrstimmigkeit, besonders in der Polymetrik.

Der Zeitvariation unterwirft Strawinsky auch ungewöhnliche rhythmische Gruppen wie einen 11-Silbler. So wird z. B. im „*Chor der Freundinnen*“ aus *Les Noces* ein den Rhythmus des Textes wiedergebendes 11-Silbenmotiv variiert zu $\frac{11}{8}, \frac{12}{8}, \frac{13}{8}$. Die Irregularität verstärkt sich durch Hinzutritt einer Akzentvariation in derselben Chorpartie infolge der Verschiebung der Worte in den Takten und ihrer wechselnden Betonung (siehe, z. B., die drei Akzentvarianten des Wortes „*počesu*“ mit metrischem Akzent in der Melodie auf der zweiten, dritten und ersten Silbe in den Takten 1, 3 und 5). Das Taktmaß ändert sich währenddessen mehrmals:

♩ = 80

če - su, po - če - su Nas - tas - i - nu ko - su, če - su po - če - su Ti - mo -
- fe - ev - ny ru - su, a e - šče po - če - su a i ko - su, sa - ne - tu

Die Akzent- und besonders die Zeitvariation sind imstande, der musikalischen Form Dauer zu verleihen, selbst bei melodisch-harmonischer Ostinatik oder bei einer minimalen Entwicklung von Melodie und Harmonie. Die Akzentvariation eines Motivs bei Strawinsky schafft Leben auf einem kleinen Formabschnitt (vgl. Beispiel 1a), die zeitliche Variation kann bedeutend größere Strukturen erfassen: die Entwicklung des Themas, die Teile der Form. Eben auf diesem Prinzip beruht jene rhythmische Episode in der Musik Strawinskys, die in ihrer Schärfe und Dynamik einzigartig ist: der unvergleichliche „*Danse Sacrale*“, das Finale des Balletts *Le Sacre du printemps*. Bei der Analyse kann man feststellen, daß – bei einer Fülle von aperiodischem und irregulärem Wechsel des Taktes – auf der Ebene der hauptthematischen Phrase (eines Mikrothemas) und ihrer Varianten eine strenge Ordnung herrscht; sie erfaßt das langandauernde Anfangsthema, den Refrain des Finales (33 Takte). Dem Mikrothema muß man die Gruppe der Motive Takt 2-5 zurechnen. Die weitere Entwicklung bilden rhythmische Variationen mit folgerichtigen Verkürzungen und Verlängerungen der Dauer des Mikrothemas.⁷

⁷ Die motivische Zusammensetzung des Mikrothemas T. 2-5 ist: $a^1 a^2 b$; in der 1. Variation tritt das Motiv c hinzu. Dieses Schema und weitere Beispiele sind dem Buch der Verfasserin: *Voprosy ritma v tvorčestve kompozitorov pervoj poloviny XX veka* (Fragen des Rhythmus bei Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jh.), Moskau 1971, entnommen.

Ausdehnung in 16teln	3	12	12	11	11	10	11	12	6	12	5	7
Abschnitte der rhythmischen Variationsform	Einführung	Exposition des Mikrothemas	Wiederholung des Mikrothemas	1. Variation	2. Variation	3. Variation	4. Variation	5. Variation	6. Variation	7. Variation	Abschließende Zerstückelung	
Taktzahl nach der Partiturgabe Moskau 1965	1	2-5	6-9	10-12	13-15	16-17	18-20	21-24	25	26-29	30-31	32-33

Während die Harmonik ziemlich unbeweglich, wenn auch dissonant ist, und die Melodik äußerst begrenzt in ihrer Linie, tritt als Hauptträger Entwicklung und Dynamik im „*Danse Sacrale*“ die Rhythmik hervor; die Form ergibt sich dabei eindeutig aus der zeitlichen Variation des Mikrothemas.

Betrachten wir nun die Quellen der Rhythmik Strawinskys.

Eine der phonologischen Besonderheiten der russischen Sprache besteht in ihrem schwankenden Akzent. Im Unterschied etwa zum Französischen, Deutschen oder Polnischen ist der Akzent im Russischen nicht auf einer bestimmten Silbe festgelegt. In der Entwicklung der russischen Sprache haben während einer relativ kurzen Zeitspanne die Akzente innerhalb eines und desselben Wortes gewechselt, und dieser Prozeß ist bis heute nicht abgeschlossen.

Althergebrachte Besonderheiten der gesprochenen Sprache fanden ihren Niederschlag vor allem in der russischen Volksdichtung, und zwar nicht nur im Sinne einer einfachen Bewahrung, sondern auch im Sinne einer Kunstfigur, im erfinderischen Spiel mit dem Akzent in ein und demselben wiederholten Wort. Die Akzentvariation in der Sprache gilt als typisches Merkmal der russischen Chorovod-Lieder. Hier als Beispiel einige Verse aus Volksliedsammlungen:

M. Balakirev, *Russkie narodnye pesni* (Russ. Volkslieder), (Moskau 1957):

No. 8 -- „*A my zemlju nánjali, nanjali*“

No. 14 -- „*Échal pan, echal pán*“

No. 54 -- „*Naša ulica širókaja, širokája*“

-- „*S(o) molódcami, da s molódicami, s molódicami*“.

(Die Akzente sind vom Herausgeber der Sammlung gesetzt.)

A. Listopadov, *Pesni donskich kazakov* (Lieder der Donkosaken), (Bd. IV, Moskau 1953):

No. 3 -- „*Bérezku, berézku, bérezku rubil*“

No. 89 -- „*Ój, deduška, déduška*“

No. 102 -- „*Kúma l'moja kumuška, ty kumá*“.

No. 141 -- „*Ój, grušica, grúšica moja*“.

(Die Akzente sind entsprechend den metrischen Akzenten der Melodie von mir gesetzt.)

Die Akzentvariation in der russischen Folklore ist gerade für die Texte eigentümlich, nicht für die Melodien. Es ist bekannt, daß Strawinsky aufmerksam russische Volksliedsammlungen studiert hat, darunter auch Textsammlungen, aus denen er das Material für *Les Noces* und andere seiner Werke entnahm. Welchen Eindruck diese Bekanntschaft auf ihn machte, bezeugt am besten der Komponist selbst: „*Ein wichtiger, charakteristischer Zug der russischen Volksdichtung ist ihre Vernachlässigung des Redeakzentes beim Singen. Die Entdeckung der hier schlummernden musikalischen Möglichkeiten war eine der erfreulichsten in meinem Leben.*“⁸

In frühen Liedern Strawinskys auf Volksdichtungen finden wir sowohl die Verwendung akzentuell variiert Worte als auch „*die Vernachlässigung des Redeakzentes beim Singen*“, die zu unregelmäßigen Erscheinungen in der Rhythmik führt – zu Taktwechsel und gemischtem Takt. Als Beispiel das Lied *Ovsen'* (= unübersetzbarer Name eines heidnischen slawischen Gottes) aus dem Zyklus *Podbljudnye*⁹ (Untertassen-, Wahrsagelieder) (die Akzente im Text sind von mir entsprechend den metrischen Akzenten der Melodie gesetzt):



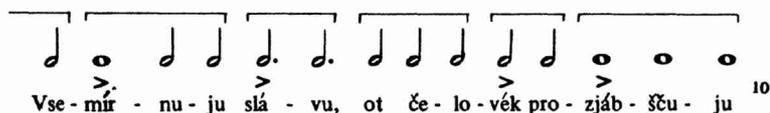
Eine weitere Quelle der Unregelmäßigkeit in der russischen musikalischen Rhythmik ist die russische Kirchenmusik. In ihren Anfängen hatte sie ihren Ursprung in der Prosatextdeklamation (daher ihre Nichtperiodizität).

Im 19. Jahrhundert hat zur Verteidigung ihrer rhythmischen Unregelmäßigkeit (Asymmetrie) als einer selbständigen Qualität, die dem russischen „*Znamennyj raspew*“ eigentümlich sei, A. F. L'vov als Direktor der Hofsängerkapelle einen speziellen Traktat verfaßt: *O svobodnom ili nesimetričnom ritme* (Vom freien oder asymmetrischen Rhythmus) (St. Petersburg 1858). Die theoretischen Überlegungen L'vovs und auch seine kompositorische Arbeit waren darauf gerichtet, die rhythmische Unregelmäßigkeit in ihren Bürgerrechten zu bestätigen, die alten Gesänge von den drückenden Fesseln der Regelmäßigkeit zu befreien und die Asymmetrie des Rhythmus in der Musik seiner Zeit als etwas Gesetzmäßiges zu betrachten. „... *Kann und darf Musik in unserer Zeit wirklich nur unter der unveränderlichen und unausweichlichen Herrschaft eines quadratischen⁵ oder sonstwie einförmigen periodischen Rhythmus existieren? Ist ein Rhythmus, der in seiner Bewegung frei und den Gesetzen mathematischer Symmetrie nicht unterworfen ist, tatsächlich nur ein Früh-*

8 I. Stravinskij, *Dialogi*, S. 164. Weiter heißt es dort: „*Ich glich einem Menschen, der plötzlich entdeckt, daß seine Finger im zweiten Gelenk ebenso beweglich waren wie im ersten. Wir kennen alle jene Gesellschaftsspiele, bei denen ein und derselbe Satz seinen Sinn dadurch verändert, daß die Betonung von einem auf ein anderes Wort wechselt. . . Im ‚Renard‘ sind die Töne der Silben innerhalb des Wortes und die Akzente auf den Worten innerhalb des Satzes in eben dieser Weise behandelt. Dies ist eine phonematische Musik, und Phoneme sind nicht übersetzbar.*“ (Ebenda, S. 164)

9 Wörtl.: „Unter-Schüssel-Lieder“ = Lieder, die zwischen Weihnachten und Hl. Drei Königen im Beisein junger Mädchen zur Weissagung ihrer Zukunft gesungen wurden, anknüpfend an Gegenstände, die sie unter einer umgestülpten Schüssel hervorziehen mußten. (Anm. d. Übs.)

merkmal in der Entwicklung der Völker und der Musik? Warum sollte der freie Rhythmus nicht sowohl in der Kunst unserer Zeit noch existieren dürfen als auch in der Musik künftiger Epochen?“ (a. a. O., S. 3.) V. M. Beljaev, der in all seinen Forschungen der Rhythmik gehörige Aufmerksamkeit widmete, schreibt in seinem Aufsatz *Muzyka drevnej Rusi* (= Die Musik des alten Rußland): „Betrachtet man die *Textrhythmik* in den Gesängen des *Znamennyj raspev*, muß man vor allem feststellen, daß dieser Text nicht gedichtförmig ist und daß als Grundlage seiner musikalischen Deklamation die Hervorhebung grammatikalischer und sinnunterstreichender Betonungen durch Akzente dient, oftmals durch Erhebung des Tones oder auch durch Verlängerung der akzentuierten Silben. Die nichtakzentuierten Silben am Anfang einer Textphrase erscheinen mitunter als Auftakt, die Endsilben werden gewöhnlich verlangsamt. Dadurch entsteht ein Wechsel zwei- und dreiteiliger rhythmischer Figuren in der Grundbewegung von Halben und Ganzen, wie das folgende Beispiel zeigt:“



Eine ganz ähnliche Rhythmik wie in diesen Beispielen musikalischer Deklamation, mit einem Wechsel von zwei- und dreiteiligen Figuren, finden wir in einem Abschnitt des *Sacre du printemps* bei Strawinsky: in der „Anrufung der Vorfäter“ („*Évocation des Ancêtres*“); die Orchesterfaktur imitiert hier einen mehrstimmigen Chorsatz:



Ein Reflex von dieser Art musikdeklamatorischem Stil ist auch in dem Stück für Streichquartett, *Psalom* (1914), spürbar, in gewissem Maße auch in *Les Noces*.¹¹ Immerhin zitiert Strawinsky hier keine echten Gesänge; er assoziiert die Rhythmik des Kirchengesanges nur allgemein und schmilzt sie ein in seine eigene musikalische Sprache. Wo dann im „*Credo*“ seiner Messe 1948 eine lange „Deklamation“ des Chores vor sich geht, nähert sie sich im Charakter den Beispielen aus seiner russischen Periode (besonders auf die Worte „*Deum de Deo*“, wo zwei- und dreiteilige Elemente wechseln).

Einen unmittelbaren Einfluß im professionellen Sinne auf die Rhythmik Strawinskys und auf die historisch bedingte Ausprägung seines Stils im ganzen hat die

10 V. Beljaev, *O muzykal'nom fol'klóre i drevnej pis'mennosti*, Moskau 1971, S. 20.

11 „*Les Noces*“ – das ist auch (und vielleicht sogar in erster Linie) eine Frucht der russischen Kirche . . . Vieles in dieser Musik läßt sich auf den Gedanken des kirchlichen Ritus zurückführen.“ (I. Strawinskij, *Dialogi*, S. 166).

russische Klassik des 19. Jahrhunderts ausgeübt, vor allem Mussorgski und Rimski-Korsakow, der Strawinskys Lehrer war. Mussorgski und Rimski-Korsakow, die manches Neuartige und Originelle in die musikalische Rhythmik brachten, standen mit ihren Neuerungen in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts nicht allein. Bereits von Glinka, dem Begründer der russischen musikalischen Klassik, ging jene Linie der rhythmischen Erneuerung aus, und zwar auf der Grundlage der russischen Sprache, der russischen Poesie. So hat Glinka als erster das fünfteilige Metrum etabliert, das tiefe nationale Wurzeln in der russischen Sprache hat. In Chören Glinkas aus *Iwan Susanin* und *Ruslan und Ludmila* entsteht ein 5-Silbler aus der Skandierung von Textsilben in ebenmäßigem Rhythmus: „Raz - gu - lja - la - sja“, „Lel' ta - inst - ven - nyj“. Die Fünfsilbigkeit ist sozusagen charakteristisch für Redewendungen der russischen Sprache: „Dobryj molodec“, „Krasna devica“. ¹² Viele Texte russischer Volkslieder stehen im fünfsilbigen Versmaß; dieser Rhythmus wurde besonders von einem der russischen Dichter des 19. Jahrhunderts geliebt: A. V. Kolzow (Kol'cov). Der Glinka'sche Fünfsilbler wurde Gegenstand der Aufmerksamkeit späterer russischer Komponisten. Insbesondere von Peter Tschai-kowsky; er schrieb an A. S. Arenskij: „Glinka konnte offenbar den Chor im III. Akt des ‚Lebens für den Zaren‘ (*Ivan Susanin* - V. Ch.) nicht anders schreiben als im 5/4 Takt: hier herrscht ein echter Fünfviertelrhythmus, d. h. ein ständiger und gleichmäßiger Wechsel zwischen 2/4 und 3/4.“ ¹³ Die Entwicklung des fünfsilbigen Rhythmus über Borodin, Mussorgski und Tschai-kowsky führte auch bis zu Strawinsky: „Boslovi, Boža, boslovi Boža“ wiederholt der Chor in *Les Noces*.

Für die in ihrer Individualität einzigartige musikalische Sprache Mussorgskis war die enge Verknüpfung mit der Sprache, mit der volkstümlichen Redeweise eine Quelle seiner intonatorischen und rhythmischen Neuerungen. Als charakteristisches Mittel zur „Darstellung der Rede“ – des volkstümlichen Sprechens, der Verslektion, der Erzählung – führte er in seine Musik Fünf-, Sieben- und Elfsilbler ein. So sprechen die Personen seines Liedes *Svetik Savišna* (auf einen eigenen Text) in Fünfsilblern. Die Sprache des kleinen Helden seines Vokalzyklus *Detskaja* (Kinderzimmer) auf Texte des Komponisten ist im ersten Lied, *S njanej* (Mit dem Kindermädchen), metrisch unregelmäßig, jedoch rhythmisch in gleichmäßigen Siebensilblern gestaltet: „Rasskaži mne, njanjuška, rasskaži mne, milaja“ (der vorgezeichnete Takt des Liedes lautet 7/4). In dem Lied *Piruška* (mit dem charakteristischen Untertitel „Erzählung“) auf einen Text von Kolzow reproduziert der musikalische Rhythmus – in gleichmäßigen Vierteln – präzise den Rhythmus des Verses, der hier einen Elfsilbler bildet, ebenfalls eine der typischen Formen russischer Volksdichtung.



¹² Hierzu siehe L. Mazel', *O melodii*, Moskau 1952, S. 166-167; V. Cukerman, „*Kamarinska-ja*“ *Glinki i ee tradicii v russkoj muzyke*, Moskau 1957, S. 418-419.

¹³ M. I. Čajkovskij, *Žizn' Petra Il'iča Čajkovskogo*, Bd. III, Moskau-Leipzig 1902, S. 73.

Anzumerken bleibt eine musikalische Besonderheit in der Deklamation des elfsilbigen Verses bei Mussorgski im Vergleich zur Volksmusiktradition. In der russischen Volksmelodik wird der Elfsilbler des Textes gewöhnlich zu zwölf Zählzeiten ausgelesen, d. h. zu einer rhythmischen Regularität gebracht. Neu in der Behandlung des Rhythmus bei Mussorgski ist, daß er über den musikalischen Rhythmus die Normen des Textrhythmus bekräftigt und die syllabische Qualität der Metrik verstärkt, die kombinierte Taktarten und Taktwechsel erfordert.

Die Skandierung des Elfsilblers wurde später von Strawinsky aufgegriffen und entwickelt, der die Irregularität noch allenthalben verstärkte: durch die Akzentvariation in der Melodie und im Text und auch durch die zeitliche Variation der zugrundeliegenden elfsilbigen Struktur – vergleiche hierzu den „Chor der Freundinnen“ aus *Les Noces*, Notenbeispiel 2.

Die Veränderlichkeit des Zeitmaßes, die für Mussorgski durch die Einführung der Rede-Rhythmik in die Musik normal geworden war, hatte bei ihm einen Grad an Variabilität erreicht, den man mit den Prinzipien Strawinskys durchaus vergleichen und als zeitliche Variation bezeichnen kann. Ein Beispiel hierzu aus dem Prolog des *Boris Godunov*, wo die Variation der Taktmotive ($\frac{4}{4}, \frac{3}{4}, \frac{6}{4}$) eine Zeitvariation der Phrasen zur Folge hat:

Ra - duj - sja, ljud! Ra-duj - sja, ve - se - li - sja, Ljud!

Die Variierung der Motive und Phrasen in ihrer Zeitdauer geht bei Mussorgski, wie später bei Strawinsky, in eine Nichtquadratik⁵ der Strukturen über. In der Introduction zum *Boris Godunov* wird das Thema bei seiner Wiederholung in seiner Zeitdauer folgendermaßen variiert: 5, 4 1/2, 3 1/2, 4 1/2 Takte. Auf diese Weise bildete sich bei Mussorgski ein ganzes kompliziertes System irregulärer Rhythmik heraus, lange bevor sie im 20. Jahrhundert Gemeingut werden sollte.

Ein geschärftes Gespür für das national Charakteristische war die gemeinsame ästhetische Voraussetzung, aus der sich die Ähnlichkeit des rhythmischen Stils bei Mussorgski und Strawinsky erklärt. Als unmittelbarer Vorläufer der rhythmischen Sprache Strawinskys erscheinen die Werke Rimski-Korsakows, eines Komponisten, bei dem Strawinsky von 1903 bis 1908 studierte. Jene zwei grundlegenden spezifischen Prinzipien des Strawinsky'schen Rhythmus, die wir oben bezeichnet haben, sind durchaus auch bei Rimski-Korsakow anzutreffen, wenn sie auch in seiner musikalischen Sprache noch kein System bilden.

Die Akzentvariation bei Rimski-Korsakow ist sehr vielgestaltig und dient den verschiedensten künstlerischen Zwecken, darunter dem Ausdruck der Bestürzung (z. B. in der *Mainacht* für das entsetzte Zurückprallen des Ältesten, als er durchs Schlüsselloch geblickt hat) oder zur Lautmalerei (beim Thema des Meeres im *Sadko*, für das Geläut der Schellenglocken in der *Legende von der unsichtbaren Stadt*

Kitež). In der Byline der Nežata aus *Sadko* schafft die Akzentvariation auf Grund der Hemiole ($\frac{3}{2} : \frac{6}{4}$) ein Kolorit der archaischen Volksdichtung mit ihrem variablen Akzent:

$\text{♩} = 76$

Pro - sve - tja sve - tel me - sjac na ne - be

Bei Rimski-Korsakow begegnen auch Beispiele der zeitlichen Variation von Motiven und Phrasen, die unmittelbar an die Prinzipien im *Sacre du printemps* heranführen, an seine Technik der Einschübe und Verkürzungen. Sehr interessant ist in diesem Sinne ein Abschnitt aus dem III. Akt von *Schneeflöckchen*, eine Figur der Violine, die an das Volkslied *Kamarinskaja* erinnert. In ihr wechseln volle Phrasen ($\frac{4}{4}$) mit verkürzten ($\frac{3}{4}$), und die Melodie zeigt eine unregelmäßige Rhythmik, ganz abgesehen von der Reihung scheinbar gleichartiger melodischer Wendungen.

$\text{♩} = 132$ Vl.

4/4 3/4 4/4

Die Struktur solcher Themen Rimski-Korsakows kommt der Bauart von Themen Strawinskys erstaunlich nahe, etwa in den *Dances des Adolescents*, den *Jeux des cités rivales* im *Sacre du printemps* oder dem Chor *Ne klič', ne klič', lebeduška* (Schrei nicht, schrei nicht, Schwan) aus *Les Noces*. Und in den kleinen Klavierstücken *Les cinq doigts* von Strawinsky (1921) findet sich geradezu ein „missing link“ zwischen Rimski-Korsakow und Strawinsky. Dort gibt es ein *Allegretto* mit einem Thema, das der *Kamarinskaja* und dementsprechend der Violinfigur aus *Schneeflöckchen* ähnelt. Die Zeitausdehnung der Melodiephrasen variiert mittels Verkürzungen in abnehmender Progression (vom *f* an : $\frac{6}{4}, \frac{5}{4}, \frac{4}{4}$):

6/4 5/4 4/4

Rimski-Korsakow verstärkte noch, was bei Mussorgski hervorgetreten war, und benutzte als erster den bis dahin in der europäischen Kunstmusik völlig ungewohnten $\frac{11}{4}$ -Takt: in der Schlusszene von *Schneeflöckchen* und im Chor *Budet krasen den'* (Der Tag wird schön) des *Sadko*. Im Unterschied zu Mussorgski, der von der Skandierung des Textes ausgegangen war, betrachtete Rimski-Korsakow dieses Metrum in rein musikalischen Kategorien. Die Unregelmäßigkeit des 11-Silblers gewann bei ihm die Bedeutung von fünf Zählzeiten mit Punktierung. Seine metrischen Schemata waren folgende:

$\frac{11}{4}$ $\frac{11}{4}$

Damit wird Rimski-Korsakow zum Vorläufer nicht nur für Strawinsky (z. B. mit Takten wie $\frac{7}{10}$ battre à 3, $\frac{9}{16}$ battre à 4, $\frac{11}{16}$ battre à 5 in seinen *Dumbarton Oaks*), sondern auch für Messiaen mit seinen „Rhythmen mit hinzugefügter kleiner Dauer oder Pause“ (dargelegt in seiner *Technique de mon langage musical*).

Durchaus charakteristisch für Rimski-Korsakows Strukturen ist ihre Ungeradzahligkeit,⁵ der mitunter ganz bestimmte Aussagen zugeordnet sind. Ihre Hauptaufgabe ist die Herstellung russischen Kolorits.

Nichtquadratische⁵ Strukturen, besonders die Dreitaktperiodik, ist eine Eigentümlichkeit vieler bekannter russischer Lieder, vor allem jener, die in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts verwendet sind, nicht zuletzt in Opern und anderen Werken Rimski-Korsakows, darunter des dreitaktigen *A my proso sejali* (Aber wir säten Hirse) in *Schneeflöckchen* und der *Mainacht*, der dreitaktigen *Dubinuška* (verwendet im Russischen Lied *Dubinuška* für Orchester, op. 62), des Liedes *Na more utuška kupalas'ja* (Auf dem Meer schwamm eine Ente) mit der Struktur 2+1, 2+1, 2 (im *Märchen vom Zaren Saltan*) und anderer.¹⁴

Weitaus vielfältiger sind die nichtquadratischen Strukturen in originalen Themen des Komponisten. Die Abweichung von der Viererperiodik⁵ ist für Rimski-Korsakow ein wichtiges Mittel, volkstümliche Züge darzustellen. In dieser Manier „sprechen“ die zahlreichen volkstümlichen Figuren seiner Opern: Nežata im *Sadko*, wo sie die Byline von Volch Vseslavič vorträgt (Dreitaktperioden, Notenbeispiel 8), Sadko, wenn er feierlich und altertümlich singt: „Wenn ich eine goldne Krone hätte“ (Dreitaktperioden) usw.

In dieser Funktion hat Strawinsky die ungerade Periodik⁵ ganz zu Anfang seines Schaffens von Rimski-Korsakow übernommen: in den Dreitaktperioden des *Feuervogels* und des *Rossignol*. Strawinsky knüpfte so an die reichen Traditionen der klassischen russischen Musik des 19. Jahrhunderts an und an die mit ihr verbundene russische Dichtung, zugleich aber gab er der Rhythmik eine neue Qualität, von der wir oben sprachen: jene innerhalb der Form dominierende Unregelmäßigkeit als System. Seine Revolution im musikalischen Rhythmus ging gleichzeitig mit dem Umbruch des poetischen Rhythmus vonstatten, den in der russischen Dichtung Vladimir Majakowski verursachte. Vielleicht steht die „stählerne“ Poesie Majakowskis ihrem Geiste nach der „geprägten“ Rhythmik von Prokofjew näher – mit Strawinsky hat sie jedoch dies gemeinsam, daß der Rhythmus eine neuartige Bedeutung für den Ausdruckscharakter und die Struktur des Werkes gewinnt. Ganz ähnlich wie Strawinsky mitunter, wenn er ans Komponieren ging, „rhythmische Einheiten“ improvisierte, hat auch Majakowski das Urbild eines Gedichtes anfangs als wortlosen Rhythmus gehört.

Einen neuen Ausdruckswert des Rhythmus, so deutlich er bei Strawinsky und Prokofjew hervortrat, konnte man übrigens auch schon (wenn auch unter anderen Zielsetzungen) in der russischen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts beobachten: bei Skrjabin oder Stančinskij.

¹⁴ Eine dreitaktige Struktur haben die Volkslieder *Kamarinskaja* und *Vo pole bereza stojala* (Im Feld stand eine Birke).

Das System der rhythmischen Sprache, wie es sich bei Strawinsky als Ausdruck des russischen Charakters herausbildete (und zunächst mit russischen Themen, Sujets und Texten verbunden war), bestimmte seinen Stil als solchen. In seiner späteren, klassizistischen Periode gewann es einen allgemeinen, universellen Charakter, aber die rhythmischen Prinzipien blieben dieselben. Der spezifische „russische Akzent“ von *Petruška*, *Les Noces* oder *Le Renard* ist letztlich auch in der *Psalmensinfonie*, in der lateinischen *Messe* 1948 oder im Ballett *Agon* erhalten, unbeschadet aller Webernschen und seriellen Einflüsse.

Am überzeugendsten hat sich der Komponist selbst während seines Aufenthaltes in Moskau 1962 hierüber ausgesprochen. „*Ich habe mein ganzes Leben hindurch russisch gesprochen; mein Denken ist russisch, mein Stil ist russisch. Vielleicht wird das in meiner Musik nicht sofort sichtbar, aber es ist in ihr angelegt, es ist ihre verborgene Natur.*“¹⁵

Aus dem Russischen übersetzt von Detlef GOJOWY. Russische Textzitate und Titelzitiierungen sind in wissenschaftlicher Transkription (Transliteration der Preuß. Bibliotheken) wiedergegeben. Abweichend davon werden russische Autorennamen (Strawinsky, Mussorgski) nach eingebürgerter Schreibform im Text zitiert; einige Werk- und Satztitle bei Strawinsky werden in der geläufigen französischen Form wiedergegeben. D. G.

¹⁵ *Komsomol'skaja Pravda*, 27. September 1962.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Mozart-Tagung in Rom

von Gerhard Allroggen, Bochum

Die Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom veranstaltete vom 27. bis 30. März 1974 einen deutsch-italienischen Kongreß über *Mozart und Italien*.

Wie Friedrich LIPPMANN bei der Eröffnung der Tagung hervorhob, spiegelten die von den Teilnehmern gewählten Themen durchaus allgemeine Schwerpunkte der gegenwärtig bevorzugten Forschungsrichtungen wider. Dem starken Interesse an der Oper entsprach die völlige Vernachlässigung der Kirchenmusik mit der gleichen unlogischen, aber offenbar zwingenden Konsequenz, die vor hundert Jahren das Gegenteil bewirkt hatte.

Der angemietete Tagungs-Saal unmittelbar neben S. Agnese mit dem Blick zur autofreien Piazza Navona vereinte deutsche und italienische Kollegen zu angeregter Diskussion und lebhaften Gesprächen miteinander auch außerhalb des offiziellen Rahmens.

Für den öffentlichen Vortrag war man zum letzten Mal Gast des Deutschen Archäologischen Instituts, was Reinhard ELZE, der Direktor des Historischen Instituts, in seiner Einführung dankbar hervorhob.

Karl Gustav FELLERER faßte die verschiedenen Aspekte des Tagungs-Themas *Mozart und Italien* in einem großen Überblick zusammen und gab so den allen Detail-Themen der Einzelreferate gemeinsamen Hintergrund, vor dem sie sich zugleich als neue Forschungsbeiträge abheben konnten.

Zu Mozarts Operschaffen referierten Wolfgang WITZENMANN (*Zu einigen Handschriften des Flauto magico in Italien*), Anna Amalie ABERT (*Mozarts italianità in Idomeneo und Titus*), Klaus HORTSCHANSKY (*Zu Mozarts Ascanio in Alba*), Stefan KUNZE (*Die Tanzszene im Don Giovanni. Die Grenzen klassischen Komponierens*), Boris PORENA (*La parola intonata in Così fan tutte, ovvero L'esplorazione musicale di una lingua e del suo uso sociale*) und Gerhard CROLL (*Bemerkungen zum Ballo primo in Mozarts Mailänder Lucio Silla*). Auch die rezeptionsgeschichtlichen Referate von Guglielmo BARBLAN (*La fortuna di Mozart operista a Milano nell'ottocento*) und Pierluigi PETROBELLI (*Don Giovanni in Italia – la fortuna dell'opera sulle scene e fra i compositori*) gehörten zum Kreis der operngeschichtlichen Beiträge.

Das Verhältnis Mozarts zu italienischen Meistern untersuchte auf dem Felde der Oper Giovanni CARLI BALLOLA (*Jommelli, Traetta, Di Majo – Mozart*); Wolfgang PLATH (*Sartis Violinsonaten und Mozart*), Giorgio PESTELLI (*Mozart e Giovanni M. Rutini*), Guido SALVETTI (*Mozart e il quartetto d'archi italiano*) und Volker SCHERLIESS (*Clementis Kompositionen alla Mozart*) auf dem Gebiet der Instrumentalmusik.

Friedrich LIPPMANN konnte in seinem Referat (*Mozart und der Vers*) zeigen, daß Unterschiede der Melodiebildung in Mozarts italienischen und deutschen Opern auf der jeweils unterschiedlichen Struktur der vertonten Verse beruhen. Reinhard STROHM suchte darüber hinaus *Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Instrumentalmusik*.

Gerhard ALLROGGEN schließlich versuchte mit seinem Referat (*Echtheitsprobleme in einigen frühen Sinfonien Mozarts, insbesondere bei KV 74 g*) einen Beitrag zur Mozart-Philologie.

Von den angekündigten aktiven Teilnehmern mußte leider Anna MONDOLFI BOSSARELLI absagen; ihr Beitrag (*Mozart e Napoli*) wird im Kongreßbericht zu lesen sein. In einem der

nächsten Bände der „*Analecta Musicologica*“ werden die Referate und Zusammenfassungen der Diskussionen gesammelt vorgelegt werden.

Unter den nicht referierenden Teilnehmern wurden besonders herzlich und dankbar begrüßt Friedrich BLUME und Oliver STRUNK, ferner Alberto BASSO, Duca Filippo CAFFARELLI, Diego CARPITELLA, Fedele D'AMICO, Ludwig FINSCHER, Klaus FISCHER, Claudio GALLICO, Federico GHISI, Remo GIAZOTTO, Ferdinand HABERL, Silke LEOPOLD, Günther MASSENKEIL, Principe Leone MASSIMO, Raoul MELONCELLI, Antonino PIRROTTA, Wolfgang REHM, Luigi RONGAL, Giancarlo ROSTIROLLA, Gino STEFANI, Luigi Ferdinando TAGLIAVINI, Roman VLAD, Emilia ZANETTI, Agostino ZIINO. Für die vorzügliche Organisation der Tagung erwarb sich den Dank aller Teilnehmer die Sekretärin des gastgebenden Instituts, Fräulein Renate HERMS.

Unmittelbar nach Abschluß der Tagung begann der Umzug der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts, die bislang in schönen, aber zu klein gewordenen Räumen für sich untergebracht war, in das neue Haus des Mutterinstituts, Via Aurelia Antica, 391. Hier wird sich die wachsende Bibliothek, die nicht nur den in Rom als Gäste forschenden Musikologen als Stützpunkt dient, sondern auch regelmäßig viele italienische Kollegen anzieht, noch auf lange Zeit unbeengt entfalten können. Das neue Gebäude, das außerhalb der Stadt in einem hübschen Garten gelegen ist, wurde kürzlich für die Bedürfnisse des Historischen Instituts umgebaut. Hier wird für künftige Tagungen auch ein eigener Vortragsraum zur Verfügung stehen.

Vierte Woche der spanischen Musik in Santiago de Compostela

von Detlef Gojowy, Bad Honnef

Die „IV. Woche der Spanischen Musik“ fand vom 4. bis 10. Mai 1974 in dem traditionsreichen Wallfahrtsort Santiago de Compostela als gemeinsame Veranstaltung des Ministeriums für Erziehung und Wissenschaft (Ministerio de Educación y Ciencia), der Generaldirektion für Schöne Künste (Dirección General de Bellas Artes) und der Generalkommission für Musik (Comisaria General de Música) statt. Mitveranstalter am Ort waren die Stadtverwaltung, die Erzdiözese und die Universität.

Thema des Programms war die spanische Musik von mittelalterlichen Anfängen bis zur unmittelbaren Gegenwart, die durch einen Vortrag des Komponisten und Musikschriftstellers Tomas MARCO über die zeitgenössische spanische Musik und die Aufführung der jüngsten *Sinfonia en Do* von Carmelo Bernaola durch das Spanische Nationalorchester vertreten war. Hauptsächlich stand jedoch traditionelle Musik auf dem Programm dieser vom Publikum begeistert akzeptierten Festwoche (für die Neue Musik Spaniens gibt es ein anderes spezielles Forum jeden Februar in Barcelona). Sie begann dieses Jahr mit einem Klavierabend von Esteban Sanchez zum Gedenken an den vor 25 Jahren verstorbenen Komponisten Joaquín Turina. Ein Konzert des Madrigalistenquartetts Madrid, ein Violinabend von Goncal Comellas, ein Liederabend von Victoria de los Angeles und zwei Konzerte des Spanischen Nationalorchesters unter Franco Gil und Antoni Ros Marba standen im weiteren Programm. Es gibt in Santiago de Compostela keinen Konzertsaal. Die Aufführungen fanden entweder im Alten Refektorium oder in der frühgotischen Kirche der Klosteranlage San Domingo statt.

Mit der Musikwoche ist (ähnlich wie z. B. beim Festival in Brunn) ein musiktheoretisches Colloquium führender Musikfachleute verbunden, das in den letzten Jahren musikpädagogischen Themen – der Musik in den verschiedenen Bereichen des spanischen Erziehungswesens – ge-

widmet war. In diesem Jahr lautete das Thema des von Don Antonio Iglesias geleiteten Seminars „Die Musikforschung in Spanien: ihre Problematik“ (*La Investigación musical en España: su problemática*). Es umfaßte Referate von Miguel QUEROL (Direktor des Spanischen Instituts für Musikwissenschaft beim Höheren Rat für Wissenschaftliche Forschungen) über „Spezifische Probleme der spanischen Musikwissenschaftler“, von Samuel RUBIO (Professor am Konservatorium Madrid) über „Die Musikwissenschaft in der spanischen Universität“ und von José LOPEZ-CALO (Professor für Musikgeschichte an der Universität Santiago) über „Die Musikarchive in Spanien“.

Zu den spezifischen Problemen der Musikwissenschaft in Spanien gehört der Umstand, daß diese Wissenschaft (ähnlich wie in der Sowjetunion oder in lateinamerikanischen Ländern, anders jedoch als in den meisten mitteleuropäischen Staaten) kein Universitätsfach ist. Dies entspricht der von verschiedener Seite bedauerten geringen Wertschätzung der Musik im traditionellen System der Bildungswerte in Spanien. Eben mit dieser Frage einer Eingliederung der Musikwissenschaft in das Universitätscurriculum beschäftigten sich die 22 Teilnehmer des diesjährigen Seminars und legten – einmütig als *Conclusiones* – dem Erziehungsministerium die folgenden Empfehlungen vor:

Einrichtung und Dotation von:

- Lehrstühlen für Musikwissenschaft an allen Philosophischen Fakultäten (*Facultades de Filosofía y Letras*) der Spanischen Universitäten.
- interfakultativen Departements für Musikwissenschaft, dotiert als Seminare und Laboratorien, an allen Universitäten, und
- die Befähigung der musikwissenschaftlichen Fakultät zur Durchführung des Studiums mit Abschlüssen der „*Graduación*“, der *Licenciatur* und des Doktorats. Diese sollen vorerst durch die Philosophische Fakultät verliehen werden.

Weitere Empfehlungen bezogen sich auf die Erleichterung der musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit durch öffentliche Zugänglichkeit aller Musikarchive in Spanien, die Herstellung von Mikrofilmen aller öffentlichen und privaten Bestände und Verhandlungen mit kirchlichen und privaten Besitzern im Interesse einer erleichterten Benutzung für akkreditierte Musikforscher.

Als dritten Punkt betonten die Entschlüsse des Seminars die dringende Notwendigkeit, nach dem Vorbild anderer Länder eine Spanische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft zu gründen.

Symposium des Grazer Instituts für Wertungsforschung: Sinfonie und Wirklichkeit (30. - 31. Mai 1974)

von Gerhard Melzer, Graz

Am 30. und 31. Mai fand im Grazer Palais Saurau ein Symposium unter dem Titel *Sinfonie und Wirklichkeit. Über den Bedeutungswandel sinfonischen Komponierens* statt. Der Veranstalter, das Institut für Wertungsforschung (Leitung: Otto Kolleritsch) an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, knüpfte hierbei thematisch an das letztjährige Symposium an, das dem Werk Gustav Mahlers gewidmet gewesen war.

Der schwierigen Problematik, ob und in welchem Ausmaß der Sinfonie und damit der Musik „semantische Dimensionen“ erschlossen werden könnten, stellten sich verschiedene Fachleute

aus dem In- und Ausland. Nach einem knappen Einleitungsreferat von Otto KOLLERITSCH, in dem er die „kritische Position“ des Wertungsforschungsinstituts skizzierte und für eine Geschichte der Kunstwerke plädierte, die jene der Gattungen über die Einbeziehung der Entstehungswirklichkeit der individuellen Gebilde ersetzen müsse, steckte Hans Peter THURN (Düsseldorf) den allgemeinsten Rahmen des vorgegebenen Themas ab, als er von der *Kunst als Baustein kollektiver Identität* sprach. Demgegenüber beschied sich Peter FALTIN (Gießen) mit der (linguistischen) Abklärung des Verhältnisses von Musik und Sprache. Karin MARSONER (Graz) charakterisierte anhand theoretischer Äußerungen in der Neuen Zeitschrift für Musik das *Sonatenkonzept Robert Schumanns* und konfrontierte es sowohl dessen eigener kompositorischer Praxis als auch derjenigen der Zeitgenossen. Kjell SKYLLSTAD (Oslo) besprach *Wertkriterien zeitnaher Sinfonik im Schrifttum von Ernst Bloch und Georg Lukacs* und versenkte sich dabei kenntnisreich in das Labyrinth marxistisch-idealistischer Spekulationen. Wertvolles Grundlagenmaterial lieferte der Krakauer Musikwissenschaftler Krzysztof MEYER, der thematische und instrumentale Analogien in den Sinfonien Gustav Mahlers und Dimitrij Schostakowitschs herausarbeitete, allerdings kaum Anknüpfungspunkte in der gesellschaftlichen Wirklichkeit suchte. Diesem Anspruch wurde schon eher Dieter SCHNEBEL (München) gerecht, der die verschiedenen *Musikalischen Ausdrucks- und Sprachformen in Gustav Mahlers Dritter Sinfonie* mit der Realität des späten neunzehnten Jahrhunderts zusammensah. Erich RASCHL (Graz) ging auf die Wechselbeziehung von Medienentwicklung (z. B. Schallplattenindustrie) und Interpretation am Beispiel „*funktionsgebundener Wirkungsveränderungen*“ bei Beethoven ein. Unter dem Arbeitstitel *Die gepreßte Sinfonie* sprach Reinhold BRINKMANN (Marburg) über die Kammersinfonien Schönbergs. Er zeichnete dabei jene Entwicklung nach, die Schönberg zur Besinnung auf die Autonomie des musikalischen „Materials“ geführt hatte. Der Schweizer Komponist Klaus HUBER (Freiburg/Br.) schließlich artikulierte sehr persönliche Gedanken zum Thema *Sinfonie und Wirklichkeit*; sein Vortrag, im großen und ganzen unsystematisch, enthielt nicht zuletzt ironische Anspielungen auf die Realität wissenschaftlicher Tagungen. So erschien das Problem des Verhältnisses von künstlerischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit noch einmal gebrochen durch die Hereinnahme jener Realität, die dieses Verhältnis zu reflektieren unternimmt.

Symposium musikwissenschaftlicher Editoren in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 5. - 7. Juni 1974

von Georg Feder, Köln

Zu dem Symposium hatte die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel eingeladen. Die finanziellen Mittel hierfür wurden durch die Stiftung Volkswagenwerk bereitgestellt. Die Anregung zu einer Veranstaltung dieser Art war von der Gesellschaft für Musikforschung, Fachgruppe „Freie musikwissenschaftliche Forschungsinstitute“, ausgegangen. Das Programm wurde von der Fachgruppe in Abstimmung mit der Bibliothek entworfen.

Als musikalischen Auftakt gaben am Abend des 5. Juni die Bach-Solisten Hannover in der imposanten Augusteier-Halle der Bibliothek ein Kammerkonzert, das hauptsächlich für die Teilnehmer des Deutschen Bibliothekar-Tages, der gleichzeitig mit dem Symposium in Braunschweig stattfand, bestimmt war. In seiner Begrüßungsansprache wies der Direktor, Professor Dr. Paul RAABE, auf die umfassende kulturelle Aufgabe der sowohl durch den Sammeleifer ihres Be-

gründers wie auch durch die Namen ihrer Bibliothekare Leibniz und Lessing altberühmten Bibliothek hin, die nicht nur Bücher zu verwalten, sondern auch wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen Raum zu geben habe.

Als Folge dieser dankbar anzuerkennenden Einstellung haben in der Herzog August Bibliothek schon verschiedene Veranstaltungen von ähnlicher Art wie das Symposium musikwissenschaftlicher Editoren stattgefunden, und weitere sind geplant. Die Atmosphäre einer traditionsreichen Bibliothek wie der Wolfenbütteler, in der die Schätze historischen Gelehrtentums mit der Effizienz einer modernen Organisation verwaltet werden, erwies sich für die Diskussion als überaus günstig. Förmliche Referate wurden nicht verlesen; vielmehr entspann sich unter der wechselnden Leitung von Martin RUHNKE, Gerhard CROLL, Walther DÜRR und Arnold FEIL, Georg von DADELSEN, Alfred DÜRR, Wolfgang PLATH und Wolfgang REHM zu jedem der Tagesordnungspunkte an beiden Tagen eine rege und ergiebige Diskussion. (Eine Veröffentlichung der Ergebnisse ist im 3. Band der „Wolfenbütteler Beiträge“ für 1975 vorgesehen.)

Die diskutierten Fragen waren folgende:

1. a) Bedeutung und Wirkung musikwissenschaftlicher Ausgaben, besonders Gesamtausgaben.
- b) Sicherung einer möglichst breiten Wirkung der musikwissenschaftlichen Ausgaben auf Wissenschaft und Praxis.
2. Gesichtspunkte bei der Aufstellung oder Revision des Serien- und Bandplans einer Gesamtausgabe (Gattungen, Chronologie, Fassungen, Bearbeitungen, Fragmente, Skizzen, zweifelhafte Werke).
3. a) Vor- und Nachteile der verschiedenen Formen der Gestaltung des Partiturbildes.
- b) Frage der besten Publikationsform Kritischer Berichte.
- c) Gesichtspunkte für Vorworte und Faksimiles.
4. a) Erfahrungen mit der Quellenfiliation und der Provenienzbestimmung von Handschriften.
- b) Vertretbarer Arbeitsaufwand bei Quellenbeschreibungen und Lesartenverzeichnissen.
5. a) Optimale Gestaltung des Arbeitsablaufs bei der Vorbereitung, Bearbeitung und Korrektur eines Bandes und bei der Abfassung eines Kritischen Berichts.
- b) Frage der Zusammenarbeit zwischen den angestellten Wissenschaftlern der Institute und auswärtigen Herausgebern.
- c) Möglichkeiten der Zusammenarbeit der Institute bei bestimmten Aufgaben (Wasserzeichenforschung, Schreiberkatalog).
6. Was würden wir anders machen, wenn wir unsere jeweilige Ausgabe noch einmal von vorne anfangen könnten, und was würden wir unbedingt beibehalten?

Der Teilnehmerkreis setzte sich zusammen aus 30 Editionsleitern und Redakteuren folgender musikwissenschaftlicher Editionen oder herausgebenden Institute: Das Erbe deutscher Musik, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Concentus Musicus, Orlando di Lasso-Gesamtausgabe, Johann-Sebastian-Bach-Institut, Telemann-Ausgabe, Gluck-Gesamtausgabe, Joseph Haydn-Institut, Neue Mozart-Ausgabe, Beethoven-Archiv, Neue Schubert-Ausgabe, Richard-Wagner-Gesamtausgabe, Arnold-Schönberg-Gesamtausgabe und Paul-Hindemith-Institut. Außerdem war die Stiftung Volkswagenwerk vertreten. Dr. Hans HAASE von der Musikabteilung der Herzog August Bibliothek ließ sich die Betreuung der Gäste angelegen sein und führte die Teilnehmer zum Abschluß sachkundig durch die in sehenswerten Räumen bestens untergebrachten Sammlungen.

Die erstmals gegebene Möglichkeit zu einer umfassenden Aussprache unter den Redaktionsmitgliedern so zahlreicher Gesamt- und Denkmälerausgaben wurde von den Teilnehmern dankbar begrüßt. Es wurde der Erwartung Ausdruck gegeben, daß das Gespräch zu gegebener Zeit fortgesetzt wird.

Zweites Symposium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Zagreb (23. - 27. Juni 1974)

von Tibor Kneif, Berlin

Das dreitägige, dem Thema *Musiksoziologie* gewidmete Symposium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft ist ebenso glänzend vorbereitet wie organisatorisch mühelos abgewickelt worden. Die meisten Referate wurden Wochen zuvor in der *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* abgedruckt, so daß elementare Verständigungsschwierigkeiten keine Zeit zu rauben brauchten. Von den dort verzeichneten Autoren waren alle – bis auf drei, die nicht erscheinen konnten – als Panelisten tätig; dementsprechend fand die Diskussion vornehmlich in Tischgesprächen statt, doch brachte auch die anschließende Aussprache mit den Zuhörern einige wesentliche Aspekte, so etwa eine nicht ganz vollzogene Klärung des Manufaktur-Begriffs, eine differenzierende Umschreibung der Kategorien „Klasse“, „Schicht“ und „Gruppe“, und anderes mehr.

Der erste Diskussionstag galt dem Unterthema *Soziologische Aspekte der musikalischen Analyse im 20. Jahrhundert* und den veröffentlichten Referaten von Célestin DELIEGE, Peter ETZKORN, Tibor KNEIF, Jean-Jacques NATTIEZ, Gino STEFANI und Milo CIPRA; als bezeichnend für die nüchterne Einschätzung der ganzen Disziplin sind dabei die Überlegungen von Carl DAHLHAUS über *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie* zu nennen. Zur Debatte standen am zweiten Tag die Thesen Walter WIORAS über den musikalischen Ausdruck von Ständen und Klassen, Ludwig FINSCHERS grundsätzliche, dabei konkret geschichtliche Beobachtungen über die *Entstehung des Komponisten* – ein Ausdruck von Kurt Blaukopf – im 14. Jahrhundert sowie das ausgewogene Referat von Alexander RINGER über den musikalischen Geschmack im industriellen Kontext; diskutierende Verfasser waren ferner Barry S. BROOK, Dragotin CVETKO, Paul BEAUD und Enrico FUBINI. Am dritten Tag wurden Probleme der Akkulturation erörtert im Anschluß an die anregenden, vielfach mit Klangbeispielen aufwartenden Ausführungen von TRÂN VAN KHÉ, Irmgard BONTINCK, Christian KADEN, Jerko BEZIĆ, Radmila PETROVIĆ und einem jungen norwegischen Feldforscher-Team. Die mündlichen Beiträge erscheinen, auf das Wesentliche reduziert, in den nächsten beiden Heften der IRASM.

Ein Symphoniekonzert in der neuen Konzerthalle, ein freier und individuelle Stadtbesichtigung ermöglichender Vormittag, schließlich eine Exkursion nach den landschaftlich reizvollen Plitvice-Seen ergänzten das Programm und machten den Aufenthalt in der wachen kroatischen Hauptstadt zweifach angenehm, dank der unermüdlich-unauffälligen Arbeit von Ivo SUPIĆ und seinem vorbereitenden Ausschuß.

Die Tätigkeit des Arbeitskreises für schlesisches Lied und schlesische Musik

von Hubert Unverricht, Mainz

Der Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik führte unter der Leitung seines Gründers, Gotthard SPEER (Köln-Bensberg), seine 19. Arbeitstagung wie immer im Haus Altenberg bei Köln, und zwar vom 26. Juli bis 1. August 1974, durch. Seine Satzung wurde dieses Jahr geändert, da das inzwischen im Bensberger Rathaus eingerichtete Institut für Ostdeutsche Musik von ihm getragen wird; mit Hans-Jürgen Winterhoff werden jetzt die musikwissenschaftlichen Aufgaben stärker angegangen werden können. Das Institut hat sich schon in einer ersten Schrift *Vom Erbe deutscher Musik aus den Ostgebieten* von Heinrich SIMBRINGER (hrsg. im Auftrage des Instituts für Ostdeutsche Musik von Gotthard Speer, Veröffentlichung Nr. 1; A. Laumann Dülmen 1973) der Öffentlichkeit vorgestellt und damit einen umrißhaften Überblick über sein Tätigkeitsfeld gegeben. Das Institut für Ostdeutsche Musik betreut neben dem „Arbeitskreis für Schlesisches Lied und Schlesische Musik“ auch die von Gotthard Speer seit Jahren zusammengetragene „Sammlung für Ostdeutsche Musikpflege“, in der die Werke und insbesondere Nachlässe von ostdeutschen Komponisten zentral erfaßt und nach Möglichkeit auch erworben werden.

Das Thema der Arbeitstagung *Deutschland und Polen als musikalische Nachbarn* spiegelt die Erweiterung des Arbeitsbereichs, auch wenn bei diesem musikalischen Austausch Schlesien und Schlesier kräftig beteiligt waren. Klaus ZERNACK, der Leiter des Seminars für Osteuropäische Geschichte der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt a. M., bot in seinem Referat *Das deutsch-polnische Verhältnis im Wandel der Geschichte* eine streng durchgehaltene und wohlüberlegte geistesgeschichtliche Deutung der jeweiligen politischen Situationen zwischen Polen und Deutschland vom Hochmittelalter bis in unsere Tage. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT von der gleichen Universität ging in seinem Vortrag *Deutsch-polnische Musikbeziehungen im Spätmittelalter und in der Renaissance* besonders liebevoll und ausführlich auf die Beziehungen des Komponisten Heinrich Finck zu Polen ein. Er legte hier neue Forschungsergebnisse vor, die er bisher bei seinen Studien zu einer Biographie dieses Meisters eingebracht hat. Norbert LINKE (Hamburg-Darmstadt) behandelte in launiger Kurzweil gut ausgewählte und kommentierte Klangbeispiele aus Werken von Krause, Kotek, Szalonek und Serocki, die im Warschauer Herbst 1973 aufgeführt worden waren; er erläuterte ferner die Entwicklung der Musik unserer polnischen Nachbarn seit 1945 sowie ihre augenblickliche Lage und ihre Beziehungen zur Musik in der Bundesrepublik Deutschland. Neben den Vorträgen wurden auch Konzerte vor allem mit zahlreichen und darunter überdurchschnittlich begabten Jugendlichen durchgeführt.

Der Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik gibt folgende Reihe heraus:

- A. *Silesia cantat*. (Eine Serie mit Vokalwerken schlesischer Komponisten). Bisher erschienen sind:
- Heft 1-4: Thomas Stoltzer, *Ausgewählte deutsche Lieder und Psalmen*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht (1971)
 - Heft 5: *Transeamus usque Bethlehem*, Urtextausgabe hrsg. von Rudolf Walter (Autore ignoto, bisher Joseph Ignaz Schnabel zugeschrieben, 1973)
 - Heft 6: *Sing- und Musizierbuch. Eine Haus- und Schulmusiksammlung schlesischer Meister aus dem 14.-19. Jahrhundert*, erstellt von Hans Joachim Moser, hrsg. von Fritz Feldmann und Gotthard Speer (1971)
 - Heft 7: Johannes Nucius, *Ausgewählte Motetten*, 1. Teil. hrsg. von Josef Guldenmeister (1973)

B. Veröffentlichungen:

- Nr. 1: *Der schlesische Mensch* (mit verschiedenen Beiträgen über Musik, Sprache, Literatur, Religion und Humor der Schlesier, 1969)
- Nr. 2: *Musik in Schlesien* (mit einem Überblick über die Musikgeschichte Schlesiens von Lothar Hoffmann-Erbrecht und Fritz Feldmann, 1970)
- Nr. 3: *Vom Schicksal ostdeutscher Kultur*. Beiträge [von Peter Paul Nahm und Fritz Feldmann] zur Frage nach der Bedeutung der schlesischen Musik in der Gegenwart (1972)
- Nr. 4: *Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation* (1972; sie enthält biographische Abrisse und ausführliche Verzeichnisse der Werke von Hermann Buchal, Gerhard Strecke, Gerhard Schwarz, Günter Bialas, Hans Otte und Heino Schubert. Die Dokumentation wird fortgesetzt.)
- Nr. 5: Hermann Fuhrich, *Der Heimgarten. Studien und Quellen zur katholischen Volksbildungsarbeit* (1973; hier wird von der durch Clemens Neumann geleiteten Arbeit der zwanziger und dreißiger Jahre in Neiße [Oberschlesien] anschaulich und aus Selbsterleben heraus berichtet.)

C. *Lied- und Chorsätze*. (Die Bearbeitungen stammen von G. Bialas, J. Denhoff, R. Halaczinsky, P. Nitsche, Chr. Ridil, K. Roeseling, Heino Schubert und Fr. Zehm)

Alle diese Reihen erscheinen in der A. Laumannschen Verlagsbuchhandlung in Dülmen (Westf.).

Wenn auch in der letzten Reihe unter C als Herausgeber der Leiter und Gründer des Arbeitskreises Gotthard Speer und das Vorstandsmitglied Gerhard Pankalla genauso wie bei der nächsten Serie unter D, nicht aber der Arbeitskreis zeichnen, so werden diese Kompositionen doch stark vom Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik mitgetragen.

D. *Chorlieder aus dem deutschen Osten*. (Veröffentlicht sind hier Sätze von G. Bialas, J. Denhoff, H. Gresser, P. Nitsche, H. Schubert und W. Widmaier. Diese Reihe erscheint bei Tonger in Rodenkirchen bei Köln.)

An Einzelpublikationen des Arbeitskreises können weiter genannt werden:

1. *Der schlesische Wanderer*. Ein Liederbuch (Tonger Rodenkirchen/Rh. 1959).
2. Gerhard Strecke, *Ausgewählte Orgelwerke*, Bd. 1, hrsg. von Rudolf Walter (A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung Dülmen 1974).

Insgesamt wird aus dieser Publikationsübersicht des Arbeitskreises für schlesisches Lied und schlesische Musik und wurde bei der letzten Altenberger Jahrestagung erkennbar, daß trotz aller Beibehaltung der bisher bewährten Arbeitsformen und des fruchtbaren Zusammenwirkens von Musiklaien, Schülern, Studenten, Musikpädagogen, Künstlern, Wissenschaftlern und Komponisten sich neue Möglichkeiten und Bereiche deutlich ankündigen; diese werden vermutlich die Tätigkeit und die Publikationen des Arbeitskreises und seines gerade gegründeten Instituts für Ostdeutsche Musik mit seinen Plänen in den nächsten Jahren bestimmen.

Belege für die Aufführung von Werken Lassos im 18. Jahrhundert

von Siegfried Hermelink, Heidelberg

Offenbar hat man in der Kirchenmusik des späteren 17. und des 18. Jahrhunderts häufiger als gemeinhin angenommen auf die Meister der Vokalpolyphonie zurückgegriffen, denn es finden sich immer wieder neue Zeugnisse entsprechender Aufführungen. So wurden unlängst Abschriften von drei Messen Orlando di Lassos bekannt, die – 1728 in Gestalt von Stimmheften angelegt – in der Notenbibliothek des Benediktinerstifts Lambach (Oberösterreich) unter der Signatur *G 198-200* aufbewahrt werden.¹ Die zusammengehörigen Stimmen befinden sich jeweils in einem Umschlag mit dem gleichlautenden Titel *Cm̄ / Missa Prima* [bzw. *dm̄ / Missa Secunda*, bzw. *Gm̄ Missa Tertia*] *â./ 4 Vocib. g in contrapuncto / sine Gloria et cum Credo. / 3 Tromboni con duplici / Basso. / G. H. L. / 1728. / Sub P. Bonifacio / Del Sigre Orlando. / di Lasso.* Zu Beginn aller Einzelstimmen steht am oberen Papierrand neben der Stimmbezeichnung (die jedoch mitunter fehlt) die Überschrift *1ma* [*2da, 3tia*] *Missa ex Orlando Lasso 1587.* Bei den kopierten Werken handelt es sich um Lassos Messen Nr. 45 (*On me l'a dict*), Nr. 1 (*Je ne mençe point de porca*) und Nr. 13 („Jägermesse“).² Daß die Stücke hier gerade in dieser Reihenfolge als Nr. 1-3 erscheinen, erklärt sich aus dem Quellenhinweis in der Stimmenüberschrift: „Lasso 1587“ bezieht sich zweifellos auf den heute im Besitz der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, befindlichen, unter der Signatur *Mus. ms. 40020* aufbewahrten Kodex, eine 1587 im Kloster St. Ulrich und Afra zu Augsburg von dem Kopisten Johann Dreher angefertigte Prachthandschrift, in der unter insgesamt fünf Messen Lassos die genannten an erster Stelle stehen.³ Demnach hat der Lambacher Kopist höchstwahrscheinlich diesen Kodex benützt.⁴ Der ausdrückliche Hinweis darauf, daß die Abschrift „*sine Gloria et cum Credo*“ erfolgt und die Stücke „*in contrapuncto*“ (= in stile antico, in a-cappella-Satztechnik) verfaßt seien, zeigt an, daß sie als *Missae quadragesimales* für den Gebrauch in der Fasten- und Adventszeit gedacht waren, denn damit entsprachen sie den diesbezüglichen liturgischen Vorschriften.⁵ Letzteres trifft auch auf die im Titel erwähnte Hinzuziehung von Instrumenten zu: ausgeschrieben sind jeweils vier textierte Stimmen für die Sänger (*Canto, Alto, Tenor, Basso*) und vier weitere ohne Text, nämlich *Alto Trombon 1, Tenor Trombon, Basso Trombon*, sowie eine bezifferte Generalbaßstimme („*Violine*“, bei der *Missa Secunda* „*Clavicembalo*“ benannt,

1 Den Hinweis auf diese Hss. verdanke ich Herrn Dr. H. Schmid (München), der von Frau Dr. Gertraud Haberkamp (RISM München) auf deren Existenz aufmerksam gemacht worden war. Für die Herstellung eines Mikrofilms und Mitteilung aller bibliographischen Einzelheiten habe ich Herrn Prof. Hermann Lang und bes. Frau cand. phil. Gerda Lang (Stift Lambach) zu danken.

2 Neudruck in Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe*, Kassel usw. 1956 ff., Bd. 3 (Messe Nr. 1), Bd. 4 (Messe Nr. 13) und Bd. 9 (Messe Nr. 45).

3 Beschreibung und Faksimile einer Seite dieser Hs. ebenda Bd. 9, S. XIII und S. XXIV.

4 Der Name des Kopisten ist nicht bekannt. Die Abkürzung „*G. H. L.*“ dürfte sich als *Gotthard Haslinger, Lambach* auf den 1725-1735 regierenden Abt des Klosters, die Bemerkung „*sub P. Bonifacio*“ auf den laut Professeerverzeichnis zur fraglichen Zeit als Regenschori tätigen *Bonifaz Khobalt* (1676-1732) beziehen. – Bemerkenswert in der Überschrift ist weiterhin die Tonartbezeichnung: Messe Nr. 1 (*g-dorisch*) wird mit „*d m̄*“ als *d-minore, d-moll*, Messe Nr. 13 (*g-mixolydisch*) mit „*G m̄*“ als *G-maggiore, G-dur* und Messe Nr. 45 (gleichfalls *g-mixolydisch*) mit *C m̄* als *C-maggiore, C-dur* (!) interpretiert.“

5 Vgl. hierzu und zum unmittelbar folgenden K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, o. J. (1929), S. 321 (zum Terminus *missa quadragesimalis*) und S. 351 ff. (zur instrumentalen Begleitung).

bei Stimmeinsätzen mitunter vorübergehend zweistimmig).⁶ Eine derartige colla-parte-Instrumentierung mit Bläsern und B.c. entspricht durchaus dem damals gültigen a-cappella-Begriff. – Die Lambacher Lasso-Messen zeigen damit bis in Einzelheiten die gleiche Bearbeitungsweise altpolyphoner Werke, wie sie Bach noch um 1740 bei der sechsstimmigen *Missa Sine nomine* Palestrinas angewandt hat (nur daß Bach für den Gebrauch im Leipziger lutherischen Gottesdienst andere Sätze, nämlich Kyrie und Gloria, ausgewählt hat).⁷

Bei dieser Gelegenheit sei noch auf zwei weitere Beweise für gottesdienstliche Verwendung von Werken Lassos zu jener Zeit hingewiesen, die sich in der aus dem ehemaligen Benediktinerstift Ettenheimmünster (Südbaden) stammenden Hs. 379 der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe finden. In dem (heute) aus 80 Blättern bestehenden, 1726 abgefaßten „*Processionale, Cantorale*“⁸ findet sich im Zusammenhang mit der Liturgie des Allerheiligenfestes f. 16^v der Vermerk: „*Postea cantantur Lytaniae de omnibus Sanctis musicaliter Auctore Orlando de Lasso more solito*“.⁹ Welche der drei, dem Spätwerk Lassos zugehörigen Litaneizyklen, der vier-, fünf- oder siebenstimmige, hier gemeint ist und ob auch hier Instrumente zugezogen wurden, geht aus dem Vermerk allerdings nicht hervor.¹⁰ – Nicht weniger interessant und aufschlußreich sind endlich die Seiten fol. 27^vff. derselben Hs., wo den Noten von Lassos vierst. Chanson *Bon jour mon coeur*¹¹ die Textworte der Marianischen Antiphon *Salve regina, mater misericordiae* unterlegt sind, wobei Lassos Komposition auf weite Strecken intakt bleibt, an einigen Stellen jedoch freie, an die Technik der Parodiemesse erinnernde Einschübe zeigt.¹²

Die hier zusammengestellten, mehr zufällig zur Kenntnis des Verfassers gelangten Fälle deuten darauf hin, daß Lasso auch in der Praxis nie ganz vergessen war, und daß die breite Wiederaufnahme seiner Kunst in der Romantik auf eine zumindest in manchen Benediktinerklöstern noch lebendige Tradition zurückgreifen konnte.¹³

6 Format der Stimmen 31,5 : 20 cm; zehnzeilig, die Instrumentalbaßstimmen elfzeilig (von anderer Hand) beschrieben; Credo auf besonderem Bogen. Die „*Clavicembalo*“-Stimme (zu *Missa Secunda*) enthält auch das Gloria. In allen übrigen Stimmen also Satzfolge Kyrie, Sanctus, Agnus Dei, Credo. Starke Gebrauchsspuren.

7 Vgl. Chr. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968, S. 166 ff. und S. 224 f. (Faksimile); sowie K. G. Fellerer, *Joh. Seb. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina*, in: *Bach-Jahrbuch* 24, 1927 (Leipzig 1928) S. 123-132. Im Unterschied zum Bearbeiter der Lambacher Lasso-Messen hat Bach allerdings auch den Diskantsängern Blasinstrumente (Zinken) zugeordnet.

8 So die Bezeichnung der Hs. im Katalog der Bibliothek; das Titelblatt des Kleinoktavbands (17 : 10 cm) fehlt.

9 Vgl. B. Klär, *Pater Ildelfons Haas (1735-1791) aus Ettenheimmünster*, Diss. Heidelberg (1971), der S. 41 erstmals auf den Passus hinweist.

10 Lasso schrieb unter insgesamt 12 Litaneivertonungen als *Litaniae de omnibus Sanctis* die drei oben erwähnten Werke. Sämtliche Litaneien Lassos wurden erst posthum in dem dreibändigen Sammelwerk *Thesaurus Litaniarum* des G. Victorinus (A. Berg, München 1596) veröffentlicht; vgl. W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 685 ff. und S. 804. In der GA. ist diese Werkgruppe bisher noch nicht erschienen.

11 GA. 12, S. 100.

12 Spartierung des in Chorbuchnotation aufgezeichneten Stückes bei B. Klär, a. a. O., S. 42-45.

13 Vgl. dazu Boetticher, a. a. O., S. 16, der in diesem Punkte anderer Meinung ist.

Glucks Schulzeit. Zweifel und Widersprüche in den biographischen Daten

von Arnošt Mahler, Prag

Über Christoph Willibald Gluck gibt es eine reichhaltige Literatur, die sein Leben, sein Werk und seinen späteren Lebenslauf beschreibt. Ungenauigkeiten, ja sogar widersprechende Informationen über Glucks Abstammung und besonders über seinen Schulbesuch finden wir aber in den meisten Biographien.

Die erste ausführliche Arbeit über Gluck ist 1775 erschienen, als der Meister bereits mehr als 60 Jahre alt war. Als Verfasser wird Friedrich Justus Riedel,¹ Wien, ein persönlicher Freund Glucks genannt, der in seiner Publikation wahrscheinlich in erster Linie seine eigenen Erinnerungen verwertete.

Ende des 18. und im 19. Jahrhundert nimmt dann die Literatur über den Komponisten an Zahl und Umfang zu und auch in unserem Jahrhundert erschienen und erscheinen zahlreiche Abhandlungen zu diesem Thema. Wer Gelegenheit hat, sich eingehend mit diesem Material zu befassen, wird bald feststellen können, wie gravierend die beanstandeten Widersprüche sind.

Es kann angenommen werden, daß Glucks unmittelbare Ahnen aus der Oberpfalz, nahe der damaligen und heutigen böhmischen Grenze stammten. Christoph Willibalds Urgroßvater – auch das ist nicht erwiesen, denn es gibt zwei Versionen – dürfte Simon Gluckh (alte Schreibweise) gewesen sein, der sich „von *Rockenzahn*“ nannte. Dieser Beiname könnte als Hinweis auf die Heimatgemeinde der Familie – das heutige Rokycany² – dienen, wenn auch diese Behauptung schwer nachweisbar ist. Ich fand im Staats-Archiv in Žitenice ein Schreiben des Böhmisches Landesarchivs vom 15.6.1944 vor, in welchem es wörtlich heißt: daß eine gründliche Untersuchung der betreffenden Grundbücher, welche für die Familiengeschichte des Christoph Willibald Gluck in Betracht kämen, vorgenommen wurde, aber in den Büchern der Dienitzer Herrschaft, welche sich schon vom Jahre 1592 und dann später vom Jahre 1688 erhalten haben, kommt der Name Gluck nirgends vor. Ebenso wurde in den Büchern der Umgebung von Rokytzan, wenn auch nur stichprobenweise gesucht, aber nirgends konnten Angehörige der Familie Gluck festgestellt werden.

Wenn wir uns die „Ahnengalerie“ des großen Musikers näher betrachten, so finden wir unter seinen Vorfahren keinen Musiker, sondern durchwegs Weidmänner oder Soldaten (Alexander).

Dr. Jan Löwenbach,³ der 1914 eine eingehende Abhandlung über Gluck schrieb, ist der Ansicht, daß die Behauptung, Gluck sei tschechischer Herkunft gewesen, sich in Böhmen bis zur heutigen Zeit (gemeint ist 1914, Anm. d. Aut.) erhalten habe, aber wissenschaftlich nicht nachgewiesen wurde. Seine Annahme stützt Löwenbach u. a. auf eine Mitteilung des ersten Mozartbiographen Fr. X. Němeček (Niemetschek),⁴ der berichtet, daß Mozart sich in Wien mit Gluck der ein „*Böhme war*“, getroffen habe. Der Vater des Komponisten, Alexander Gluck, stand in den Diensten des tschechischen Fürstengeschlechtes Lobkowitz und auch die Orthographie und Etymologie des Namens läßt eine tschechische Abstammung zu. Anton Schmid⁵ führt in seiner Biographie⁶ an, daß der Taufschein des Komponisten wohl auf den Namen Gluck lautet, be-

1 Fr. J. Riedel, *Über die Musik des Ritters Chr. v. Gluck*, in: Verschiedene Schriften, gesammelt und herausgegeben von J. Th. Edl. v. Trattnern, Wien 1775.

2 13 km östlich von Pilsen.

3 Dr. Jan Löwenbach, geb. 29. 4. 1880 in Rychnov n. Kněž, tschechischer Musikschriftsteller: *Gluck a Čechy - Umelčká beseda v Praze* 1914.

4 Fr. X. Němeček 1766-1849, geb. in Sadska bei Prag.

5 Anton Schmid, Kustos der kgl. Hofbibliothek in Wien, *Leben und tonkünstlerisches Wirken*, Leipzig 1854.

6 *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, S. 466-472.

hauptet aber an anderer Stelle, daß Glucks Vater sich Klukh unterschrieb. Ja, es gibt noch weitere Varianten wie Kluckh, Kluk, Gluckh und Klug. Löwenbach deduziert aus dieser Überlieferung die tschechische Etymologie des Namens⁷ und vertritt die Ansicht, die Version, der Name entstamme dem deutschen Wort Glück, sei unrichtig und erzwungen.

Eines steht jedoch fest, für die weitere musikalische Entwicklung sind diese Polemiken nicht so maßgebend wie die Umgebung, in welcher Gluck seine Erziehung, in diesem Falle besonders in musikalischer Hinsicht, genossen hat, das Land, in welchem das Talent zuerst erkannt und gefördert wurde und das war bei ihm gewiß Böhmen, das „*Konservatorium Europae*“. Geburtsort und Geburtsdatum stehen heute außer Diskussion. Wie ist es aber mit dem Schulbesuch? In Erasbach blieb Vater Gluck nicht sehr lange. Er suchte schon mit Rücksicht auf seine Familie sein Einkommen ständig zu verbessern. Dadurch entstand ein gewisses Wanderleben der ganzen Familie. Er übersiedelte von Erasbach zunächst nach Reichstadt bei Böhm. Leipa (Zákupy u České Lípy) und trat dort als herzoglich toscanischer Oberförster bei Anna Franziska, Großherzogin von Toscana⁸, in Dienst. Diesen Posten hatte er wahrscheinlich von 1717 bis Ende März 1722 inne. Während dieser Zeit kam Christoph Willibald ins schulpflichtige Alter. Vater Gluck verließ aber Reichstadt – wiederum wollte er seine Position verbessern – und ging in gleicher Stellung zum Grafen Philipp Josef Kinsky⁹ nach Böhmisches Kamnitz (Česká Kamenice). Widersprüche, die einerseits von Böhm. Kamnitz und andererseits von Kreibitz (Chřibská) sprechen, finden ihre Erklärung bestimmt darin, daß Gluck wohl in Kamnitz angestellt war, aber in dem nahen Kreibitz (22 km) wohnte. Das kann als ziemlich sicher angenommen werden, da drei jüngere Geschwister Christoph Willibalds (Franz Karl, Anna und Heinrich) in Kreibitz getauft wurden, Franz Karl am 18. November 1722. Da der um zwei Jahre ältere Franz Anton im Jahre 1720 noch in Reichstadt getauft wurde, erscheinen diese Jahre des „Wanderlebens“ von Alexander Gluck ziemlich klar umrissen. Der oben erwähnte Heinrich Josef wurde am 8. oder 9. Mai 1727 in der Pfarrkirche in Kreibitz getauft. Das schließt wiederum eine frühere Übersiedlung als 1727 nach Eisenberg (Jezef) aus, so daß alle Untersuchungen, die den Zeitpunkt mit 1724 angeben – von 1717, das ebenfalls in manchen Biographien erscheint, nicht zu reden – als unrichtig abgelehnt werden können.

Aus dieser Lebensgeschichte Vater Glucks ergeben sich eine Anzahl Widersprüche hinsichtlich des ersten Schulbesuchs des Sohnes. Rudolf Gerber¹⁰ behauptet, daß die Gluck'schen Kinder in Kreibitz zur Schule gingen. In Riemanns Musiklexikon – und nicht nur dort – finden wir, daß Gluck die Elementarschule (Grundschule) in Eisenberg bei Komotau besuchte. Das ist aber bestimmt unrichtig. Ich habe an Ort und Stelle festgestellt, daß es in Eisenberg keine Schule gab und auch heute nicht gibt. Eisenberg, das war eigentlich nur das in ausgedehnten Wäldern auf einer Anhöhe des Erzgebirges gelegene Jagdschloß des Lobkowitz'schen Fürstengeschlechtes (seit 1623) und einige anliegende Gehöfte. Um genau zu sein, in Eisenberg gab es zwar eine Musikschule, die aber erst 1831 von Ferdinand Josef Lobkowitz (1797-1868) gegründet wurde, jedoch keinen langen Bestand hatte.¹¹ Diese, nur der Musik gewidmete Schule konnte daher noch keinen Einfluß auf den Komponisten Gluck ausgeübt haben. Am Fuße der Anhöhe von Eisenberg liegt die Ortschaft Ulbersdorf (heute Albrechtice). Auch dieser Ort wird häufig im Zusammenhang mit Glucks Volksschulbesuch erwähnt. Hier konnte ich aber feststellen, daß dies genau so wenig zutreffen kann wie in Eisenberg, denn die Ulbersdorfer Schule, die heute zwar noch besteht und vor einiger Zeit vollkommen renoviert wurde, wurde erst im Jahre 1842 eingerichtet, kann also von Gluck ebenfalls nicht besucht worden sein. Die damals nächstgelegene Schule war in Seestadt (heute Ervenice). Aber auch die Annahme, Gluck habe vielleicht dort die Schule besucht, kann nicht mehr als eine Hypothese sein. Man kann somit ruhig behaupten, daß sich alle Mitteilungen über Glucks sogenannte Grundschulzeit

7 Kluk d. i. Junge.

8 Anna Franziska, Großherzogin von Toscana, eine geborene Prinzessin von Sachsen-Lauenburg.

9 Gest. 1749.

10 R. Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, Potsdam 1950.

11 Über die Lobkowitz'sche Musikschule in Eisenberg gibt es eine Broschüre von J. Hanzalová, die im Jahre 1970 im Bezirksarchiv der Stadt Aussig a/E (Okresní archiv u Ústí n/L) erschien.

wirklich nur auf Vermutungen und meist unrichtige Wiedergaben stützen. Daher bleibt nichts übrig, als die Authentizität jeglicher Angaben über diesen Zeitabschnitt zumindest anzuzweifeln.

Wichtiger erscheint uns jedoch der Mittelschulunterricht, der für die kommende Entwicklung des späteren Künstlers bereits große Bedeutung hatte. Hier behaupten die meisten Biographen, daß der junge Gluck das Jesuitengymnasium in Komotau besucht habe. Bereits Jan Löwenbach stellte im Jahre 1914 – wahrscheinlich als erster – am Komotauer Gymnasium fest, daß der Name Christoph Willibald Gluck in den Schülerverzeichnissen nicht zu finden war. Auch der Prager deutsche Musikwissenschaftler Theodor Veidl¹² berichtet zu diesem Thema im Jahre 1928: Was man bisher über Glucks Jugend wußte, ist herzlich wenig, aber auch dieses Wenige ist unsicher. Wie noch bei Schmid zu lesen ist, soll Glucks Vater im Jahre 1717 nach Eisenberg bei Brüx übersiedelt sein. Aber bereits Dlabacz deutet in seinem Künstlerlexikon an, was dann in Wurzbachs Lexikon¹³ bestätigt wird, daß der alte Gluck nicht nach Eisenberg, sondern zunächst nach Neuschloß bei Böhm. Leipa übersiedelte.

Aus all dem geht hervor, daß auch das Studium Glucks am Komotauer Gymnasium nicht nachweisbar ist, da sein Name im Schülerverzeichnis nicht festgestellt wurde. Löwenbach und später Veidl haben dieses Resultat ihrer Untersuchungen mitgeteilt. Eigene Forschungen in jüngster Zeit in Komotau, resp. in Kaaden (Kadan), wo sich jetzt das Komotauer Archiv befindet, führten zu dem gleichen Ergebnis. Aus einer Mitteilung von Herrn Direktor Vitek, dem Leiter des Bezirksarchives, geht eindeutig hervor, daß heute die Kataloge des Komotauer Gymnasiums aus der damaligen Zeit nicht erhalten sind.

Nach einer früheren Nachricht von Studienrat F. Schellenberger vom Komotauer Gymnasium ist das Studium von Franz Gluck, einem jüngeren Bruder, dokumentarisch festgestellt worden („*Franciscus Gluck Convictor ultimae mensae Eisenberg*“). Da also der Name Franz Gluck im Schülerverzeichnis angeführt war, warum sollte dann Christoph Willibald nicht erwähnt werden, wenn er tatsächlich am Komotauer Gymnasium studiert hätte? Auch dieser negative Beweis kann wohl zu dem Schluß führen, daß der spätere Komponist am Gymnasium in Komotau kaum studiert, ganz bestimmt dieses aber nicht absolviert hat.

Anton Schmid berichtet uns noch, Gluck hätte sich erst als 40-jähriger Mann mit dem Studium der lateinischen Sprache befaßt. Es ist wohl ausgeschlossen, daß ein Gymnasialabsolvent und noch dazu am Jesuitengymnasium, wo sogar lateinisch gesprochen wurde, sich erst später mit diesem Studium hätte befassen müssen. Obzwar also keine greifbaren Beweise vorliegen, können wir dennoch zu folgendem Schluß gelangen: Der junge Gluck war zu der besagten Zeit 13-18 Jahre alt, bestimmt also noch auf das Elternhaus angewiesen. Daß Alexander Gluck damals in Eisenberg beim Fürsten Lobkowitz angestellt war, wird bis jetzt von niemandem angezweifelt. Auch der Aufenthalt des Sohnes in Komotau, das ganz in der Nähe des Elternhauses gelegen ist (kaum 13 km entfernt), steht fest. Daß ihn der sehr strenge und auf Erziehung bedachte Vater ohne Aufsicht gelassen hätte, ist auszuschließen. Bleibt nur noch die eine Möglichkeit. Gluck war am Jesuitengymnasium resp. in der Jesuitenkirche Chorknabe. Da hatte er die beste Gelegenheit, mit der von ihm über alles geliebten Musik in engste Verbindung zu kommen. Hier konnte er singen und Instrumente erlernen (Klavier, Violine, Violoncello). In Komotau dürfte Gluck auch erstmalig mit der Orgel in Berührung gekommen sein. (Heute zeigt man in Komotau in der Jesuitenkirche noch die „Gluck-Orgel“.)

Die meisten Biographen¹⁴ schreiben, daß Gluck in Prag an der Universität studierte. Das ist möglich, aber nicht nachgewiesen, denn die Hörerverzeichnisse für diese entscheidende Zeit sind nicht vorhanden.¹⁵ Wenn man als gegeben voraussetzt, daß Gluck kein Gymnasialstudium

12 Dr. Theodor Veidl, deutscher Musikschriftsteller und Komponist, geb. 28. 2. 1885 in Saaz, studierte am Komotauer Gymnasium; vgl. *Der Auftakt*, Prag, Jahrgang 1928, Heft 3.

13 *Wurzbachs biographisches Lexikon für das Kaisertum Österreich* (1859).

14 z. B. Hostinsky, Riemann, Gerber usw.

15 Werner Felix behauptet zwar in seiner 1945 bei Reclam in Leipzig erschienenen Biographie (Seite 221), daß Chr. W. Gluck in der Matrikel der Karlsuniversität geführt wird. Mir ist dieser Nachweis nicht gelungen.

absolvierte, dann liegt natürlich sehr nahe, daß er auch an keiner Universität als ordentlicher Hörer immatrikuliert war. Als erwiesen gilt es jedoch, daß er sein Universitätsstudium nicht beendet hat, auch wenn sein Aufenthalt in Prag ungefähr 4 Jahre dauerte (1731-1735). A. Blaschka aus Prag berichtete hierzu, daß er im *Catalogus personarum Collegii Vetero Pragensis* nicht feststellen konnte, daß Gluck im Internat von St. Clemens (Klementinum) gewohnt habe. Auch das ist kein stichhaltiger Beweis, denn er konnte ja auch außerhalb des Klosters gewohnt und die Hochschule als externer Hörer besucht haben.

Aber eine Tatsache kann nicht angezweifelt werden, daß nämlich Gluck in Prag reichlich Gelegenheit hatte, auf welche Art auch immer, seine Musikstudien fortzusetzen und diese Gelegenheit entsprechend ausnützte. Wer in Prag seine Lehrer waren, ist genausowenig festzustellen, wie so vieles aus seiner Jugend.

Was endgültig richtig ist, kann sicher nicht mehr authentisch rekonstruiert werden. Dazu ist die an Ereignissen reiche Zeit zu weit fortgeschritten und die Quellen versiegen eher, als daß sie Neues an den Tag bringen.

Unbekanntes aus Glucks „Poro“ (1744)

von Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

Christoph Willibald Gluck gehört zu den großen Komponisten, aus deren Lebenswerk noch immer ein beträchtlicher Teil nicht oder nur teilweise bekannt ist. Das Ausmaß unserer Wissenslücke läßt sich leicht an den Textbüchern ablesen, die den Nachweis geben, welche Werke, insbesondere Opern Gluck auf jeden Fall komponiert haben muß. Darüber hinaus weisen auch Erwähnungen in Briefwechseln und anderen Quellen auf zur Zeit nicht bekannte Kompositionen des Opern-Reformators hin. Es dürfte nützlich sein, einmal eine grobe Übersicht über das noch unbekanntes Oeuvre Glucks zu geben, bevor der Neufund – einige Nummern¹ aus dem *Poro* von 1744 – vorgestellt wird. Auf Einzelheiten kann dabei verzichtet werden; für die sei auf Alfred Wotquennes *Catalogue thématique des oeuvres de Chr. W. v. Gluck* und des Verfassers *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* sowie die dort benutzte Literatur verwiesen.²

Artaserse (1741): nur 2 Arien bekannt;

Demetrio (1742): nur 6 Arien bekannt;

Demofonte (1743): Sinfonia und alle Rezitative unbekannt;

Tigrane (1743): über die Hälfte aller Nummern und alle Rezitative unbekannt;

Sofonisba (1744): über die Hälfte aller Nummern und alle Rezitative unbekannt;

Poro (1744): nur 2 Arien bekannt;

Ippolito (1745): 9 Arien ganz oder teilweise bekannt;

La Caduta de' Giganti (1746): 6 Nummern bekannt;

1 Unter Nummern werden hier und im folgenden alle geschlossenen Stücke wie Sinfonia, Arie, Duett, Terzett, Quartett, Cavatina und Chor (Tutti) verstanden.

2 A. Wotquenne, *Catalogue thématique des oeuvres de Chr. W. v. Gluck*, Leipzig 1904 (Reprint Hildesheim-Wiesbaden 1967); K. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln 1973, S. 272-307, 328-333 (Analecta musicologica. 13).

Artamene (1746): 6 Nummern bekannt;³
Issipile (1752): 4 Nummern ganz oder teilweise bekannt;
La Fausse Esclave (1758): Ouverture unbekannt;
L'Arbre enchanté (1759): Ouverture unbekannt;
Le Cadi dupé (1761): Ouverture teilweise unbekannt;
Arianna (1762), Pasticcio: völlig unbekannt;
Enea e Ascanio (1764):⁴ völlig unbekannt;
Iphigenie (1765), Ballett, völlig unbekannt;
La Vestale (1768) = Umarbeitung der *Innocenza giustificata* von 1755: alle Änderungen unbekannt.

Überblickt man diese insgesamt doch recht umfangreiche Liste mit immerhin 17 Titeln, so fällt auf, daß namentlich im Frühwerk des Komponisten erhebliche Lücken klaffen, aber auch aus der Zeit der italienischen Reformdramen fehlt noch manch wichtiges Bindeglied zum Spätwerk wie etwa das Ballett *Iphigenie* oder *La Vestale*.

Angesichts einer so lückenhaften Werküberlieferung bedeutet jeder Neufund eine Bereicherung unserer Kenntnis und ein sichereres Fundament für spezifische Fragestellungen an das Werk Glucks und – weiterreichend – auch an den Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts.

Dank eines Hinweises von Alberto Basso (Turin) wurde ich auf ein Manuskript des *Poro* aufmerksam, das sich im Archivio musicale der Società del Whist / Accademia Filarmonica zu Turin befindet.⁵ Es handelt sich um zwei Faszikel in einer Sammelhandschrift. Sie haben folgendes Titelblatt: *PORO / OPERA P[RIM]A NELL'ANNO MDCCLV / COMPOSIZIONE DEL GLUCK*. Die Jahresangabe ist insofern korrekt, als die Karnevalsaison 1745, wie gewöhnlich, mit der ersten Oper bereits am 26. Dezember 1744,⁶ in unserem Falle Glucks *Poro*, eröffnet wurde. Die besagte Handschrift enthält (leider) nicht die gesamte Oper, sondern (auf den Seiten 247-271)⁷ lediglich einige Nummern in einer Niederschrift für Basso und jeweilige Oberstimme, also im Klavierauszug. Dabei lassen sich zwei Schreiberhände unterscheiden: eine für die „*Ouverture*“ und eine für die übrigen Nummern. Es sind in der Turiner Handschrift die Sinfonia (S. 249-252), das Duett „*Se mai turbo il tuo riposo*“ (S. 253-260), die Arien „*Se viver non poss'io*“ (S. 261-264), „*Di rendermi la calma*“ (S. 265-268) und „*Son confusa pastorella*“ (S. 269-271).

Von diesen 5 Nummern sind zwei bereits anderweitig überliefert; sie können damit die Echtheit der Turiner Handschrift belegen. Die Sinfonia wies Rudolf Gerber bereits 1951 im Waldstein-Archiv zu Hirschberg (heute in Prag) nach, wo sie als „*Ouverture del Signor Gluck*“ in Stimmen (Streicher und Basso continuo) überliefert ist.⁸ Gerber konnte die Sinfonia nur als Einzelstück vorstellen; nun wissen wir, daß sie als Einleitung zum *Poro* von 1744 gedient hat. Die Tempi der drei Sätze stimmen im übrigen in der Waldstein-Handschrift und der Turiner Handschrift überein: Allegro (54 Takte), Andante (51 Takte), Presto (83 Takte). Bekannt ist auch schon die Arie „*Se viver non poss'io*“. Sie ist durch Josef Liebeskind in seinen Nachträgen zum *Catalogue thématique* Wotquennes nachgewiesen und später noch einmal durch Robert Haas behandelt und auch publiziert worden.⁹

3 Aufgrund von Textübernahmen aus früheren Opern und Umdichtungen bereits vertonter Texte läßt sich erahnen, wie die Opern *La Caduta de' Giganti* und *Artamene* ausgesehen haben könnten, vgl. K. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung*, S. 48-51.

4 Der endgültige Nachweis der Autorschaft Glucks steht noch aus, s. Chr. W. Gluck, *Orphée et Euridice*, hrsg. von L. Finscher, Kassel 1967, S. XXIV, Anm. 94 (Gluck, Sämtliche Werke. I, 6). 5 Herr Dr. Giuseppe Percival danke ich bestens für die Überlassung einer Kopie.

6 Vgl. A. Wotquenne, *Catalogue thématique*, S. 190.

7 Die Paginierung scheint älteren Datums zu sein.

8 R. Gerber, *Unbekannte Instrumentalwerke von Christoph Willibald Gluck*, in: *Die Musikforschung* IV (1951), S. 309.

9 J. Liebeskind, *Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck von Alfred Wotquenne*, Leipzig 1911, S. 6; R. Haas, *Zwei Arien aus Glucks „Poro“*, in: *Mozart-Jahrbuch* 3 (1929), S. 307-316, 323-330.

Bisher völlig unbekannt sind danach zwei Arien und das Duett. Die Incipits der Vokalstimme lauten (dabei werden jeweils der zu wiederholende Hauptteil A und der Mittelteil B mitgeteilt):

1) Duett I. 16 „*Se mai turbo il tuo riposo*“ (147 Takte)¹⁰

Spiritoso

Se mai tur-bo il tuo ri-po-so—
Per-ché per-do, o giusti de-i, il ri-po--so
A chi mai gli af-fet-ti mie-i

2) Arie II. 15 „*Di rendermi la calma*“ (123 Takte)

Allegro

Di ren-der-mi la cal-ma
Chi ne pro-vò lo sde-gno, se fol-le al mar si fi-da

3) Arie III. 11 „*Son confusa pastorella*“ (155 Takte)¹¹

Allegro

Son con-fu-sa pa-sto-rel-la
O-gni mo-to più leg-gie-ro

Zwei Fragen sind noch zu diskutieren. Ist die in der Turiner Handschrift getroffene Auswahl zufällig? Und, hat Gluck, der sicherlich ebensoviel wie Bach parodiert hat, die Musik der neu bekanntgewordenen Nummern später wiederverwandt?

¹⁰ Bei Metastasio, um dessen *Alessandro nell'Indie* es sich bei dem *Porro* handelt, heißt es zu Beginn des Mittelteiles etwas abweichend „*Per chi perdo*“. Das Original-Libretto der Aufführung von Glucks Werk 1744 bringt denselben Wortlaut wie Metastasio.

¹¹ Das Original-Libretto und die Handschrift Turin bringen nicht den Text der 2. Strophe der Metastasio-Arie, sondern eine neue 2. Strophe: „*Ogni moto più leggiero / Mi spaventa e mi scolora; / È lontana ancor l'aurora, / E non spero un chiaro dì.*“

Das Duett I. 16 wird von der Prima donna und dem Primo uomo gesungen; in Turin waren dies Angiola Paghetti, die bisher anderweitig nicht nachzuweisen ist, und Mariano Nicolini, ein Kastrat, der – nach vorläufiger Kenntnis – von 1732 bis 1756 in Mantua, Venedig, Rom, Crema, Cremona, Genua, Neapel, Verona, Padua, Mailand und Lucca aufgetreten ist.¹² Beide haben ansonsten nicht wieder in einer Gluck-Oper gesungen.

Zwei Arien, nämlich „*Di rendermi la calma*“ und „*Son confusa pastorella*“ gehören zur Rolle der Seconda donna; in Turin war dies Domenica¹³ Casarini (auch Cesarini geschrieben), die zuvor schon zwei Gluck-Partien gesungen hatte: die Creusa im *Demofoonte* (Mailand 1743) und die Janisbe in *Sofonisba* (Mailand 1744). Auch wirkte sie als Rosmiri in der von der Gluck-Forschung umstrittenen Oper *Arsace* (Mailand 1743) mit.¹⁴ Es handelt sich dabei durchweg um Sekundärer-Rollen. Domenica Casarini ist an verschiedenen Orten bis 1756 nachzuweisen (Venedig, London, Neapel, Padua), wobei sie in späteren Jahren stets als Prima donna auftrat; ihre erste Rolle ist jedoch – wiederum nach vorläufiger Kenntnis – anscheinend die der Creusa gewesen. Seit 1752 (?) war sie mit dem Komponisten Gaetano Latilla verheiratet.

Die letzte in Turin überlieferte Arie schließlich, „*Se viver non poss'io*“ erklang aus dem Munde des Secondo uomo Gandarte, dargestellt von Giuseppe Gallieni, der zuvor schon zweimal mit Gluck zusammengearbeitet hatte: 1742 in Venedig im *Demetrio* als Olinto und 1743 in Crema bei Mailand in *Tigrane* als Oronte, beides ebenfalls Sekundärer-Partien. Im übrigen ist Gallieni vorläufig von 1742 bis 1761 noch in Genua, Cremona, Verona, Padua und Parma nachweisbar.

Nach dem Gesagten hat es den Anschein, als ob die Turiner Handschrift weniger die Nummern des ersten Paares als einige Stücke bewährter Gluck-Sänger konservieren wolle.¹⁵ Hinzu kommt allerdings noch ein anderer Gesichtspunkt. Der Stellung nach handelt es sich bei drei der vier in Turin überlieferten Vokalnummern um die Schlußstücke der Akte I, II und III (sieht man bei letzterem einmal von dem Tutti der scena ultima ab). Die Arie „*Se viver non poss'io*“ ist die vorletzte des 2. Aktes. Danach wäre das Auswahlprinzip eng an den Aufbau einer Opera seria des 18. Jahrhunderts gebunden, wonach die Aktschlüsse jeweils Höhepunkte darstellen und dort im allgemeinen die effektvollsten Nummern stehen. Die Dramaturgie der frühen Operntexte Metastasios, die noch häufig den Schluß eines der beiden Akte durch Nebenpersonen kennt, ist beim *Alessandro nell'Indie* (1729) – in Turin 1744 kam dieser unter dem Titel *Porò* heraus – insofern gewahrt, als am Ende des 2. Aktes nicht die beiden Hauptpersonen Cleofide und Porò hintereinander oder zusammen noch einmal, sondern die beiden Nebenpersonen Gandarte (II. 15) und Erissena (II. 16) auftreten. Die letzte Nummer vor dem Tutti im 3. Akt gehört dagegen gewöhnlich der Seconda donna oder dem Secondo uomo, seltener dagegen dem Confidente oder dem Tenor; in unserem Fall singt sie wiederum die Seconda donna Erissena. Zusammengefaßt heißt das: Die in Turin überlieferte Auswahl ist nicht zufällig, insofern sie die Schlußnummern der Solisten in den drei Akten überliefert; dabei ergibt sich angesichts der Dramaturgie des Metastasio-Dramas ein Übergewicht an Sekundärer-Arien, das zufällig oder – für die Turiner Zusammenstellung – beabsichtigt gewesen sein kann, werden doch damit gleichzeitig die Nummern bewährter Gluck-Sänger festgehalten.

Man weiß von Gluck, daß er in erheblichem Ausmaß eigene Kompositionen für spätere Werke wiederverwandte hat. Dabei haben vor allem seine Jugendwerke als Reservoir für nachfolgende Opern gedient. Nun fällt auf, daß von den neu bekannt gewordenen Nummern des *Porò*

12 Ich verzichte hier wie im folgenden auf Nachweise der Auftritte im einzelnen; sie sind aus der umfangreichen Theater-Literatur, aber auch aus Libretto-Kopien gezogen, die seit mehreren Jahren im Archiv zur Librettistik der Opera seria des 18. Jahrhunderts am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt a. M. gesammelt werden.

13 Nicht Domenico, wie A. Wotquenne, *Catalogue thématique*, S. 190, schreibt.

14 Vgl. dazu K. Hortschansky, *Gluck und Lampugnani in Italien. Zum Pasticcio „Arsace“*, in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, Bd. 3, hrsg. von F. Lippmann, Köln-Graz 1966, S. 49-64 (Analecta musicologica. 3).

15 Auch die Sänger der beiden restlichen Partien der Oper, Domenico Bonifacci als *Alessandro* und Anna-Maria Binachi als *Timagene* haben weder zuvor noch später in einer Gluck-Oper mitgewirkt.

keine einzige parodiert wurde. Damit scheint sich die Vermutung, der *Porò* habe aus noch unbekanntenen Gründen für das Entlehnungsverfahren keine Rolle gespielt, weiterhin zu bestätigen, denn bereits früher fiel auf, daß auch Texte der *Porò*-Nummern nicht für die beiden, weitgehend aus frühen Opern zusammengestellten Londoner Werke *La Caduta de' Giganti* und *Artamene* umgedichtet oder textgetreu wiederverwandt worden waren.¹⁶ Welche spezifische Bewandnis es mit dem *Porò* im Schaffen Glucks hat, muß weiterhin offenbleiben.

Z u s a m m e n f a s s u n g : Die Auswahl der in jeweiliger Oberstimme und Basso notierten 5 Nummern (Sinfonia, Duett, 3 Arien) zum *Porò* von 1744 vervollständigt unsere Kenntnis des Gluckschen Oeuvres erneut um ein kleines Stück. Eine stilistische Betrachtung war hier nicht angestrebt und müßte in einem größeren Zusammenhang erfolgen.¹⁷ Die Überlieferung will offensichtlich die Aktschlüsse als Höhepunkte festhalten. Für die von Gluck weidlich genutzte Entlehnungspraxis scheint der *Porò*, gemessen am bisherigen Stand der Kenntnis und den hier vorgestellten Neufunden, keine Rolle gespielt zu haben. Man möchte hoffen, daß sich in der nächsten Zeit das Jugendwerk Glucks aus oberitalienischen Quellen komplettieren läßt.

Giovanni Battista oder Johann Christoph? Ein Nachtrag zur Genealogie der Toeschi

von Walter Lebermann, Bad Homburg

In einem mit *München, 17. August 1798* datierten Gutachten des pfalz-bairischen Wappenzensors von Hosson erscheint der Name des Bittstellers mit Johann Maria Christoph Toesca. Gemeint war damit der vormalige kurpfälzische Hofmusiker *Joannes Baptista Toeskij* – so kennen wir ihn aus der Mannheimer Trauungsmatrikel unter dem 12. August 1767 (als Giovanni Battista ging er in die Musikgeschichte ein). Sein Taufeintrag war bislang nicht bekannt. Nachdem in jüngster Zeit der Ludwigsburger Taufeintrag des älteren Carl Joseph Toeschi nachgewiesen werden konnte,¹ wurde jetzt unter dem 1. Oktober 1735 der Stuttgarter Taufeintrag des Johann Christoph, Sohn des Konzertmeisters Alexander Toeschi und seiner Ehegattin Octavia geb. Santpieren (recte: Saint Pierre) gefunden.² Als Taufpaten sind u. a. genannt der

16 K. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung*, S. 50, 265.

17 Vorarbeiten liegen vor durch E. Kurth, *Die Jugendopern Glucks bis Orfeo*, in: Studien zur Musikwissenschaft, 1 (1913), S. 193-277, und H. Abert, *Glucks italienische Opern bis zum „Orfeo“*, in: Gluck-Jahrbuch, 2 (1915), S. 1-25, auch in ders., *Gesammelte Schriften und Vorträge*, hrsg. von F. Blume, Halle (Saale) 1929, S. 287-310.

1 Vgl. Walter Lebermann, *Zur Genealogie der Toeschi*, in: Die Musikforschung XXII, 1969, S. 200-202.

2 Den Fund verdanken wir den gedruckten Kirchenregistern mit den Taufen, Trauungen und Sterbefällen aller Konfessionen für den Zeitraum von 1693 bis 1848. Die Titelseite für das Jahr 1693 lautet: *Dem / Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn / HERRN / Eberhard Ludwig / . . . / Übergiebt / Eine Ausführliche Verzeichnuß / Was sich in dem nunmehr durch GOTTES Gnad zurückgelegten 1693sten / Hunger- Kummer- und Jammer-Jahr in allhiesiger Fürstlichen Residentz- / Stadt Stuttgart in denen Kirchen merckwürdiges zugetragen / . . .* Die Titelseiten wurden für jeden Jahrgang mehr oder weniger verändert. Herrn Stadtarchivdirektor Dr. Leipner dankt der Verfasser für freundliche Hilfe beim Nachweis des gesuchten Eintrags.

Hof-Kammerrat Christoph Schmidlin, der Kammermusiker Wenzeslaus Sporn und der Großvater mütterlicherseits des Täuflings Johann Baptist Santpiere (recte: Saint Pierre). Ganz offensichtlich hat der Bittsteller von 1798 zu seiner Legitimation den Taufschein vorlegen müssen, in welchem die Vornamen Johann und Christoph genannt sind. Über die Orthographie des Familiennamens – hier Toeschi, da Toesca – hat aber der Wappenzensor großzügig hinweggesehen.

Weitere Dokumente zum Prager „Wozzeck“ 1926 von Volker Scherliess, Rom

An gleicher Stelle hat vor kurzem Konrad Vogelsang über *Alban Bergs „Wozzeck“ in Prag 1926 und in Leningrad 1927* berichtet (Mf 1973, S. 352-364). Ein derartiger Versuch, anhand von Zeitungskritiken das äußere Schicksal eines bedeutenden Kunstwerkes zu erhellen, ist immer begrüßenswert, denn er kann als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte wesentliche Aufschlüsse geben. Besonders reizvoll ist er natürlich, wenn, wie im genannten Falle, noch zahlreiches Material vorliegt. Es sei daher nicht nur als Entgegnung, sondern vor allem als Versuch zur Ergänzung verstanden, wenn hier ein paar weitere zeitgenössische Berichte, beschränkt auf den Prager *Wozzeck*, folgen.

Bei den Vorarbeiten zu einer Monographie über Alban Berg¹ hatte ich Gelegenheit, das umfangreiche Archivmaterial in der Universal-Edition (Wien) durchzusehen.² Daraus ergibt sich, daß in zwei – wechselseitig abhängigen – Punkten das von Vogelsang erstellte Bild zurechtgerückt werden muß:

1.) Er zitiert nur zustimmende Stellungnahmen. Während aber die Meinung über die interpretatorischen Leistungen der Prager Inszenierung durchweg anerkennend war, wurde Bergs Oper von einigen Seiten abgelehnt. Diese Ablehnung, die Vogelsang zwar erwähnt, ist aber kaum, wie er vermutet, einer „*zwiespältigen Kunstanschauung*“ entsprungen, sondern sie führt zum nächsten Punkt:

2.) Die ganze Affäre, die sich im Anschluß an den Prager *Wozzeck* entspann, war kein „Opernskandal“ im Sinne künstlerischer Auseinandersetzung, nicht vergleichbar den berühmten Wiener „Schönberg-Skandalen“, voran jenem um Bergs Altenberg-Lieder, sondern eine politische Angelegenheit. Das hat Vogelsang zwar durchblicken lassen, aber er ist im einzelnen ungenau und hat vor allem durch die Auswahl der Pressestimmen die Gewichte einseitig verteilt.

Ich versuche hier also im folgenden eine chronologisch angeordnete Ergänzung, besser nur: Erweiterung seiner Darstellung zu geben.³ Die Wichtigkeit des Themas mag das rechtfertigen.

Vorausgeschickt werden muß, daß in Prag sowohl Mahler, als auch Schönberg und sein Kreis bereits ein großes und wohlwollendes Publikum hatten, was ja durchaus nicht der Normalfall war. Besonders verdient gemacht um ihre Werke hatte sich Alexander Zemlinsky, der von 1911

1 In der Reihe „Rowohlts Monographien“, Reinbek bei Hamburg, im Druck.

2 Auch an dieser Stelle sei Herrn Direktor Alfred Schlee und allen Mitarbeitern des Verlages, besonders der Leiterin des Archivs, Frau Eva Smirzitz, herzlich gedankt.

3 Wiedergaben tschechischer Kritiken erfolgen nach den im UE-Archiv beigegebenen Übersetzungen. Leider konnte nicht mehr in allen Fällen das genaue Datum der Zeitungsausschnitte festgestellt werden.

bis 1927 musikalischer Leiter des Deutschen Theaters war. Er war es auch, der nach Hermann Scherchens Frankfurter Uraufführung (16.6.1924) die *Wozzeck-Bruchstücke* am 20. Mai 1925 in Prag vorstellte. Hatte nun Berg schon aus Frankfurt an Webern schreiben können „Denn schließlich (nach vielen vorherigen Aufregungen und Verschiebung) war alles prachtvoll: die Aufführung selbst, die Sängerin namentlich, der Erfolg von Probe zu Probe sich steigernd, bei den beiden öffentlichen Aufführungen endlich in einen großen Sieg ausartend: bei Publikum, Musikern und Presse“,⁴ so war er auch – wie die Briefe an seine Frau zeigen⁵ – von Zemlinskys Leistung sehr angetan, und der frühere Erfolg wiederholte sich in Prag.

Über Zemlinskys Aufführung der *Bruchstücke* lesen wir in der *Prager Presse*⁶ u. a.: „Diese Oper ist eine der bedeutendsten, vielleicht die bedeutendste Tat der musikalischen Moderne auf der Bühne. Die Tonsprache von heute, die an mehr oder minder interessanter Kleinkunst so reich ist, wagt hier einen großen Wurf. Der junge Komponist, der seit langem als die größte Begabung des Schönberg-Kreises neben A. von Webern und Egon Wellesz genannt wird, steht seit dem Erfolg nur weniger Szenen seines 'Wozzeck' bei dem Frankfurter Tonkünstlerfest im Mittelpunkt des Interesses. Es ist hier, zum ersten Mal in der Musikgeschichte, mit solcher Konsequenz der Versuch gemacht, die absolute Musik und die dramatische Linie des Ausdruckes zu vereinigen, zu versöhnen. Eine lebendige Widerlegung des Wagnerschen Dogmas vom Musikdrama, das die geschlossene Form als Feind des fließenden dramatischen Vorgangs ansieht und zerstört. Die geschlossene musikalische Form: Symphonie (also Sonate, Suite, Variation, Fuge, Passacaglia usw.) sind der Charakterisierungsrahmen, die Untermauerung fortlaufenden bewegten Bühnengeschehens, wie es Büchners urkräftige, abrupte Szenen bieten. Der erste Akt enthält Charakterstückchen, die die einzelnen Personen nacheinander, in Tönen beschrieben, vorführen, der zweite ist eine Symphonie, die die Gegensätze des Geschehens und deren Wirkung in der Seele des Helden bringt, den dritten bilden eine Reihe von Inventionen, Tongebilden aus je nur einem Thema gebaut.

Durch diese Architektur ist das Werk wie wenige andere geeignet, auch bei der stückweisen Aufführung im Konzertsaal einen geschlossenen Eindruck zu machen und ein Bild von seiner musikalischen Atmosphäre zu entwickeln, dennoch wollen wir hoffen, daß diese Probe nicht ein Ersatz, sondern nur ein Vorspiel der vollständigen Aufführung sein soll . . . Hier ist musikalisch kein Sturm und Drang mehr zu spüren, kein Anlauf und Experiment, hier steht das erreichte, mit sicherem Griff geformte Werk eines reifen Künstlers. Bei aller Strenge und Kühnheit der alten Form und des neuen Inhalts sind hier Klangvisionen von unmittelbarer musikalischer Wahrheit und Phantasie voller Fülle. Zemlinsky arbeitete die vielgliedrige, mosaikhafte Tonfläche dieser Orchesterbilder mit ingenöser Einfühlung heraus.“

Während der Proben zu diesem Konzert traf Berg auch mit Erich Kleiber zusammen, der sich für einen Tag in Prag aufhielt, und „sprach ihn lange wegen *Wozzeck*, der nunmehr gesichert ist. Alle Partien zwei-, dreifach besetzt, wir sprachen alles durch. Es gibt kein Hindernis mehr!“⁷ Und einen Tag später teilte er seiner Frau mit: „Die tschechische Oper (*Ostrčil*) will den *Wozzeck* für 1925/26 erwerben. Am Spielplan von Brünn (Neumann) steht er schon.“⁸ (Die Brünnener Aufführung fand erst 1932 statt.) Hier gilt es festzuhalten, daß – entgegen der einleitenden Äußerung Vogelsangs (S. 352) – bereits einige Tage vor dem erfolgreichen Prager *Bruchstücke*-Konzert unter Zemlinsky und lange vor der Kleiberschen Uraufführung der Oper in Berlin (14.12.1925) Otakar Ostrčil die Oper für sein Theater angenommen hatte.

Berg sah sich ein paar Abende später Janáčeks *Schlaues Füchlein* im Tschechischen Nationaltheater an und berichtet: „Ein sehr schönes Theater, hoftheaterhaft, wunderbares Orchester,

4 17. 6. 1924 an Webern (aus der von der Universal-Edition zur Publikation vorbereiteten Abschrift der Korrespondenz Berg-Webern, Nr. 354).

5 Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München-Wien 1965, S. 535-539.

6 Ohne Datum, zitiert nach einer Zusammenstellung von – freilich ausnahmslos positiven – Pressestimmen, die von der Universal-Edition herausgegeben wurde.

7 *Briefe an seine Frau*, S. 535 (15. 5. 1925).

8 Ebenda, S. 536 (16. 5. 1925).

tadellose Regie, mittelmäßige Sänger“⁹,⁹ welch letztes Urteil er im Jahre darauf, während der Wozzeck-Proben, revidieren sollte: Er schrieb am 9.11.1926 an Verwandte in Wien: „Wenn alles gut geht, wird es eine fabelhaft schöne Aufführung. Es ist eine *G e s a n g s*-Oper, wie jede andere – wenn *S ä n g e r* da sind! Und die *s i n d* in Prag eben da!“¹⁰

Nun kam es also am 11. November 1926 zur *Wozzeck*-Premiere in Prag, aber eben nicht, wie vom Publikum erwartet, im Deutschen Theater unter Zemlinsky, sondern unter Ostrčil im Tschechischen Nationaltheater, natürlich in tschechischer Sprache. Das *Montagsblatt* schrieb dazu: „Als die vor anderthalb Jahren in einem philharmonischen Konzert des deutschen Theaters gehörten Bruchstücke aus der damals noch unaufgeführten ‚Wozzeck‘-Oper Alban Bergs ein gewichtiges Zeugnis für die außergewöhnliche Bedeutung des Werkes ablegten, durfte die Hoffnung ausgesprochen werden, der spontane starke Erfolg der Konzertaufführung werde nicht ungenutzt bleiben. Tatsächlich ist Prag die erste Stadt, die nach dem Uraufführungsort Berlin den ‚Wozzeck‘ bringt, aber leider hat sich das deutsche Theater vom tschechischen Nationaltheater den Rang ablaufen lassen und Zemlinsky, der gewiß nichts unversucht ließ, die Erwerbung der Oper durchzusetzen, mußte die Wozzeck-Ehren an den Chef der tschechischen Oper abgeben.“

Im folgenden seien zunächst Auszüge aus anderen positiven Besprechungen als Erweiterung des von Konrad Vogelsang gegebenen Berichtes nachgetragen:

Der Morgen (13.[?] 11. 1926): „Die Musik ist (trotz der äußerlich streng festgehaltenen Formen) losgelöst von alldem, was wir bisher gehört haben. Sie ‚kühn‘ zu nennen, wäre zu wenig; die Musik liegt abseits von modern oder unmodern, von schön oder unschön, von gut oder schlecht, sie ist groß. Was muß im Gehirn eines Menschen vorgehen, der die Marien-Szenen mit ihrer herben Süße, die Doktor-Szenen mit ihrem satanischen Humor und die herzerreißende Kinderszene am Schluß so zu musikalischem Leben erweckte?“

Prager Presse (Josef Bartoš, 13.11.1926): „Berg ist wiederum eine Synthese gelungen, die Synthese Mahlers, Schönbergs und Debussys. Die verschiedenartigsten Elemente erscheinen hier zu einer Einheit verkittet. Fünfzehn Bilder defilieren vor unseren Augen, aber keine disparaten Bilder, aus denen mit billigen Effekten ein Theaterstück zusammengestoppelt worden wäre, sondern ein Drama, das ein erschütterndes Drama mit prachtvoll kathartischem Schluß beinhaltet, der ungefähr diesen Sinn hat: das Leben ist schrecklich und voller Strudel und Wirbel und nur ein Kind vermag seine Abgründe mit einem Lächeln zu überbrücken, weil es das Leben nicht kennt und in den Illusionismus seiner Spiele eingesponnen ist . . . Denn die Deutung des ‚Wozzeck‘ beruht darin, daß Berg bei Anwendung der allermodernsten Technik wieder einmal direkt zum Herzen des Menschen zu sprechen vermochte. Hier sind wir endlich aus dem Bereiche jener exklusiven, l’art-pour-l’artistischen und zerebralen, nur für einige Auserwählte geschriebenen Musik herausgekommen, deren wir so viel zu hören bekamen und die uns nur zu Widerspruch gereizt hatte durch ihren Mangel an Invention und ihre Gedankenarmut. Bergs Musik ist nicht affektiert, sondern durchaus natürlich, trotz der Modernität ihres Ausdrucks. Im ‚Wozzeck‘ ist endlich wieder ein Künstler von reichem Fonds zu Worte gekommen, der den Funken der Begeisterung auch in der Brust des Laien-Hörers zu entfachen versteht. Die ‚Wozzeck‘-Musik läßt niemanden kühl, der ein Herz im Leibe hat. Musikalität ist etwas mehr als nur das Unterscheiden musikalischer Formen!“

Rude Pravo (Zdenek Nejedly, 13.11.1926): „Obwohl Berg von Schönberg ausging, begnügte er sich doch nicht mit Schönberg, sondern da er die mächtigen Erschütterungen unserer Zeit durchlebte, schlug er sich durch die Schönberg’sche Dekadenz durch auf das andere Ufer, an dem er den Menschen fand. Es ist dies allerdings ein anderer Mensch als der, den wir aus der bisherigen Musik kennen . . . Es ist ein armer Teufel, ein geschlagener und mit allem, was sich

9 Ebenda, S. 539 (19. 5. 1925).

10 Postkarte, die mir dankenswerterweise Herr Professor Swarowsky (Wien) zusammen mit weiteren Berg-Dokumenten zur Verfügung stellte. – Faksimile im Ausstellungskatalog *Schönberg – Webern – Berg, Bilder – Partituren – Dokumente*, Wien, Museum des 20. Jahrhunderts 17. 5. - 20. 7. 1969, S. 59.

rund um ihn her, über ihn und gegen ihn stellt, ein zerschlagener Mensch. Wozzeck ist Soldat, der seinen Hauptmann, den er rasiert und den Doktor nur zum Lachen reizt. Aber auch sein Genosse, der Tambour, ist ein Rohling, der ihm das Weib verführt und ihn selbst verletzt. Aber es liegt nicht so sehr daran, was hier geschieht, sondern daran, wie dieser arme Wozzeck von seiner ganzen Umgebung gehetzt wird, bis er die Frau und dann sich vernichtet. Das ist die neue Moralität dieses Musikdramas, nicht nur im Text, sondern auch in der Musik. . . Sie trägt noch manche Spuren Dekadenz an sich vom Typ Schönbergs in der Technik sowohl als in der Form, aber das Ziel, das sie erreicht, ist schon neu. Die Geschlossenheit der modernen Musik wendet sich hier direkt gegen jene, von denen sie geschaffen worden ist, denn sie karikiert gerade diese erbärmliche Welt, der sie zur Verschönerung hätte dienen sollen. Diesen Sinn haben hier die vortrefflichen Karikaturen des Hauptmanns und des Doktors. Umso größer sind auch die Abgründe, die sich hier eröffnen, sowie wir zu diesem neuen Menschen, zum Wozzeck durchdringen. Wenn das auch nach dem Vorwurf ein wehrloser armer Teufel ist, so spüren wir aus der Bergschen Musik doch, wie er eigentlich stark, stärker als alles um ihn ist und wie auf der anderen Seite der Hauptmann und der Doktor in ihrem Klassenstolz, die eigentlich Erbärmlichen sind, Krüppel an Gefühl und Seele, und das gibt dem ganzen Werk seine seltene Kraft; und deshalb ist es eines der wunderbarsten Kunstwerke der heutigen Zeit, mutig im Gedanken und in der Technik, reich in der Erfindung, mit geradezu genialen musikalischen Einfällen.“ Und die Kritik schließt: „Der Kampf, der am Donnerstag ausgekämpft wurde, wird sicherlich bald und anderwärts seine Früchte tragen.“

Diese Beiträge sind, ebenso wie die von Vogelsang mitgeteilten, positiv. Besonders die beiden letzten Auszüge scheinen mir beachtenswert. Sie treffen etwas vom Gehalt der Oper, der weit über das konkret Analysierbare hinausgeht und der auch heute jeden Menschen unweigerlich packt – jenes, was Ernst Bloch als *Gegenstand* dieser Musik mit dem Begriff des *Wetters* zu umschreiben sucht.¹¹ Berg selbst hatte ja mit dem *Wozzeck* nicht nur *musikalisch* und zum *Theaterstandpunkt* etwas sagen, sondern unbedingt auch *moralisch* wirken wollen.¹² Seine eigenen Kriegserlebnisse¹³ spiegeln allgemein Erlebtes wider, und so sah er „das *Reinmenschliche* (das Volk) hervorgehoben und nicht das *Einzelgeschick*.“¹⁴ Allerdings, das sei betont, Berg zu einem musikalischen Klassenkämpfer hinabstilisieren zu wollen, wie es der *Rude Pravo* Artikel zum Schluß intendiert, ist natürlich ebenso verfehlt wie die entgegengesetzte Ansicht, sein *Wozzeck* erschöpfe sich in der Anwendung formaler Mittel.

Inzwischen hatte die Kampagne, die offensichtlich schon vor der Premiere gegen Berg und vor allem gegen Otakar Ostrčil inganggesetzt worden war, heftige Formen angenommen. Hier fehlen mir im einzelnen die Dokumente. Das Meiste dürfte auch nicht schriftlich abgefaßt, sondern durch einen „Mundpropagandafeldzug“ lanciert worden sein und ist also gar nicht greifbar. Ausmaß und Ton der Aktion lassen sich nur ahnen, wenn man etwa den Bericht der Wiener Zeitung *Der Tag* (16. 11. 1926) unter der Überschrift *Der „Jude“ mit der „germani-*

11 „Was Bergs ‚Wozzeck‘ angeht, so ist Gegenstand seiner Musik weder die automatische Härte eines Schicksals noch bereits die erhabene einer Kathedrale, sondern der arme, leidende Mensch, sondern der Abgrund gerade des schutzlosen Wetters in und außer ihm. Wind auf der Straße, die riesengroß aufspielende Angst des Abendhimmels über der Stadt, der trübe Mond werden zur Ausbreitung des Menschen oder zur Fata Morgana des schrecklich Allernächsten am Himmel; Wetter, nur dieses, ist im ‚Wozzeck‘ dramatis et musicae persona. Darum ist das *Espressivo* hier ebenfalls nicht pathetisch, sondern realistisch, nämlich als intensivste Bezeichnung des leidend vorhandenen Menschen; Bergs Musik des *Wozzeck*-Menschen ist die *Wettermusik* seiner Einsamkeit, seiner Unbestimmtheit und Trauer.“ Ernst Bloch, 1935 in: *Erbschaft dieser Zeit*, Neuausgabe Frankfurt/Main 1962, S. 238. (Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Herrn E. G. Güse, Hamburg.)

12 Vgl. *Briefe an seine Frau*, S. 508 (11. 4. 1923).

13 Ebenda, S. 376 (7. 8. 1928): „Steckt doch auch ein Stück von mir in seiner [Wozzecks] Figur, seit ich ebenso abhängig von verhaßten Menschen, gebunden, kränklich, unfrei, resigniert, ja gedemütigt, diese Kriegsjahre verbringe.“

14 Ebenda, S. 508 (11. 4. 1923).

schen“ Musik liest: „Heute abend kam es bei der Wiederholung (von) Alban Bergs Oper 'Wozzeck' im Tschechischen Nationaltheater neuerlich zu großen Skandalenszenen, die durch die Pressestimmen hervorgerufen waren, die nach der Premiere den Wiener Komponisten zum Juden stempelten, der mit seiner germanischen Musik das tschechische Volk vergiften wolle. – Die Demonstrationen, die bereits die Premiere begleitet hatten, nahmen heute einen solchen Umfang an, daß nach dem vierten Bild des zweiten Aktes der Vorhang fallen mußte und eine Pause eintrat. Als der Vorhang wieder in die Höhe ging, setzte auch der Tumult wieder ein. – Es wurde auf Schüsseln gepfiffen, mit Glöckchen geläutet usw., so daß der Kapellmeister, Operndirektor Ostrčil, den Taktstock wegwarf und den Orchesterraum verließ. – Während der Tumult im Zuschauerraum andauerte, begaben sich Polizeibeamte auf die Bühne und verboten das Weiterspielen. Das Theater wurde von der Polizei geräumt. – In der Propaganda gegen 'Wozzeck' hatte sich besonders die 'Narodni Listy' hervorgetan.“

Narodni Listy (13.11.1926) enthielt u. a. folgende Passagen: „Der 'Wozzeck' hatte bei der donnerstägigen Premiere im Nationaltheater einen ungeheuren äußeren Erfolg, wie ihn im letzten Jahrzehnt keine tschechische Oper errungen hat. In den Applaus, der den Autor, den Dirigenten, den Regisseur und die Solisten umgab, mischten sich auch Mißfallensbezeugungen, aber sie waren ganz schüchtern und verschwanden in den Begeisterungstürmen. Wenn Herr Berg aber glaubt, daß er beim tschechischen Publikum gesiegt habe, so muß ich ihn gleich aus diesem Irrtum befreien. Vor allem war im Nationaltheater diesmal so viel Deutsch zu hören, wie bislang niemals.“

Der letzte Satz erinnert im Kontext des ganzen Artikels durch seinen Ton unwillkürlich an jene Bemerkung von Paul Zschorlich,¹⁵ der anlässlich der denkwürdigen Uraufführung der *Lulu-Suite* am 30. November 1934 in Berlin den „unverkennbar starken Anteil jüdischer Hörer, wie stets in den Kleiber-Konzerten“ besonders tadelnswert fand. Die Folgen jener *Lulu-Suite*-Aufführung sind bekannt; dem Autor der tschechisch-nationalistischen *Narodni Listy* sollte kein so gründlicher Erfolg vergönnt sein wie seinem deutschen Kollegen.

Doch greifen wir nicht vor. Das Blatt fährt fort: „Mir fiel das Programm der Novitäten an der Petersburger Oper in die Hand . . . Und siehe da, unter den Novitäten gibt es dort keine slawische Oper, dafür paradiert dort der 'Wozzeck'. Ach so, Leningrad! Und deswegen auch Prag! Die Seelenverwandtschaft! Und schon sehe ich die Hand des bolschewistischen Exponenten im tschechischen Kulturleben.“

Die Nationalisten wollten weniger Alban Berg als vielmehr Ostrčil und sein Engagement für die Moderne treffen. Dazu die *Prager Presse* (20.11.1926) u. a.: „Es wäre begreiflich, wenn der Widerspruch gegen Bergs 'Wozzeck' bei der ersten Aufführung elementar ausgebrochen wäre, obwohl sich auch da Leute, die mit einem Pfeifchen ins Theater gehen, hätten verdächtig machen müssen. So aber bedurfte es erst der Äußerung der nationalistischen Presse, die aus einer rein künstlerischen Angelegenheit des Theaters ein Politikum machte. In dem Kampfe, den gewisse Kreise seit Jahren gegen den in seiner rühmensewerten Objektivität unbeirrbar Opernleiter des tschechischen Nationaltheaters führen, gab die Aufführung eines Werkes, dessen Charakter Gelegenheit zu verschiedenster Einstellung gibt, willkommenen Anlaß, zum Sturm zu blasen. An Stelle der sachlichen künstlerischen Auseinandersetzung, die gewissenhaft das Für und Wider eines Kunstereignisses von so weittragender Bedeutung zu erörtern hätte, traten in der Stellungnahme der tschechischen nationalistischen Blätter Unsachlichkeit, persönliche Gehässigkeit und heuchlerische Prestigevorwände.“

Die Vorwürfe der einseitig nationalistischen, antideutschen und antijüdischen Parteinahme versuchte darauf die *Narodni Listy* (18.11.1926) zu entkräften: „Das tschechische Nationaltheater und sein Publikum hat niemals den geringsten Widerstand gegen Autoren irgend einer Nation und eines anderen Bekenntnisses gezeigt, wenn es sich um ein wirklich künstlerisches

¹⁵ Dessen berühmter Ausspruch nach der *Wozzeck*-Uraufführung wurde auch von *Narodni Listy* zitiert: „Man muß sich ernsthaft die Frage vorlegen, ob und wie weit die Beschäftigung mit der Musik kriminell sein kann. Es handelt sich, im Bereich der Musik, um ein Kapitalverbrechen.“

Werk gehandelt hat. " Und sie fährt fort, das tschechische Publikum lehne den *Wozzeck* deshalb ab, „weil er ihm in tiefster Seele zuwider ist“ und es nicht bereit sei, eine Oper zu akzeptieren, die man selbst auf keiner weiteren Bühne Deutschlands angenommen habe. Die Begründung, warum *Wozzeck* dem Autor „zuwider“ sei, entspricht ganz den bekannten Berliner Pamphleten (etwa von Leopold Schmidt oder Paul Zschorlich)¹⁶, sie braucht als rein emotionale Äußerung wütenden Unverständnisses hier nicht weiter erwähnt zu werden. Lediglich die Abqualifizierung des Büchnerschen Dramenfragments als der „unfertigen, zur Aufführung nicht geeigneten Arbeit“ eines – so die Intention – jungen, allzu jungen Mannes ist neu.

Bis hierhin war die Prager *Wozzeck*-Affäre eine Angelegenheit des Publikums und der Presse, bei der es – das ist zu betonen – nicht um künstlerische, sondern um politische, nationale wie weltanschauliche Gegensätze ging. Die folgenden Vorfälle aber bewegten die staatlichen Organe zum Eingreifen:

Bei der zweiten Vorstellung kam es im 1. Akt „zu *Demonstrationskundgebungen für und gegen das Werk*. Während dieser Kundgebungen erlitt der Bürgermeisterstellvertreter Prags, *Vašek*, vor Aufregung einen Schlaganfall, dem er kurz vor Beginn des dritten Aktes erlag.“ (Der Tag, Wien 11. 11 1926). Hier ist der Bericht Erich Steinhardts in der *Frankfurter Zeitung*¹⁷ anzuschließen: „Es darf aber doch der Theaterleitung nicht zum Vorwurf gemacht werden, daß sie die schon früher terminierte dritte Aufführung auf den Begrübnistag dieses Opfers festsetzte, eine Vorstellung, die in Anwesenheit von Alma Maria Mahler, der das Werk gewidmet ist, ein Debacle erlitt, wie es in der Theatergeschichte wohl selten vorkommt. Der 'Wozzeck' wurde nach dem zweiten Akt abgebrochen, das Theater mußte polizeilich geräumt werden, und die scharfen Debatten setzten sich vor dem Theatergebäude fort. Der Widerstand war organisiert; es genügte die Nachricht, daß der Prager Bürgermeister mit sechs Logenabbonnenten gegen die Oper protestierte, um abends an den zarten Übergängen des Werks die Sirenen und Trillerpfeifen einiger Halbwüchsiger zu bewegen und durch sie das Fallen des Vorhangs zu verursachen.“

Aufgrund dieser Vorkommnisse hat dann der böhmische Landesverwaltungsausschuß „zur Verhinderung weiterer Skandale“ die Wiederholung der Oper verboten.

Damit setzte eine gewaltige Welle der Solidarisierung ein, an der sich außer Musikern auch bildende Künstler, Schriftsteller und Kritiker beteiligten. Es wurde allgemein abgelehnt, in den Worten Leoš Janáčeks „aus der Kunst ein Politikum zu machen.“¹⁸ In einer Zusammenkunft der Prager Künstlerorganisationen am 29.11.1926 besprach man die Probleme, und die *Prager Presse* berichtet darüber (30.11.1926 in dem von Vogelsang S. 355/56 ausgelassenen Teil): „Sämtliche Äußerungen mündeten in die Feststellung, daß es sich hier nicht lediglich um den Fall ‚Wozzeck‘ handele, sondern um eine grundsätzliche Klärung des Verhältnisses zwischen den administrativen Behörden und der Kunst überhaupt . . . (Ein Diskussionsredner) betonte, daß auch die Moderne Galerie in Prag ihre ‚Wozzecks‘ habe, Gemälde von Henri Rousseau und anderen modernen Künstlern, Werke, die man im Dunkel der Magazine vor einem Publikum schütze, das sich etwa vermißt, in einer Modernen Galerie tatsächlich moderne Kunst sehen zu wollen.“ Am Ende wurde eine Resolution verabschiedet, die von 25 Persönlichkeiten des Prager Kulturlebens, darunter den Komponisten Alois Hába und Josef Suk, im Namen von 12 Organisationen unterzeichnet war. Sie folgt hier als letztes Dokument: „Die Oper ‚Wozzeck‘ wurde in einer hervorragenden Vorstellung als bedeutsames Kunstwerk aufgeführt. Ihre Aufführung wurde bei der dritten Vorstellung durch vorbereitete Ausschreitungen gewaltsam unmöglich gemacht. Der Landesverwaltungsausschuß hat, obwohl die sachlichen Einwendungen gegen die Aufführung des Werkes widerlegt wurden, trotz Intervention künstlerischer Kreise die weitere Aufführung verboten. Er hat sich einseitig hinter jenen Teil des Publikums gestellt, der

16 Zum Presseecho nach der Uraufführung vgl. das Sonderheft *Musik der Gegenwart, Eine Flugblätterfolge*, Nr. 9: Alban Bergs „Wozzeck“ und die Musikkritik. Herausgeber Musikblätter des Anbruch, Wien 1926.

17 Zitiert nach *Musikblätter des Anbruch*, Wien 1926, S. 417/418.

18 Ebenda, S. 418.

gegenüber der künstlerischen Leistung den Standpunkt des Terrors eingenommen hat. In dieser Entscheidung des Landesverwaltungs Ausschusses erblicken wir einerseits einen weitreichenden Eingriff in die Freiheit künstlerischer Äußerungen und einen gefährlichen Präzedenzfall für andere Werke, andererseits aber einen Rückzug vor den unverantwortlichen Gewalttaten, die durch andere Maßnahmen hätten eingeschränkt werden sollen. Die Kunstgemeinde bedauert diesen Standpunkt des Landesverwaltungs Ausschusses, der nur eine Kluft zwischen den Forderungen künstlerischer Arbeit und ihren Schutz seitens der Administrative bilden und die Kunstgemeinde mit Mißtrauen und Befürchtungen für die Zukunft erfüllen.“¹⁹

Aus dem hier in Anschluß an Konrad Vogelsangs Bericht Mitgeteilten geht hervor, in wie geringem Maße bei der ganzen Prager *Wozzeck*-Affäre wirklich künstlerische Auseinandersetzungen ausgetragen wurden. Stattdessen ging es um tagespolitische Argumente.²⁰

Was ich hier wiedergeben konnte, ist nur ein Steinchen. Das ganze Mosaik einer Rezeptionsgeschichte des *Wozzeck*, nicht nur in ihren ästhetischen, sondern gerade auch in ihren politisch brisanten Aspekten zu entwerfen, wäre wohl eine lohnende Aufgabe, die nicht zuletzt konkrete und weiterführende Antworten auf die Frage nach dem Zusammenhang von „Kunst und Politik“ erwarten ließe.

¹⁹ Ebenda, S. 420.

²⁰ Vgl. auch Bergs eigne Auffassung in einem Brief an Erich Kleiber, daß es sich um „Ereignisse rein politischer Natur“ handelte. (John Russell, *Erich Kleiber*, München o. J., S. 137.)

DISSERTATIONEN

HERBERT HEINE: *Die Melodien der Mainzer Gesangbücher in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.* Diss. phil. Mainz 1973.

Die vorliegende Arbeit erwuchs aus den „Übungen zur mittelrheinischen Musikgeschichte“, die Adam Gottron einem interessierten Kreis von Studenten der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz als lokalgeschichtliche Ergänzung der allgemeinen Musikgeschichte anbot. Die Fülle des Materials innerhalb der Mainzer Gesangbuch- und Kirchenliedgeschichte bis zur Aufklärung (ursprünglich geplanter Zeitraum) gebot eine Beschränkung auf die 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Am Beginn dieses Zeitabschnittes steht das *Catholisch Manual oder Handbuch* von 1605, ein umfangreiches Kompendium für den Gottesdienst und die zahlreichen Andachtsübungen der Gläubigen; für die Hymnologie wichtigster Teil ist das *Catholisch Cantual oder Psalmbüchlein*, das für eine Reihe mittelalterlicher Lieder und Rufe die früheste bislang bekannte Quelle überhaupt darstellt. Genannt seien nur *Jesus Christus vnser seligkeit* (Melodie) – *Geborn ist vns ein Kindelein* (Melodie und Text) – *Fvr allen dingen ehren wir Gott* (Melodie und Text). Der Ruf *Es singen drey Engel ein süßen gesang*, für den das Cantual auch heute noch fälschlich als früheste Quelle zitiert wird, erscheint in nur leicht abweichender Fassung bereits 1591 in einem handgeschriebenen Paderborner *Catholischen Catechismus* (die Melodie hat dort neben anderen Varianten eine phrygische Schlußwendung – statt des Terzenschlusses; die Strophen 3-7 und 11 decken sich weitgehend mit Mainz 1605).

Das Cantual denkt vor allem an bescheidene Verhältnisse. Für sie war der Ausschnitt aus dem Gesang der Domkirche gedacht, nämlich Teile des gregorianischen Chorals (*Grates nunc omnes – Vexilla regis prodeunt – Victimae paschali laudes* u. a.), für sie auch die ausdrückliche Erlaubnis im Vorwort des Cantuals, während des gesungenen Amtes „*Teutsche Gesäng*“ zu singen. Nirgends in den zeitgenössischen Gesangbüchern finden sich so weitgehende Konzessionen im Hinblick auf die Verwendung des deutschen Kirchenliedes. Herausgeber dieses Manuals ist wahrscheinlich Pater Johann Hammër, der 1567 in Mainz dem Jesuitenorden beitrug, später dann in Hildesheim als Rektor des Jesuitenkollegs und als Domprediger wirkte. Das geht zumindest aus dem Vorwort zum Hildesheimer Manual von 1619 (dort wird davon gesprochen, Hammer habe „*vmb das Jar 1605 . . . ein herrliches Buch / vnder dem Titul Catholisch Manual beschrieben / vnd in Druck außgehen lassen*“) und aus den Jahresberichten des Hildesheimer Jesuitenkollegs hervor. Wichtigste gedruckte Quellen sind das Leisentrit'sche Gesangbuch (1567), das Innsbrucker (1588) und vor allem das Speyerer von 1599 (ca. 58 % aller übernommenen Gesänge). Weitere Konkordanzten mit zwei handschriftlichen Quellen – dem *Liederbuch der Anna von Köln* (um 1500) und dem bereits genannten Paderborner *Catholischen Catechismus* von 1591 sprechen dafür – vorausgesetzt die Richtigkeit der Annahme von Hammers Autorenschaft –, daß dieser in seiner Hildesheimer Zeit (ab 1587) neben den gedruckten Vorlagen zahlreiche Lieder und Rufe des rheinisch-westfälischen Raumes sammelte, die „*bey vnsern lieben Vorfahren gebreuchlich gewesen*“ waren. Wesentliche Einflüsse protestantischer Gesangbücher lassen sich dagegen nicht feststellen. Das Manual erlebte 1627 eine erweiterte 2. Auflage (1627¹) und zusätzlich – ebenfalls 1627 – eine Titelaufgabe (1627²), „*sonderlich an jetzigen reformürten Catholischen Örttern* [der von den Spaniern benutzten Unterpfalz mit Regierungssitz in Kreuznach] *nützlich zugebrauchen*“.

Die *Himmlich Harmony* von 1628 – neben Mainz 1605 das zweite Mainzer Gesangbuch von größerer Bedeutung – steht ganz im Zeichen des neuen barocken Lebensgefühls und barocker Frömmigkeit. Das Gesangbuch bringt viele neue Lieder – darunter zahlreiche Dichtun-

gen Friedrich Spees von Langenfeld. Die große Gruppe der Marien- und vor allem Heiligenlieder zeugt von dem Aufschwung, den die Andachtsfrömmigkeit des Barock nimmt. Diese Lieder stammen zum großen Teil aus den Kölner Gesangbüchern (Brachel 1619 ff. und Quentel 1615 ff.), dem Würzburger Gesangbuch von (1627)1628 u. a. Dem neuen Trend wird auch das alte Liedgut angepaßt. Der aus dem Cantual von 1605/27 bekannte Stamm von Liedern erscheint daher meist in der Kölner Fassung. Das bedeutet einen klaren Bruch mit der Mainzer Tradition. Aus eben diesem Sachverhalt wird im Vorwort keine Mainzer Quelle genannt. Die *Himmlich Harmony* von 1628 ist das erste Mainzer Generalbaßgesangbuch. Ebenso wie im Würzburger Gesangbuch von (1627)1628 – dem frühesten katholischen Zeugnis überhaupt – stehen Liedweise und unbez. Generalbaßstimme nacheinander (erst in den Mainzer Gesangbüchern nach 1650 dann, wie allgemein üblich, untereinander). Mainz übernimmt relativ früh die neue Praxis des „Basso continuo“ und löst diese Aufgabe besser als das im Jahr vorher erschienene Würzburger Gesangbuch.

Der Einfluß der Mainzer Gesangbücher auf die allgemeine Entwicklung beschränkt sich fast ausschließlich auf die 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Neben Paderborn (1609 ff.) und Hildesheim (1619/25/47) sind vor allem die Erfurter Gesangbücher (1622/30/66) von Mainz 1605/27 abhängig. Lieder aus der *Himmlich Harmony* gelangen ins Corner'sche Gesangbuch von 1631 und die Prager Gesangbücher (1655 ff.). In der Reihe der Mainzer Gesangbücher hält sich die Bezeichnung *Catholisch Cantual* bis zum Turin'schen Aufklärungsgesangbuch von 1778. Je ein Kapitel über *Druck und Illustration* sowie über Aufführungspraktische Gesichtspunkte (Mensur und 'tactus' – Tonhöhe – Strophenzahl – Ausführung der Gesänge) runden diesen bedeutenden Abschnitt mittelhiesiger Gesangbuchgeschichte auf der Schwelle zum Barock.

In einem 2. speziellen Teil wird die Herkunft und Entstehung der 208 Melodien und 352 Texte im einzelnen untersucht. Die jüngsten Veröffentlichungen W. Lipphardt's zu den Medinger Handschriften, durch die eine Reihe mittelalterlicher Lieder ins 14. Jahrhundert zurückdatieren ist, wurden genauso berücksichtigt wie die Ergebnisse M. Härtings zur Speeliederforschung. Auch bei den Choralgesängen im sogenannten deutschen Choralidialekt wurden nach Möglichkeit die einschlägigen mittelalterlichen Quellen herangezogen. Die Einzeluntersuchung ergibt, daß es sich beim Mainzer Eigengut bzw. den zahlreichen Eigenvarianten zwar um charakteristische, jedoch nie um typische, speziell Mainzer Eigen- oder Umbildungen handelt.

Die Arbeit erscheint in der Schriftenreihe „Quellen und Abhandlungen zur mittelhiesigen Kirchengeschichte“ im Selbstverlag der Gesellschaft für mittelhiesige Kirchengeschichte, Mainz, als Band 23.

EBERHARD ZWINK: *Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ als Konsequenz der Entwicklung seiner Kompositionstechnik: graphische und statistische Musikanalyse. Diss. phil. Tübingen 1973.*

„Schon in seiner ungebärdigen Periode zog es den Ambivalenten zur Autorität im Ideal der Rekonstruktion einer wie einst die Tonalität allgemein verbindlichen Musiksprache. Die Unvereinbarkeit dieses Ideals mit den emanzipatorischen Momenten seiner eigenen Arbeit focht ihn nicht an . . . In Hindemiths Inflationismuskeln, der Klaviersuite 1922 und dem Donauessinger Foxtrotfinale ist das 'So kann es nicht weiter gehen' gleichsam mitkomponiert.“ An diese Bemerkung Th. W. Adornos (*Ad vocem Hindemith: eine Dokumentation*, in: *Impromptus*, Frankfurt a. M. 1968, S. 82) schließt sich die Frage an, die von vielen, die über Hindemith und seine „Entwicklung“ geschrieben haben, nicht gestellt, jedenfalls nicht untersucht worden ist. Ist wirklich das „So kann es nicht weiter gehen!“ von Anfang an mitkomponiert? Wie steht es überhaupt mit Hindemiths „Stil“ und dessen „Entwicklung“, wie mit der Kompositionstechnik in Werken verschiedener „Entwicklungsstufen“? Bei dieser Frage setzt die Arbeit ein.

Eine solche Frage wäre in einer Dissertation nicht abzuhandeln, wenn nicht hier Voraussetzungen gegeben wären, mit denen der Musikhistoriker, der musikalischen Satz untersucht, sonst nicht rechnen kann. Erstens hat Hindemith seine Kompositionstechnik in einem Lehrbuch formuliert, und zwar so, daß seine *Unterweisung im Tonsatz* (1937) zugleich eine Unterweisung in musikalischer Analyse ist (so wie Hindemith sich Analyse vorstellt). „Die nachstehenden Notenbeispiele und die Zergliederung ihres Mechanismus sollen zeigen, daß mit der in diesem Buche niedergelegten Methode die Musik aller Stilarten und aus allen Zeiten analytisch zu erfassen ist.“ (*Unterweisung im Tonsatz* = UiT I, S. 229)

Zweitens ist in Hindemiths Technik eine „Personalkonstante“ so stark, daß sie das „Material“ leichter vergleichbar macht als sonst.

Hinzu kommt schließlich folgendes: Hindemiths Kompositions- und Analyselehre gibt – was mit ihrer Grundlegung zusammenhängt – für verschiedene musikalische Parameter Werte und Wertungen, und zwar in Skalen gereiht. Diesen Werten mißt Hindemith große Bedeutung bei, und er ist bereit, in der Analyse aufgedeckte musikalische Strukturen auf deren Grundlage zu beurteilen, nämlich auf ihre Übereinstimmung mit den in seiner Kompositionslehre formulierten Regeln für die einzelnen Parameter zu prüfen und dementsprechend zu bewerten. In mehreren Musteranalysen (UiT I, Abschnitt IV) exemplifiziert er dies – nur leider im Detail viel weniger eingehend und konsequent, als man erwarten möchte, aber durchaus in der Meinung (UiT I, S. 246), der Leser sei „nunmehr in der Lage, das Gefälle, die Zweistimmigkeit, den Stufengang und die tonale Einteilung ohne weitere Anleitung zu bewerten.“

In der Dissertation wurde diese Aufforderung ernst genommen. Das bedeutete zuerst, Hindemiths Verfahren der Analyse auszubauen, um es auf die Erfassung auch des Details konsequent anwendbar zu machen. Unter dieser Arbeit stellte sich heraus, daß die aus der Analyse resultierenden Werte ein Material sind, das sich für die Auswertung mit statistischen Methoden geradezu anbietet. So wurde das Material für die statistische Auswertung mathematisch zubereitet, ferner die statistische Methode zur Aufarbeitung „musikalischer Daten“ ausgebaut.

Das Ergebnis der Dissertation liegt einmal in der Bestätigung der Arbeitshypothese, daß Hindemiths Kompositionslehre von 1937 eine Konsequenz aus der Entwicklung seiner Kompositionstechnik zwischen 1920 und 1935 gewesen ist, – was jedermann vermutet, mancher behauptet, aber keiner nachgewiesen hat –, zum anderen in der Ausbildung einer Analysemethode von Hindemiths Lehrbuch, dann in der konsequenten Analyse von 12 Sätzen Hindemiths und ihrer graphischen und statistischen Darstellung und schließlich in der Auswertung dieser Analysen.

Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* beruht, wie man weiß, auf teilweise falschen Annahmen über die Natur der Töne und auf der ebenfalls falschen Annahme, daß alle Musik auf dieser Welt ihre Voraussetzungen einzig und allein in der Natur habe. Aufgrund dieser Annahme glaubte Hindemith, Regeln für die Komposition formulieren zu können, die scheinbar für alle Musik und alle Zeit gültig sind und bleiben. Er ist deshalb oft und heftig kritisiert worden. Trotzdem mußte für die Arbeit Hindemiths Lehre samt ihrer Begründung akzeptiert werden, weil seine Komposition und ihre Entwicklung auf die Formulierung der Kompositionslehre hin zu untersuchen war. Kritik an Hindemiths System und vor allem an seiner Grundlegung war also gerade nicht ihre Aufgabe.

Die Arbeit ist im Verlag A. Kümmerle, Göppingen 1974, erschienen (= Göppinger akademische Beiträge 81).

BESPRECHUNGEN

Festschrift Jens Peter Larsen, 1902 14
1972. Studier udgivet af Musikvidneskabeligt Institut ved Københavns Universitet. København: Wilhelm Hansen Musik-Forlag 1972. 424 S.

Es heißt schlicht *Festschrift*; pretentiose, möglichst latinisierende Titel sind offenbar immer schwerer zu finden. Der von Nils SCHIØRRING, Henrik GLAHN und Carsten HATTING sorgfältig redigierte Band versammelt 27 Aufsätze, denen eine tabulara gratulatoria und ein chronologisch geordnetes Verzeichnis der Schriften des verdienten dänischen Musikforschers Larsen vorangestellt sind. Den Abschluß des Bandes bildet ein für Festschriften durchaus nicht selbstverständlicher Index. Die wissenschaftlichen Beiträge sind von unterschiedlichem Gewicht und stehen nicht, wie bei neueren Festschriften vielfach üblich, unter einem gemeinsamen Thema. Dennoch bedingt die Auswahl der Mitarbeiter, daß die Hauptarbeitsgebiete des Jubilars besonders stark vertreten sind.

Der Händel-Forschung, die Larsen vor allem mit seinen *Messias*-Studien gefördert hat, widmen sich vier Aufsätze. Charles CUDWORTH (*Mythistorica Handaliana*) enttarnt eine Reihe obskur überlieferter Anekdoten aus Händels Biographie. J. Merrill KNAPP (*The autograph manuscripts of Handel's Ottone*) zieht aus einer Untersuchung der autographen Quellen der Oper *Ottone* von 1723 Rückschlüsse auf die Entstehungsgeschichte des Werkes. Alfred MANN (*Messiah: the verbal text*) diskutiert den Worttext des *Messias* speziell im Blick auf die Eigenart der Paraphrasierung des biblischen Textes. *Die Arienwelt des Messias* wird schließlich von Walther SIEGMUND-SCHULTZE in leider wenig präzisen Formulierungen zu charakterisieren versucht.

Mit Haydn, dessen Werk im Mittelpunkt von Larsens Forschertätigkeit besteht, befassen sich folgende Arbeiten: Jan LaRUE (*The Gniezno symphony not by Haydn*)

demonstriert anhand vergleichender Statistiken, daß die 1964 in Polen entdeckte Symphonie kein Werk Haydns sein kann. Carsten E. HATTING (*Obligator Satz versus Generalbaß-Satz*) führt Eigentümlichkeiten des Klavierstils beim jungen Haydn überzeugend auf gewisse Figurationstechniken der Generalbaßpraxis zurück. László SOMFAI interpretiert Haydns Bekenntnis: „*Ich war nie ein Geschwindschreiber*“ anhand höchst aufschlußreicher Beobachtungen an den Skizzen zum Streichquartett Hob. III: 33 (der Faksimile-Reproduktion ist eine sorgfältige Übertragung beigegeben). Hubert UNVERRICHT (*Haydn und Bößler*) porträtiert den Speyrer Verleger H. Ph. Bößler in seinem Einsatz für Haydns Persönlichkeit und Musik (mit einem Verzeichnis der Bößlerschen Originaldrucke). Karl Gustav FELLERER geht der Popularisierung Haydns anhand der Verbreitung von *Klavierbearbeitungen Haydnscher Werke im frühen 19. Jahrhundert* nach.

Dem von Larsen häufig aufgegriffenen Problembereich „thematische Verzeichnisse“ wenden sich drei Beiträge zu: Barry S. BROOK (*The earliest printed thematic catalogues*) stellt den Werkkatalog aus dem Anhang von J. C. Kerlls *Modulatio Organica* (1686) in den Mittelpunkt seiner Untersuchung von Zweck und Anlage früher thematischer Kataloge. Peter RYOM (*Le premier catalogue thématique des oeuvres d'Antonio Vivaldi*) beschreibt und analysiert das von A. Fuchs angelegte Vivaldi-Verzeichnis. Niels KRABBE (*J. C. Bach's symphonies and the Breitkopf thematic catalogue*) befragt die Breitkopfschen Verzeichnisse auf ihre Bedeutung für die Identifizierung von Werken des jüngsten Bach-Sohnes.

Aus dem Bereich der Kirchenmusik, die dem Organisten Larsen besonders nahesteht, stammen Aufsätze von Erik DAL (*Efter skrift til en Thomissøn-efter skrift*) über ein frühreformatorisches Gesangbuch aus Dänemark sowie von Søren SØRENSEN (*En*

håndskreven koralbog fra ca. 1860) über ein Choralbuch aus dem 19. Jahrhundert. – Den nicht in deutsch bzw. englisch abgefaßten Artikeln ist übrigens dankenswerterweise ein Abstract in einer der beiden Sprachen beigegeben. – Ferner berichtet Ingmar BENGTON (*Äkthetsproblem och en vitter tullkontrollör*) über Authentizitätsprobleme geistlicher Gesänge von J. H. Roman. Henrik GLAHN stellt *J. H. Scheins Kantional „in die Tabulatur transponiert von J. Vockerodt, Mülhausen 1649“* vor und diskutiert Funktion wie Herkunft der interessanten Bearbeitungen. Torben SCHOUSBOE (*Gregoriansk sang på modersmål*) schließlich befaßt sich mit dem ästhetischen und praktischen Problem der dänischen Textierung von Chormelodien.

Die restlichen Beiträge streifen verschiedene Themen. Nils SCHIØRRING (*Flerstemminghed i dansk middelalder*) untersucht die rudimentäre Polyphonie in einem dänischen Manuskript aus dem späten 15. Jahrhundert. Niels Martin JENSEN (*Solo sonata, duo sonata and trio sonata*) begründet, wie die geringstimmige Instrumentalmusik in Italien von Satztraditionen des 16. Jahrhunderts abhängt. David D. BOYDEN (*Corelli's solo violin sonatas „Grac'd“ by Dubourg*) vergleicht die verzierten Fassungen eines englischen Geigers mit den Corellischen Originalen. Jan MAEGAARD offeriert zur Erklärung von Bachs berühmten Endzweck-Wort („... eine regulierte kirchen music . . .“) eine wenig überzeugende Hypothese, die den Terminus „reguliert“ auf eine neue funktionsharmonische Konzeption Bachs bezieht. Hellmuth Christian WOLFF (*Das Metronom des Louis-Leon Pajot 1735*) macht aufschlußreiche Beobachtungen an französischen Tanzsätzen und den nicht ganz widerspruchsfreien Zeitmaßangaben bei d'Onzembray. Dénes BARTHA (*Liedform-Probleme*) bemüht sich um eine Neuformulierung des „Liedform“-Begriffes unter Beziehung auf Strophen- und Zeilengliederung in der Musik des späten 18. Jahrhunderts. Hellmut FEDERHOFER spricht *Zur Analyse des zweiten Satzes von L. van Beethovens Klaviersonate op. 10 No. 3*, betont die tonräumlichen Bindungen des Stückes, und setzt sich insbesondere mit Dahlhaus und De la Motte auseinander. Jens BRINCKER (*Leonore and Fidelio*) geht den verschiede-

nen Versionen der Beethoven-Oper nach, den Weg vom Situations- zum Ideendrama leicht simplifizierend. Karl VÖTTERLE reflektiert in einer Skizzierung der Persönlichkeit Wilibald Gurlitts seine *Begegnung mit der Musikwissenschaft*; sie entzündeten sich an einem vollständig abgedruckten, bewegenden Brief, den Gurlitt im Jahre 1911 an seine Mutter schrieb, nachdem er von Riemann zum Famulus am Leipziger Musikwissenschaftlichen Institut ernannt worden war. Christoph Wolff, New York

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie.
16. Band. 1971. Kassel: Joh. Stauda-Verlag
1972. 283 S.

Jahrbücher tendieren leicht dazu, zu reinen Reservaten der Historie zu werden, die zu studieren zwar dem Gelehrten ein ausgesuchtes Vergnügen, dem Praktiker jedoch nicht selten eine lästige Fleißübung bedeutet. Der vorliegende Band sucht dieser Gefahr zu entgehen und eine ausgewogene Mitte zwischen Theorie und Praxis, Vergangenheit und Gegenwart zu finden.

Die hymnologischen Beiträge mit ihrer Affinität zur Musikgeschichte sind Beispiele sorgfältiger und präziser historischer Untersuchungen. Das gilt etwa für Walter LIPP-HARDTS Arbeit über *Die Melodien in Adam Reißners Gesangbuch von 1554*, in der vor allem den Quellen dieser Lieder nachgegangen wird. Als solche erscheinen: mittelalterliche Hymnen und Cantionen, lateinische Humanistengesänge, Meistergesänge, geistliche deutsche Lieder des Mittelalters, Gemeindelieder der Reformation und Kontrafaktoren deutscher weltlicher Lieder. Weitere Beiträge betreffen einzelne Lieder: so der von Walter BLANKENBURG über Luthers Osterlied *Jesus Christus unser Heiland*, in dem die wahrscheinlich von Luther geschaffene Melodie von 1529 untersucht und auf eine frühere Weise zurückgeführt wird; oder der über *Luthers Tauflied* (Hans-Joachim LAUBACH), der den Text und seine Geschichte theologisch interpretiert. Daneben treten neue Forschungsergebnisse zu Autoren und Herausgebern (z. B. *Valentin Triller* und *Laurentius Dav. Bollhagen*) und zu einzelnen Gesangbüchern (so der Versuch einer Rekonstruktion des nach wie vor

verschollenen *Klugschen Gesangbuchs* von 1529 durch Konrad AMELN, dem wir die schöne Faksimileausgabe der 2. Auflage dieses Gesangbuchs von 1533 verdanken). Hans Christoph PIPERS Beobachtungen am Berliner rationalistischen Gesangbuch von 1780 stellen den „*Verlust einer Dimension*“ fest, weil dort mit dem Verlust des Symbols das Singen aufgehört habe, Ausdruck der Betroffenheit zu sein. Der Literaturbericht nennt die für den Kirchenmusiker wichtigsten Beiträge zur speziellen und allgemeinen Musikgeschichte und zur Hymnologie sowie grundsätzliche Arbeiten zu einer Theologie der Musik.

Stärker der Gegenwart zugewandt sind diesmal die Beiträge zur Liturgik. So geht der umfangreichste Artikel des Bandes *Gottesdienst zwischen Kanzel, Mikrophon und Kamera* von Will ADAM den theologischen, psychologischen und gestalterischen Fragen nach, die bei der Verwendung moderner Kommunikationsmittel für den Gottesdienst entstehen. Eine instruktive Übersicht über die Geschichte der kirchlichen Rundfunk- und Fernseharbeit schafft die Voraussetzungen zum Verständnis der erregenden Problematik, die uns eine technisch vermittelte Wirklichkeit aus zweiter Hand aufgibt, eine Problematik, die übrigens bei der technischen Vermittlung musikalischer Kunstwerke genau so gegeben ist. Die Diagnose ist eindringend, die Therapie, d. h. die Bemerkungen über die künftigen Wege dieser Arbeit bleiben demgegenüber etwas blaß und mager. Umso verdientlicher ist das umfangreiche Literaturverzeichnis zum Thema Massenkommunikation. — Yorick SPIEGEL betrachtet den *Gottesdienst unter dem Aspekt der symbolischen Interaktion*. Er überträgt dabei die Methoden amerikanischer Kommunikationsforschung auf den sonntäglichen Gottesdienst, indem er das Verhalten (die „*Interaktion*“) der Gottesdienstbesucher und der kirchlichen Funktionäre vor Beginn, während und nach dem Gottesdienst analysiert, ein Versuch, der manchem auf die „*Theologie des Wortes*“ Eingeschworenen ein Grauel sein mag, der aber durch die Bewußtmachung bisher kaum beachteter Momente für die Gestaltung des Gottesdienstes Relevanz bekommen kann. — Das Ergebnis der *Ökumenischen Arbeitsgemeinschaft für gemeinsame liturgische Texte der Kirchen des deutschen Sprachgebiets*,

die seit 1966 an einem gemeinsamen deutschen Wortlaut des Vaterunsers, des apostolischen und nicänischen Glaubensbekenntnisses und der Ordinariumstexte der Messe arbeitete, wird von Herbert GOLTZEN vorgelegt. Daß es dabei nicht ganz ohne Kompromisse abging, ist begreiflich, daß die Gemeinsamkeit bei der Übersetzung des Wortes „*catholica*“ im Credo an Grenzen stieß, bedauerlich, aber der heutigen kirchlichen Lage angemessen. Die historischen Kompositionen deutscher Meßtexte werden von dem neuen Wortlaut nicht berührt, für zukünftige Vertonungen dürften jedoch die Weichen gestellt sein.

Alles in allem: ein wertvoller, gut ausgestatteter Band mit einigen Faksimiliewiedergaben, sorgfältigen Registern und ausführlichen Literaturberichten, die auch das Ausland umfassen.

Eberhard Weismann, Stuttgart

Bericht über die musikwissenschaftlichen Arbeiten in der Deutschen Demokratischen Republik 1972. Hrsg. vom Zentralinstitut für Musikforschung beim Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Berlin: Verlag Neue Musik 1973. 163 S.

Die Erwartung, daß die Thematik der Musikwissenschaft in der DDR prinzipiell anders sein werde als in der Bundesrepublik, wird durch den Bericht über das Jahr 1972 zugleich erfüllt und nicht erfüllt: erfüllt im Hinblick auf die Themenformulierung im Einzelnen, nicht erfüllt, wenn man die Richtungen des wissenschaftlichen Interesses im Großen betrachtet. Geht man von dem Verzeichnis der Forschungsaufträge sowie der geplanten Dissertationen und Habilitationsschriften aus, das mit 165 Namen den zweiten Teil des Buches bildet, so zeichnen sich Tendenzen ab, die mit denen der jüngeren Musikwissenschaftler in der Bundesrepublik in den Grundzügen übereinstimmen: Das Vordrängen der Musikpädagogik und die Akzentuierung der Rezeptionsforschung sind ebenso deutlich ausgeprägt wie das geradezu wuchernde Interesse an wissenschaftlicher Erschließung der neuen Musik und die bestürzende Gleichgültigkeit gegenüber der Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance.

Im Detail stecken die Differenzen (von denen ein Marxist natürlich behaupten würde, daß sie das entscheidende Moment seien). Ziel der Musikpädagogik ist die „*Herausbildung sozialistischer Persönlichkeiten*“; und die neue Musik, um die man sich historiographisch bemüht, ist die der DDR seit 1945. Musik anderer Länder wird kaum berücksichtigt; sogar Themen aus der russischen Musikgeschichte sind selten. Der historische Materialismus wird weniger thematisiert, als daß er eine Grundlage bildet, die dem Zweifel entzogen ist.

Der erste Teil des Buches, ein Verzeichnis der 1972 (oder 1971: die „*Richtlinien*“, die auf den „*Erfassungsbögen*“ standen, werden nicht mitgeteilt) erschienenen oder im Manuskript abgeschlossenen vorliegenden Arbeiten, ist schwieriger zu überblicken, da der Begriff von Musikwissenschaft, der dem Katalog zugrundeliegt, äußerst weitgespannt ist. Die im engeren Sinne wissenschaftlichen Publikationen wurden ergänzt durch eine Auswahl von Schallplatten-Texten, Urauführungs-Berichten und Programmheft-Artikeln, so daß sich am Ende nicht weniger als 365 Nummern ergaben: täglich ein Stück Musikwissenschaft.

Die Entscheidung, ob er das Katalogisierte lesen soll oder nicht, wird dem Benutzer dadurch erleichtert, daß es sich bei dem Bericht nicht um eine bloße Bibliographie, sondern, in Analogie zu RILM, um eine Sammlung von abstracts handelt. Die Kunst, abstracts zu schreiben, die eine These formulieren, statt prunkende Stichworte auszubreiten, ist allerdings, kaum anders als in RILM, noch wenig entwickelt.

Carl Dahlhaus, Berlin

De musica disputationes Pragenses. Prag: Academia. Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften – Kassel: Bärenreiter 1972. 191 S.

Versteht man den Zweck der begonnenen Veröffentlichungsreihe recht, so will sie weniger eine Zeitschrift oder ein Jahrbuch als vielmehr periodisch erscheinende Sammelbände bilden, die der nicht tschechisch oder slowakisch sprechenden Fachwelt aktuelle Forschungsergebnisse vorlegen. Bei dieser

Absicht kommt es nicht darauf an, ob die Beiträge Original oder Übersetzung darstellen. In der Tat enthält der vorliegende Band sechs Studien, von denen vier bereits früher in der einheimischen Sprache gedruckt worden sind. Die Arbeit Jaroslav JIRÁNEKS über die Intonationstheorie setzt die Kenntnis des Assafjewschen Textes voraus, will doch der Verfasser nicht nur kommentieren, sondern den Text „*gedanklich zu einem einheitlichen und abgerundeten dialektisch-logischen System*“ weiterbauen; allein, erst jetzt wird in der DDR an einer Übersetzung gearbeitet. Jozef KRESÁNEK beleuchtet das Verhältnis von abstraktem Kompositionsschema („die“ Sonate, „die“ Fuge) und jenem „*dynamischen Verstoß*“ gegen es, als dessen Ergebnis jedes nennenswerte Musikwerk entsteht. Karel RISINGER nennt seine Studie über hierarchische und nichthierarchische Gestaltungsgrundsätze in der Musik einen *Beitrag zur Analyse der modernen Musik*, wobei das „modernste“ unter den zahlreichen Beispielen des anregenden Aufsatzes von Schönberg stammt.

Miroslav K. ČERNÝ spricht in äußerst abgezogener Sprache manche Wahrheit aus, die dem Leser, um es so auszudrücken, wie bekannt vorkommt (S. 98: „*Man kann kaum daran zweifeln, daß die Musikwerke einen Teil des Gegenstands der Musikhistoriographie bilden*“; S. 103: „*Die erhaltene Niederschrift des Musikwerkes ist für den Musikhistoriker ganz unbestreitbar eine historische Quelle, im vollen und ganzen Sinne dieses Wortes*“). Im Gegensatz zu ihm arbeitet Václav PLOCEK erfreulich konkret, indem er eine neu aufgefundene Sequenz von der HL Dorothea beschreibt und ihren historischen Hintergrund, besonders ihre Beziehung zu der Mariensequenz *Decet huius* des Prager Erzbischofs Johans von Jenstein untersucht. Jaroslav BUŽGA schließlich bietet einen archivalischen Beitrag über einige Quellen zur Geschichte der Osteratorien im 18. Jahrhundert.

Der Band, auf dessen Fortsetzung man interessiert vorausblickt, enthält einen Anhang mit Buchbesprechungen. Da es nicht üblich ist, Rezensionen zu rezensieren (es sei denn, an der gegenwärtigen wird in einem der nächsten Bände Kritik geübt), sei nur insgesamt nochmals auf die vielschichtige und gelungene Publikation hingewiesen.

Tibor Kneif, Berlin

Colloquium „Verdi-Wagner“ Rom 1969. Bericht hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1972. 341 S. (Analecta musicologica. 11.)

Seit den sechziger Jahren hat sich in der musikwissenschaftlichen Forschung nicht nur die Aktualisierung des neunzehnten Jahrhunderts etabliert, sondern allgemein ein verstärkter Trend zur Zusammenarbeit. Zwischen Nachbardisziplinen, zwischen Theorie und Praxis, zwischen Projektgruppen und auch zwischen nationalen wissenschaftlichen Schulen ist eine Kooperation erblüht, die weit über das alte Modell des individuellen Gedankenaustauschs einzelner Forscherpersönlichkeiten hinausgeht.

Als Dokument einer übernationalen Zusammenarbeit kann der von Friedrich Lippmann vorgelegte Bericht über das Colloquium „Verdi-Wagner“ gelten, das als zweites der von der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom veranstalteten italienisch-deutschen Colloquien in Rom zwischen 6. und 9. Oktober 1969 abgehalten wurde. Zwanzig führende Wissenschaftler aus beiden Ländern suchten wechselseitig den persönlichen Verhältnissen der Komponisten zum anderen Land, der Wirkung ihrer Schöpfungen und der wissenschaftlichen Betrachtungsweise und – etwas unsystematisch, was die Themenstellung betrifft – musikalischen Einzelproblemen nachzuspüren.

Dem Gesamthema „Verdi und Wagner“ galt der Eröffnungsvortrag von Anna Amalie ABERT, die kurz die „*sprichwörtliche Verschiedenheit*“ beider Charaktere anriß, um die Gemeinsamkeiten auf dem Gebiete der Theaterpraxis herauszufiltern, wenn sie auch zu verschiedenen Lösungen des Problems „*Oper und Drama*“ am Ende geführt haben. Gerade dieser Ansatzpunkt, von Hanslik schon angedeutet, als er schrieb, „*im Otello sei nicht eine Szene, ja nicht ein Takt wagnerisch*“, wurde bedauerlicherweise während des Colloquiums nicht mehr in vollem Umfang aufgegriffen, vielleicht auch deshalb nicht, weil die grundlegende Arbeit zu diesem Thema, zumindest was Verdi betrifft, zwar in Rezensionen hochgelobt wurde, nichtsdestoweniger aber keine Konsequenzen in der Betrachtungsweise zeitigte: Leo Karl Gerhartz, dessen Dissertation *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen*

Drama (Berlin 1968) damit angesprochen wird, fehlte bedauerlicherweise.

Fedele D'AMICO setzte sich in seinem Beitrag *Note sulla drammaturgia Verdiana* mit Gerhartz' Antinomie zwischen Oper und Drama auseinander, indem er sie noch allgemeiner als Gegensatz „*teatro*“ und „*dramma*“ zu deuten suchte; nur zieht auch d'Amico sich, wie der Vorwurf des Mißverständnisses bei dem berühmten Verdi-Brief an Cesarino de Sanctis beweist, auf halber Strecke von den daraus resultierenden Konsequenzen zurück. Carl DAHLHAUS klärte in seinem Beitrag *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*, warum technische Analysen Wagners „*rhetorischer und agierender Musik*“ ästhetisches Unrecht zufügen. Denn Musik verstanden als Formulierung braucht qua Terminus die Unmerklichkeit, weil sie ja „*dem Inhalt, den sie ausdrückt, restlos adäquat sein will*“. Verdis Wort-Ton-Verhältnisse sieht Ludwig FISCHER in einer „*kontinuierlichen aber bruchlosen Entfaltung, die von sehr konventionellen Anfängen*“ ausgehen. Diese „*Sorglosigkeit*“ der Textbehandlung führe aber zur dramatischen Szene des reifen Verdi, wo traditionelle Formen dann leichter überspielt werden könnten. Ausgehend von diesem Beitrag wäre eine möglichst umfassende Katalogisierung solcher Sorglosigkeiten erwünscht, um vielleicht doch auch darin bis jetzt unbekannte Stilmerkmale aufzufinden.

Grundzüge in der Instrumentation in den Opern Verdis und Wagners beschäftigten Wolfgang WITZENMANN. Er definierte deutlich, daß Parallelitäten zwar in Details und der zunehmenden Ökonomie in den Spätwerken auftauchen, sonst aber die Entwicklung bei Verdi zum Impressionismus und bei Wagner zum Expressionismus der Zweiten Wiener Schule drängten. Keine neuen Erkenntnisse ergaben sich aus dem Referat von Rodolfo CELLETTI, der sich wieder einmal mit *Lo stile vocale di Verdi e di Wagner* auseinandersetzte.

Methodisch ganz anders waren, wie schon aus den Seitenzahlen ersichtlich, jene Autoren an ihre Aufgabe herangegangen, die sich mit dem Schrifttum über beide Komponisten abmühten. Der Beitrag *Rassegna della letteratura wagneriana in Italia* von Agostino ZIINO nimmt immerhin von den 342 Seiten des Berichts mehr als ein Drittel ein. Er

verdiente, gerade auch wegen der erschöpfenden Bibliographie von 1861-1970 in einem Separatum noch einmal ediert zu werden. Davon abgesehen, ist es sicher nicht uninteressant zu erfahren, daß die italienische Kritik dem deutschen Komponisten Wagner nicht Verdi, sondern Rossini und Bellini gegenüberstellte, daß Toscanini die italienische Wagner-Pflege begründete und auch das italienische Wagner-Publikum unserer Tage als „elitäres“ angesprochen werden muß.

Klaus HORTSCHANSKY untersuchte nicht weniger gründlich *Die Herausbildung eines deutschsprachigen Verdi-Repertoires im 19. Jahrhundert und die zeitgenössische Kritik*. Hierbei trat der seltene Fall auf, daß die Fachkritik „dem Prozeß der Einbürgerung der Verdi-Oper ins Repertoire nicht wie gewöhnlich voraus- sondern hinterher lief“, vor allem in nördlichen Bereichen, wo man der italienischen Kultur viel fremder gegenüberstand wie z. B. in Österreich. Dies unterstrich auch Dietrich KÄMPER, der *Das deutsche Verdi-Schrifttum* in seinen Hauptlinien der Interpretation bloßlegte.

Palestrina e Verdi: I motivi di una rettifica von Emilia ZANETTI schnitt Verdis Palestrina-Kenntnisse an. Die Begegnung Wagners mit Italien hatte sich der Herausgeber der Studie Friedrich LIPPMANN aufgespart. Er nahm das Thema nicht nur wörtlich, sondern bezog es auch auf Wagners „*Theorie über die italienische Musik*“, seine Äußerungen über die italienische Oper vor und nach 1860 und über „*Italienisches in den Musikdramen Wagners*“. Wie im gesamten Bericht sind auch in diesem Beitrag Einzeluntersuchungen eher ange deutet, als in aller Konsequenz zu Ende geführt. Aber, wie auch aus den gelegentlich mitabgedruckten Diskussionsbeiträgen ersichtlich ist, schien Ausführlichkeit von der Knappheit der drei Tage bedroht gewesen zu sein. Nun denn: es ist schon einiges von dem in Erfüllung gegangen, was Claudio Gallico einmal in einer Rezension der *Analecta musicologica* als Wunschziel dieser Publikationsreihe apostrophierte: „*che (essa) possa divenire un ponte vivo fra le due scuole attuali, un' attiva palestra di confronto dialettico . . .*“ Weiterzuarbeiten haben die Forscher im jeweils eigenen Land.
Manfred Wagner, Wien

Music and Technology. Stockholm Meeting June 8-12, 1970. Organized by UNESCO. Paris: La Revue Musicale-UNESCO (1971). 208 S.

Die Kreationsfähigkeit des Computers und seine Funktion als Denkmaschine hat in den vergangenen Jahren viel Verwirrung gestiftet. Nicht anders hat sein Einsatz als „Kompositionsmaschine“ irrige Vorstellungen erweckt, die in manchen Publikationen oft an Peinlichkeit grenzen.

Auf einem UNESCO-Kongreß in Stockholm 1970 ist Computermusik das Hauptthema gewesen, das Klangsynthese, Programmierung u. a. umfaßte. Was der Computer als ein instrumentales Mittel in der Entwicklung der Musik im breitesten Sinne bedeuten kann, hat ein Außenseiter zu klären versucht, nämlich Pierre SCHAEFFER, Paris, der sich 20 Jahre vorher mit dem Phänomen der elektronischen Musik auseinandergesetzt hatte und damals die *Musique Concrète* kreierte. Er stößt auf einen Grund, wenn er mit der zunächst recht allgemeinen Frage beginnt, was die Beziehung zwischen Musik und Berechnung (computation) ist, und dann etwas konkreter, was in der Musik auf numerisches Rechnen zurückgeführt werden kann. Der Rest ist das, was der menschlichen Intuition überlassen bleibt. Es bietet sich heute an, auf neuen Konzeptionen der Linguistik aufzubauen und zunächst einmal von einer Differenzierung gemäß Saussure auszugehen, dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten, was übrigens auch bei Max Bense in einer Triadischen Zeichenrelation behandelt wird, nämlich dem Mittel als *Signifikant*, dem Objekt als *Signifikat* in der Vermittlung durch den Interpretanten. Durch Schaeffer auf die Musik angewendet, sind „*signifying entities*“ das greifbare Material wie Instrumente, Tonbänder, Partituren, dagegen die „*signified entities*“ das, was wir hören bzw. verstehen. „*The physicist's signified entity is therefore adopted by the musician as his signifying entity*“. Dementsprechend ist die Rolle des Musikers bipolar insofern, als er der Handwerker ist was das zu bezeichnende betrifft und der Hörer in Bezug auf das Bezeichnete.

Mit diesem linguistischen Ansatz führt der Weg fort vom Computer, denn sein Gebrauch in der Musik konzentriert sich auf

Zahlen und Konfigurationen derselben. Wir würden damit „*Some sort of anthropomorphic identity between man and computer*“ postulieren. Dabei glaubt Schaeffer persönlich eher an den menschlichen Instinkt als an Kalkulationen, wie etwa die durch den Computer. Dessen Wert liegt für ihn mehr in der Analyse – auch durch Hören – als in der Klangsynthese. Während wir im Mensch/Computer-Dialog bevorzugen, uns in Worten auszudrücken, ist kurioserweise die Sprache des Computers diejenige, durch die Musik sich beschreiben läßt. Jedoch die Formeln einer Verständigungssprache sind noch viel zu schwierig „der Teufel ist im Computer verborgen.“

Schließlich hören wir nicht so simpel nur mit dem Kanaleingang des Ohres, der Vorgang der Perzeption umfaßt über ein neurales Netzwerk die ganze Personalität des Empfängers (brain).

Welchen Nutzen kann dann der Computer in der Anwendung auf die Musik noch haben? Nach Schaeffer auf der Ebene der musikologischen Forschung, oder konkreter auf der epistemologischen Ebene, andererseits im Bereich der Lernprozesse, was sich in anderen Wissenschaftsdisziplinen klar erweisen hat.

Was bisher erzielt worden ist an Erkenntnissen des Wesens der Musik, wird in einem weiteren Kapitel *The Computer as a „Musicologist“ and „Composer“* als äußerst dürftig hingestellt, teilweise sogar als irrig. So wird an Publikationen wie auch Kompositionsversuchen, der Simulation von Wilhelm Fucks, Lejaren Hiller, Milton Babbitt Kritik geäußert, ohne gewisse positive Ergebnisse zu verkennen, mehr Übereinstimmung mit Abraham Moles und Knut Wiggen bekundet, jedoch werden die mathematischen Ansätze von Yannis Xenakis als irrig scharf abgelehnt. Auf diese in 13 Seiten ausbreiteten Kommentare kann hier im einzelnen nicht eingegangen werden, ebenso nicht auf weiterschweifende Erwägungen des Referats, das in dem vorliegenden Kongreßbericht, übersetzt vom Französischen ins Englische, auf 35 Seiten reduziert wurde.

Durch diese tiefeschürfende Studie über eine problematische Zeiterscheinung mußten sich alle übrigen Referenten getroffen fühlen, die mehr oder weniger in technischen Abrissen die Programmierung und die Her-

stellungsprozesse von Kompositionen unbelastet von Skrupeln methodisch abhandelten – neben Fragen der Technologie und Elektroakustik. Es waren 19 offiziell geladene Teilnehmer aus 11 Ländern und 16 Beobachter aus 9 Ländern anwesend (übrigens ohne Einladung eines deutschen Vertreters). Der UNESCO-Vertreter resümiert selbst, „daß die Tagungsteilnehmer in technischen Details schwelgten . . . Es handelte sich gewissermaßen um eine Versammlung musikalischer Köche“ (John Everts).

Es möge abschließend nur noch auf zwei Arbeiten hingewiesen werden, die über den hier skizzierten Rahmen hinaus auf Zukünftiges hinweisen. Kurt BLAUKOPF, Wien, sprach über die Raumkomponente, die mit der elektronisch gegebenen additiven Videokomponente zu neuen Formen der Medienvermittlung führen wird.

Max MATHEWS als der Vertreter des technisch bedeutendsten Experimentalstudios der Welt berichtet über das von ihm entwickelte *Groove System* für Verwendung des Computers in der Musik. Mit diesem System wird konsequent der letzte Schritt gegangen, nämlich die Simulation aller bekannten Instrumente und ihre Superposition im Orchester, das mit einem „Conductor“-concept nach anderen Richtlinien angesteuert wird als wir es vom Dirigenten her kennen. Jedoch, die kulturphilosophischen und musikologischen Auseinandersetzungen hierüber müssen zurückgestellt werden, bis man die Erprobung auf eine breitere Basis gestellt haben wird.

Fritz Winckel, Berlin

OTHMAR WESSELY: Musik (Reihe „Das Wissen der Gegenwart“) Darmstadt: Carl Hecht Verlagsbuchhandlung Berlin-Darmstadt-Wien: Deutsche Buchgemeinschaft, C. A. Koch's Verlag Nachf. 1972. 278 S., 16 Taf., 52 Illust., 44 Notenbeisp.

Wer sich je im Popularisieren wissenschaftlicher Ideen ernsthaft, d. h. jenseits von journalistischem Geplauder, versucht hat, ist sich der Problematik und auch der gewaltigen Schwierigkeit bewußt, die das kaum übersehbare Gebiet der Musik wie eine Waberlohe umgeben. Nur derjenige kann sie

durchdringen, der in allen ihren Feldern und Gärten zu Hause ist, und der es überdies versteht, den Leser im Labyrinth ihrer Problemkreise sicher zu führen. Er muß sich hüten, in den Jargon der zünftigen Musikwissenschaftler zu verfallen, er darf nicht dem Personalkult erliegen – er soll Antworten auf Fragen geben, die der Leser kaum imstande ist, selbst zu formulieren, er muß, er darf, er soll – aber er wird ebenso auch negativen Imperativen gehorchen, die wie Minenfelder seinen Weg einengen. Und er darf beileibe nicht „kompromisseln“, nicht mit Tatsachen, nicht mit Ideen.

Wie das klar durchdachte Vorwort von der ersten Seite an beweist, war sich der Verfasser dieser und ähnlicher Schwierigkeiten voll bewußt. Noch nie habe ich in einem populärwissenschaftlichen Buch über Musik eine derart überlegene, dabei kurzgefaßte Einführung in die Phasen der Musikliteratur gelesen, in der es, gewiß zu bescheiden heißt: „So musste es bei einer kleinen Auswahl möglicher Blickpunkte bleiben, über deren Zweckmäßigkeit man gewiß auch anderer Meinung sein kann“ (S. 10). In einem Punkt nur glaubt man dem Verfasser widersprechen zu müssen: wenn er meint, daß seine Darstellung beim Leser nur die Kenntnis der „Elementarlehre der Musik, die Grundbegriffe der Musiktheorie und der großen Züge der Musikgeschichte voraussetzt“, dann irrt er. Denn er setzt zwar keine besonderen Kenntnisse voraus, wohl aber die Fähigkeit, in wissenschaftlichen Methoden und Kategorien zu denken. Der Verfasser will ja nicht den einzelnen Künstler, sondern vor allem die Kunst selbst und ihren „magischen Zirkel“ dem Leser darlegen. Schon für diese Wahl des Weges zur Musik muß man dem Verfasser dankbar sein.

Die Hauptthemen des Buches sind: (1) Was heißt und was ist Musik? (2) Musikwissenschaft, ihre Aufgaben und Probleme; (3) Akustische, physiologische und psychologische Voraussetzungen der Musik; (4) Angewandte Ästhetik der Musik, (Form, Gattung, Stil, Bedeutung). Diesen Hauptteilen des Textes folgen ein ausgedehntes Literaturverzeichnis und ein Sachregister.

(1) Der Abschnitt über die Fragen nach den Grundlagen, d. h. dem Ursprung und Sinn der Musik streift so ziemlich alle wesentlichen Theorien. Hans Heinrich Eggebrechts Definition der Musik wird zitiert

und glossiert. Die Pythagoras-Legende wird erwähnt, von der übrigens 800 Jahre vor seiner Zeit eine Frühform in der Legende der Göttin Kumbaba (= Kybele ??) von Ugarit bekannt war. Das Wiederholungsprinzip in der Musik und seine formbildende Kraft wird gebührendermaßen erklärt; sein Erforscher, Robert Lach, sowohl des Verfassers wie des Referenten Lehrer, wird allerdings nicht genannt.

(2) Da die Wahl des Wegzulassenden immer schwerer ist als die des Aufzunehmenden, hat sich der Verfasser mit Recht auf die Hauptströmungen der Wissenschaft von der Musik (noch nicht der „eigentlichen“ Musikwissenschaft) beschränkt, d. h. auf die gesicherten Ergebnisse der scientia musicae, und hat diese nach ihren Problemkreisen und nach ihren kulturgeschichtlichen Aspekten behandelt. Besonders geglückt ist ihm der Abschnitt „Barocker Universalismus“, der ihm durch frühere Spezialarbeiten gut vertraut war. Bemerkenswert ist auch die Übersetzung und Wiedergabe einer modernen tschechischen Aufgliederung der Musikwissenschaft und ihrer Teile (S. 55ff).

(3) Das gewichtigste Kapitel (Grundlagen der Musik) enthält die Teile: Physikalische Voraussetzungen, Physiologische Voraussetzungen, Psychologische Voraussetzungen, Werkzeuge der Musik (Organologie), Schriftlichkeit der Musik.

Von diesen fünf Abschnitten sind je die ersten und letzten Paare weitgehend empirische Wissenszweige, deren Resultate der Prüfung durch das Experiment oder durch die Methoden der historisch-morphologischen Forschung standhalten müssen; das gilt (noch ?) nicht vom Sektor Musikpsychologie, der mehr als die andern Gebiete auf Hypothesen angewiesen ist. Alle Resultate und Theorien sind bewundernswert klar wiedergegeben; vielleicht wäre das Kriterium der Periodizität der tonerzeugenden Oszillationen (im Gegensatz zum Geräusch), noch stärker zu betonen gewesen, wenn man die heutige Konfusion über die Grenzen der Musik bedenkt; geschadet hätte es nicht!

Im Abschnitt „Schriftlichkeit der Musik“ gibt der Verfasser eine gedrängte Übersicht über die Notationsgeschichte. Hier wäre vielleicht nachzutragen, daß unsere heutige Notenschrift im Prinzip eine primitive Art graphischer Logarithmen darstellt, insofern

ein Intervall graphisch durch Addition bzw. Subtraktion „beschrieben“ wird, während es akustisch durch eine Multiplikation resp. Division der Frequenzahlen repräsentiert wird ($\log a \cdot b = \log a + \log b$).

(4) Der letzte Abschnitt „*Vom musikalischen Kunstwerk*“ enthält naturgemäß die meisten Ansatzpunkte von Meinungsverschiedenheiten. Dazu nur ein paar Randbemerkungen: vielleicht ist zu betonen, daß alle Skalen Resultate der Oktavteilung (in gleiche oder ungleiche Intervalle) sind; unter den vielen Formtypen fehlt die sehr fruchtbare Kategorie „offen“ und „geschlossen“, die manche komplizierte Anordnung überflüssig macht. Der Verfasser ist der inherenten Problematik dieses Kapitels nie aus dem Weg gegangen; besonders elegant zeigt er sie an der Gliederung von Stilepochen in seinem Lehrbeispiel „*Die Niederländische Stilepoche*“ (S. 214 ff.) in Darstellungen von Kiesewetter bis zu Hellmuth Christian Wolff.

Ein wahrer Leckerbissen für Kenner ist der Abschnitt über „*Bedeutung*“ der Musik, also eine Erläuterung alles dessen, was man früher unter Hermeneutik verstanden hat. Die vielen Beispiele, meistens aus vorklassischer Musik, enthalten sehr dankenswertes Material und machen dem Leser die Kontinuität der Musik sehr sinnfällig. Zu erwähnen wäre hier, daß manche Komponisten, die Methoden der musikalischen Allegorik verschmähend, entgegen dem Textsinn komponieren, wie etwa Mendelssohn, dessen berühmtes *Wer hat dich, du schöner Wald* das „hoch da droben“ weit in die Tiefe führt. Alle diese Ausführungen sind von beneidenswerter Originalität.

Der naheliegenden Versuchung der Wertsetzung ist der Verfasser nicht erlegen; aber war diese strenge gedankliche Abstinenz nötig? Musik und ihre Wissenschaft sind gewiß keine ganz „wertfreien“ Gebilde, und viele Philosophen, von Aristoxenos bis Nietzsche und Scheler, haben das erkannt und betont. Hat der Verfasser nicht andererseits ein Werturteil registriert, als er das Wort „*Heimat-Schulze*“ gebrauchte?

Das Literaturverzeichnis ist sorgfältig ausgewählt, und das Weggelassene wird weniger Debatte entfachen als manches darin, oder im Text Aufgenommene. Ein Beispiel mag das verdeutlichen: die pseudomathematische Darstellung der stilistischen

Position eines Musikwerkes (nach H. J. Moser) auf S. 209 ist wenig mehr als ein Bluff; denn von einem Koordinatensystem verlangt man nicht nur eine gemeinsame Maßeinheit; vor allem müssen die angewendeten Maße kommensurabel sein! Davon kann im Beispiel gewiß keine Rede sein.

Aber dieses Beispiel ist wohl das einzige des Buches, das nicht sein didaktisches Ziel erreicht. In seiner Totalität ist es ein hervorragender Versuch, die gesamte Musik der westlichen Welt als eine systematische Ordnung darzustellen, und diesen Grund- und Aufbau dem intelligenten, humanistisch gebildeten Leser nahezubringen. Anders als eine Einführung in die Musik für „den Hamlet-lesenden“ Laien, ist dies ein gewissenhafter, gründlich durchdachter Versuch einer systematischen Erklärung einer auf Fakten, Voraussetzungen und Theorien beruhenden Kunstlehre. Als solche wird sie, so darf man hoffen, Schule machen!

Eric Werner, New York City

VOLKER SCHERLISS: *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner (1972). 164 S., 69 Abb. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 8.)*

Inwiefern Musikikonographie hinsichtlich Umfang und Bedeutung zu einer „*veritablen Disziplin zwischen Kunst- und Musikgeschichte*“ (S. 11) geworden ist, sei hier nicht diskutiert. Zweifellos hat die Beschäftigung mit Bildwerken musikhistorischen Interesses in den letzten Jahren sprunghaft zugenommen und sogar bewirkt, daß auf internationaler Ebene die Gründung eines Repertori-ums der Quellenbestände geplant wird. Zu sagen ist aber auch, daß die Fragestellungen musikikonographischer Herkunft doch allzu eindeutig in musikwissenschaftliche Bereiche zielen, um dem Gebiet die Autonomie einer Disziplin zusprechen zu können. Musikikonographie bewegt sich weniger zwischen den Fächern als in beiden zugleich. Das bewirkt, daß sich ein Forscher auf diesem Gebiet in Musikwissenschaft und Kunstgeschichte gleichermaßen heimisch fühlen sollte, eine Forderung, welcher Volker Scherliess offensichtlich in hohem Maße gerecht wird.

Die vorliegende Arbeit *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance*, des Autors Hamburger Dissertation von 1971, ist dreigeteilt: Ein erstes Kapitel befaßt sich vorab mit den Bildthemen, welche notierte Musik mit zum Inhalt haben, ein zweites Kapitel untersucht die „musikalische Aussage“ solcher Darstellungen, ein dritter Teil schließlich bringt einen Katalog der mehrstimmigen Musikstücke, welcher durch einen Bildanhang ergänzt wird.

Scherliess entschloß sich also, die Bildthemen getrennt von deren musikalischer Aussage zu behandeln, ein Vorgehen, das zweifellos Übersicht und methodische Sauberkeit garantiert, dafür aber auch Gefahren birgt: So fällt bereits beim Durchsehen des Inhaltsverzeichnisses auf, daß der „musikalischen Aussage“ lediglich 12 Seiten gewidmet sind (und dieser Teil sollte doch wohl bezüglich der inhaltlichen Gewichtigkeit dem ersten Kapitel nicht nachstehen, im Gegenteil!). Zu fragen ist, ob es nicht fruchtbarer gewesen wäre, lediglich einige Bilder, diese dafür aber exemplarisch à fond zu befragen und zu betrachten, umso mehr Scherliess (S. 62) selbst feststellt: „wenn wir unseren Blick von den einzelnen Stücken erheben und unsere Quellen insgesamt ins Auge fassen, (können wir) keine spezielle, stilistisch einheitliche Gruppe erwarten, sondern nur wenig äußerlich Gemeinsames feststellen“. Dieses Gemeinsame interessiert uns natürlich: Die meisten Stücke sind kurz, demnach sehr oft Kanons oder laudeske Sätze; die Noten sind meist anonym überliefert; falls die Noten zu einer Person in Beziehung gebracht werden, sind sie meist für diese leserlich, für den Betrachter aber kopfgestellt; verdeckte Teile werden ausgespart, so daß in mehrstimmigen Beispielen immer alle Noten leserlich sind usw. In Bezug auf die einzelne Darstellung, auf die Interpretation des Einmaligen hingegen haben wir den Eindruck, daß der Verfasser hier und da allzu früh resigniere, obwohl er verschiedentlich beweist, daß er zu durchaus originalen und originellen Lösungen kommen kann. So ist beispielsweise auch nicht einzusehen, weswegen wir uns einer bestehenden Interpretation in Ermangelung einer einleuchtenderen anschließen „müssen“ (S. 26 bei der Behandlung der in diesem Zusammenhang hochinteressanten *Vision des*

heiligen Augustin von V. Carpaccio). Der Gesamteindruck dieses zweiten Kapitels wäre also der, daß Volker Scherliess oft beste und eigenständige Arbeit verrichtet, diese aber stellenweise durch Kurzatmigkeit beeinträchtigt (woraus beileibe nicht geschlossen werden soll, daß wir für wissenschaftliche Langatmigkeit plädieren).

Sehr interessant und nützlich und nach unserem Ermessen auch sorgfältig der „Katalog“, in welchem jedes Bild (sofern möglich) zugeschrieben, datiert und mit weiteren wichtigen Angaben versehen ist. Nutzbringend vor allem aber die Übertragungen, die für den Verfasser sicherlich nicht immer einfach zu bewerkstelligen waren. Lediglich zwei Anmerkungen hierzu: So überzeugt uns der „Versuch“ einer Übertragung der Katalognummer III wenig, und dies aus stimmführungstechnischen Gründen. Quarten in der Lage konsonanter Zusammenklänge, eine verdeckte Oktavparallele und freier Einsatz einer Stimme in der Obersekunde sind alles Dinge, welche um 1530 sorgfältiger behandelt wurden. Nr. XXI (Mazzola, *Portrait eines Mannes*) ist wirklich ein sonderbares Bild! Zum Text können wir auch nichts beitragen; hingegen scheint uns die zweite Hälfte der Notenzeile mitnichten „rätselhaft“: Über dem 4-st. Kanon wiederholt sich, durch Semibrevispausen unterbrochen, bordunartig das *a'*, unter dem Kanon findet ein ostinates Quintspringen statt von *d* nach *a* in Semibreven, was dem Satz etwas Schreibendes gibt und zudem die sehr einfache harmonische Disposition offenlegt. Dies aber lediglich als Ergänzung zu einer Publikation, welche einen erfreulichen Beitrag zur Musikikographie darstellt.

Victor Ravizza, Bern

ERIKA TIMM: *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein. Lübeck und Hamburg: Matthiesen Verlag 1972. 174 S. (Germanische Studien. Heft 242.)*

Von dieser so weiterführend problemreichen Arbeit sei das dem Titel nach Wesentlichste vorausgenommen. Die Editoren, mit DTÖ Bd. 18 der Wiener Hs. A, mit Altdt. Textbibliothek 55 (Musik-Anhang W. Salmen) der Innsbrucker B folgend, zweifelten nicht an A → B, was indessen niemals überzeugend nachgewiesen wur-

de. Aufgrund von sehr eingehenden Untersuchungen u. a. ganzer Lieder unter Zuhilfenahme von UV-Photographie kommt die Verfasserin zum Ergebnis, daß B, im Prinzip unabhängig, wie (ältere) A auf Sammlungen von „Einzelblättern“ (auch Doppelblättern) zurückgeht. Damit ist der Überbewertung von B als „Ausgabe letzter Hand“ ein Ende gesetzt, mag sie auch vorzuziehen sein. Vor allem werden Verhältnisse der Textaufzeichnung geprüft, wovon hier nicht zu reden ist. Diese Hamburger Dissertation geht den Musikhistoriker mehr an, als der so kompakte Titel erkennen läßt. Auch deshalb, weil hier eine schon von W. Senn im MGG-Artikel *Neustift* gesehene Möglichkeit viel an Wahrscheinlichkeit gewinnt: Oswald ließ beide Hss. im Scriptorium dieses ihm nahen, seit dem 12. Jahrhundert musikgeschichtlich relevanten Klosters oberhalb Brixen schreiben, wo er Pfründe und andere Beziehungen hatte. Überlegungen der Verfasserin, inwieweit er korrigierend überwachte, weisen auf die Problematik ihrer – heute zunehmend diskutierten – Prämissen, derjenigen von Lachmanns „klassischem“ Verfahren der Textrestituierung. Sollte Grundsätzliches wie *Das mittelalterliche Lied: res non confecta* (Rez. in *ZfdPh* 1971, dort Lit.) nicht widerlegt werden (vgl. auch Verf. selber S. 122 f.), ist deren Tragfähigkeit zumindestens relativiert. Doch stehe das, obwohl auch die Neubearbeitung von *Minnesangs Frühling* von Lachmann abbrückt, noch dahin.

Die Liedforschung beider Disziplinen muß für dieses die Fülle von Oswalds Liedschaffen fest und engagiert anpackende, gleichwohl überall breit und mühevoll nach Absicherung strebende Buch dankbar sein. Es kann der geplanten Gesamtausgabe (Delbono, E. Timm, Röhl, Lomnitzer) ebenso den Weg ebnen wie der in Innsbruck in Angriff genommenen Neubearbeitung von ATB 55. Durchaus gegebener Gefahr der Unübersichtlichkeit wirkt die Aufdeckung von vier, in B gegenüber A etwas verschobenen „Haupteintragsphasen“ – Einzelblätterbündeln entsprechend – ein wenig entgegen, da sie sich auch in der Gliederung niederschlägt. Vorgeordnet war dem indessen das raumsparende Zusammenstellen von Liedern gleichen Tones, das nachweislich für alle Fragen der Chronologie unergiebig ist, – einer von sehr vielen Sachverhalten, die

Timm teils nur berührt, teils aufzuarbeiten bemüht ist. Der Rezensent hat sich zu bescheiden, tut die Verfasserin darin des Guten doch fast zu viel, und es ist ihr hier schwerlich voll gerecht zu werden (solche Bücher müßten nachgearbeitet werden). Hier deshalb nur einmal zu einer der Einzeluntersuchungen.

Koller 113 „*Wol auf gesell, wer jagen well*“ ist Kontrafaktur der mehrfach überlieferten Ballade „*Fuüés de moy*“, an deren durchsichtiger Form die Verfasserin die in A wie B mehr als problematische Textaufzeichnung einzuregulieren versucht. Doch sagt sie selber wiederholt, daß Oswalds Strukturen (und Text-„Inhalte“; das auf der Electrola-Schallplatte mißhandelte „*Der mai mit lieber zal*“ ist eine der Ausnahmen) weniger interessierten als „die Melodie“. Er scheint die Ballade seiner Absicht einer auf eine einzige Großstrophe verkürzten Jagdallegorie („*wart*“ ist auch bei Hadamar jagsprachlich, keineswegs „Regieanweisung“) adaptiert zu haben, bei damals nicht seltenem (Mf 1973, S. 469 u. ö.) Schema AA'BA var.; der Text ist mit „*das wild ist müd*“ durchaus schlußkräftig. Im Satz verschob Oswald das Gewicht vom Cantus nicht unmerklich zum Tenor (-Lied), Cantus und Contratenor dabei kaum verändernd. Wenn „die Melodie“ ihm noch so viel galt, erlaubt das doch Rückschlüsse auf starke Bindung an die herkömmliche Einstimmigkeit mit ihrer Interaktion von Text und Ton, die im Gesamtwerk auch noch eindeutig dominiert (Electrola-Platte anders). Dann käme dem Text als Intentionsträger noch überall Priorität zu, und Vortragsformen wären vor allem in Hinblick auf ihn zu untersuchen. Intention und die von ihr bedingten Verfahrensweisen aufzudecken, scheint mir vordringliche Aufgabe bei Oswalds mehrstimmigen Kontrafakturen, deren Anzahl die Gründlichkeit der Verfasserin S. 144 ff. um eine weitere vermehren konnte: 2stg. Koller N. 108. „*Vier hundert jar auf erd*“ ist identisch mit Disc. und Tenor St. Emmeram fol. 26^r (geistlich). Die Straßburger Parallelüberlieferung zeigt mit „*Addo plasier*“ die Vorlage an.

In diesem Schlußkapitel „*Oswalds musikalisches Schaffen*“ (S. 136 ff.), das mit einem Forschungsbericht beginnt (Rez. fühlt sich unterinterpretiert, doch mögen darüber andere befinden), geht es um die Kontrafakturen insgesamt und nochmals um

Neustift. Zur Terminologie: dem Rezensenten war es Mf 1968 ausschließlich um längst fällige Ausgrenzung des (1stg.!) Melodietypus zu tun. Die Tabelle (Ergänzung: „*Vierhundert Jar . . .*“ zweimal im Buxheimer Orgelbuch intavoliert) erhält besonderen Wert noch durch Aufnahme aller Parallelüberlieferungen der Vorlagen. Daß auch die weiteren Sätze Oswalds Kontrafakturen sind, ist durchaus möglich, mit Folgerungen für die 1stg. Lieder sollte man aber vorsichtiger sein (siehe oben). Die Verfasserin geht als erste dem längst Bekannten nach, daß Oswalds Vorlagen damals auch in Klöstern zu Straßburg, Regensburg und Prag überliefert waren. Ihr Kommentar „*zu geistlichem Zweck*“ hat manches für sich, doch ist Doppelaufzeichnung als Kriterium dafür nicht tauglich, denn auch Hartmann Schedel z. B. notierte im cgm 810 eine Ballade zweimal. Übernahmen ohne nennenswerte Veränderung weisen auf schriftliche Quellen, so daß die Verfasserin mit guten Gründen Neustift als Vermittler ansehen kann. Wie ich erfahren konnte, waren (Leih-)Gaben von Orden zu Orden nicht ungewöhnlich, überdies lag Neustift unmittelbar am Wege nach Rom. So erhält das Augustinerkloster erneut besondere Bedeutung. Indessen muß die Ausschließlichkeit überraschen, mit welcher die Verfasserin den bisher angenommenen „Import“ Oswalds ablehnt, denn aus schriftlichen Quellen könnte Oswald auch in Westeuropa übernommen haben, zumal die Chanson dort nahezu landläufig, wie François Villon auch ohne Notierung bezeugt. Die Beweislast bleibt in allen den Fällen ohne evidente Übereinstimmung mit St. Emmeram, welche die Verfasserin noch nicht entscheiden konnte. Teilt sie S. 141 doch mit, daß es sich auch anders verhalten konnte. — Zählung nur nach ATB. Beigegeben ist eine Reihe von (graphischen) Faksimiles. Auf Ergänzung der Literatur ist hier zu verzichten, erschöpfende Bibliographie bringt der Bericht über die Wolkenstein-Tagung in Neustift 1973 (Innsbruck 1974), wo die Verfasserin in weiterem völlig neuen Ansatz zur Frage der musikalischen Ausbildung Oswalds beitrug. — Bei dieser Gelegenheit ist hinzuweisen auf B. Stäbleins großen Wolkenstein-Beitrag DVLG 1972, Versuch ganz anderer Art, das Gesamtwerk aufzuarbeiten, aber ähnlich wichtig. Hier nur zwei-

erlei kritisch: programmatisches „Schöpfer des Individualliedes“ hat seine Problematik nicht nur, weil der Mönch von Salzburg mit Einzelform vorausgeht. Darf man in solchem Zusammenhang von „crescendo“ der Verlängen sprechen, wenn der Magister Tybinus im 14. Jahrhundert (ed. Mari, Mailand 1899) unter seinen Mustern einen ‚rhythmus progressivus‘ bringt? — Ein Hinweis anderer Art: Rubrizierung in der Notation von B (auch A?) ist anscheinend nicht von mensuraler, sondern von der AfMw 1966, S. 256 f. und Mf 1973, S. 456 bekannt gemachten Relevanz.

Christoph Petzsch, München

ERNST APFEL: *Zur Vor- und Frühgeschichte der Symphonie. Begriff, Wesen und Entwicklung vom Ensemble- zum Orchestersatz. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1972. 127 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 56.)*

Apfel legt eine fleißige Arbeit zur frühen Symphonie bis etwa 1750 vor. Nach eigenem Eingeständnis (S. 9 f.) basiert sie in den ersten beiden Dritteln (S. 11-66) lediglich auf Übernommenem. Es erübrigt sich deshalb, auf den Inhalt einzugehen. Auch für den Rest gesteht Apfel, daß dieser „bis zu einem gewissen Grade . . . auf Aussagen der Literatur“ beruht. Hier (Teil III; S. 67-107) will der Verfasser „zum Hauptanliegen“ seiner „*Untersuchung, der Frage nach dem Verhältnis obligater Stimmen und solcher ad libitum im Orchestersatz*“ (S. 58) kommen. Eine solche Untersuchung hat nur Sinn, wenn sie von einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen musikalischen Satz ausgeht. Erwartet man nun, wenigstens im letzten Teil eigene Ergebnisse Apfels vorgelegt zu bekommen, so wird man enttäuscht. Auch hier kommt der Verfasser, von vereinzelt bescheidenen Versuchen, auf die Musik selbst einzugehen (etwa S. 76 f. auf Sinfonien A. Scarlattis), über ein Ausschreiben der Literatur nicht hinaus. Benutzt sind vor allem die Habilitationsschriften Ludwig Finschers und Hubert Unverrichts. Mit einer Aneinanderreihung von Besetzungsangaben, wie sie der dritte Teil nun fast ausschließlich bringt, ist aber wenig gedient, wenn man nicht gleichzeitig erfährt, welche Voraussetzungen im musikalischen Satz selbst die Ad-libitum-Stimmen ermöglichen.

Über die Zweckmäßigkeit, eine Zitatensammlung, die ihre Nützlichkeit als Grundlage für die Arbeit eines Forschers und Lehrers haben mag, drucken zu lassen, kann man geteilter Meinung sein. Nutzen kann ein solches Unternehmen aber nur stiften, wenn der Sammler wenigstens über zwei Dinge verfügt: Zum einen müßte er eine gewisse Souveränität besitzen, so weit im Stoff zu Hause sein, daß er das notgedrungen Heterogene seines Zitatenschatzes zu einem einigermaßen sinnvollen Ganzen zusammenarbeiten kann. Zum andern hätte er bei der Wiedergabe des Übernommenen peinlichste Sorgfalt anzuwenden; nur so könnte das Gesammelte gewissermaßen zum Repetitorium werden und damit von Nutzen sein.

Beides vermißt man in Apfels Buch sehr. Die angesprochene Souveränität besitzt der Verfasser nicht, da er sich mit der Musik selbst kaum oder nicht befaßt hat. Und die notwendige Sorgfalt unterläßt er in einem Maße, die das Errare humanum beträchtlich übersteigt. So kommt es zu einer Anhäufung von Ungereimtem und Unrichtigem, Überholtes steht neben Gültigem, unwichtige und häufig unpassende Details sind mit Wichtigem durcheinandergewürfelt. Da die benutzte Literatur weitgehend wörtlich eingearbeitet wird, ist auch die Sprache ein Flickwerk, das Buch deshalb überaus schwer zu lesen. Hinzu kommt noch, was dem Verlag anzulasten sein mag, daß der Text wegen des Fehlens einer kennzeichnenden Schrift bei der Vielzahl der Titel, die angeführt werden, äußerst unübersichtlich ist (Anführungszeichen werden nicht benutzt).

Die gebotene Kürze verbietet es, hier Einzelnes herauszugreifen (obigem Urteil liegt ein genauer Vergleich des ersten Kapitels im ersten Teil, S. 11-20, zugrunde, für den Rest des Buches wurden Stichproben durchgeführt); ein Beispiel mag genügen: In Anm. 18 (Z. 6 wäre die aus der Vorlage übernommene Jahreszahl in 1625 zu berichtigen) wird nach den ersten acht Zeilen, die über die frühesten Opernouvertüren in Italien handeln (nach MGG-Artikel *Ouverture*), unvermittelt zu dem wenig dazu passenden Bereich des außeritalienischen Trio-Ritornells gesprungen (nach E. Schenk, *Das Musikwerk* 35; Vorlage dort nicht nur, wie angegeben, S. 6, sondern auch S. 10 f.). Apfel ergänzt nun die bei Schenk sigelartig

aufgeführten Jahreszahlen für Werke G. Aichingers und J. Stadens durch die entsprechenden Titel nach Riemann-Personenteil I, S. 15 (b) bzw. II, S. 713 (b). Dabei werden jeweils die Inhaltsangaben für diese Werke im Lexikon bei Apfel zu Titelbestandteilen. Für Staden wird überdies unter Änderung der Jahreszahl 1643 in 1623 das falsche Werk eingetragen, ein Druck, der gar keine Instrumentalmusik enthält. Dabei hätte Apfel in Schenks Verzeichnis S. 82 für die angegebene Zahl 1643 das richtige Werk entnehmen können (was er an anderer Stelle, S. 22, auch tut). Am Ende der Anm. ist der offenbar nach MGG 3, Sp. 934 ergänzte Titel von H. Dumonts *Cantica sacra* in der Mitte versehentlich um etwa die Hälfte, gerade um das im Zusammenhang wichtige Stück, gekürzt. Für den folgenden Titel fehlt die Jahreszahl, obwohl sie bei Schenk notiert ist.

Bei der weitgehend wörtlichen Übernahme der benutzten Literatur wäre eine sorgfältigere Kennzeichnung der Zitate am Platze gewesen. So wird innerhalb der zugrundeliegenden Literatur ständig gesprungen, ohne daß der Leser weiß, welchen Autor er gerade vor sich hat (z. B. S. 16, Haupttext: Z. 1-8 fast wörtlich aus *Das Musikwerk* 26, S. 29 [b], Quellenangabe fehlt, zwei Fehler in den Titeln; Z. 8-10 fast wörtlich aus MGG 12, Sp. 1804, Quellenangabe am Ort fehlt; Z. 10-12 fast wörtlich aus Riemann-Sachteil S. 810 [b], der betreffende Artikel *Ritornell* nirgends angegeben; danach wird, wieder ungekennzeichnet, für Z. 12-16 zu MGG 12, Sp. 1804 zurückgekehrt). Auch völlig unbelegte Stellen kommen vor (z. B. S. 13/Abschnitt 3/Z. 4 ff. = MGG 7, 1567; 17/4/4 bis 18/1/1 f. = Schering, *Instrumentalkonzert* 28 f.; 19/1/1 f. = MGG 2, 1604; 19/1/2-7 = Schering 20, 22, 28; 19/2 = ebda. 15). Ein Literaturverzeichnis fehlt, gerade bei einer wesentlich durch Kompilation zustande gekommenen Veröffentlichung ein Mangel, zumal die häufig angeführte Literatur gerne abgekürzt zitiert wird.

Helmut Hell, München

HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970. Mainz-Wiesbaden: Akademie*

der Wissenschaften und der Literatur, in Kommission bei F. Steiner 1972. 86 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1972. Nr. 3.)

Zentenarfeiern großer Männer bringen stets eine Fülle von Schrifttum mit sich, das jedoch nicht zwangsläufig ein plötzlich erwachendes besonderes Interesse an jenen zu markieren braucht. Nur allzu oft überwiegt das Gewicht des Datums und so wird man dieses Zentenarschrifttums sehr leicht überdrüssig. Dieser allbekanntesten Tatsache zum Trotz beansprucht Eggebrechts Studie von vornherein besondere Aufmerksamkeit, scheint sie doch Produkt und Kritik eines Rezeptions-Symptoms zugleich zu sein. Was den Leser erwartet, deutet bereits ein Blick auf die deutlich vielschichtig-symbolische Disposition an: eine historische Form, eingebettet in die Gegenwartsproblematik (*I Einleitung: „Die 1920er Jahre. Distanz und Emphase und was sie gemeinsam haben“ – II Exposition: „Leidensnotwendigkeit“ – III Durchführung: „Begriffsfelder (Zur Methode)“ – IV Reprise: „Überwindung“ – V Coda: „Auswege“*).

Selten macht man sich bewußt, wie sehr die Situationen der beiden Beethovenjahre 1927 und 1970 einander ähnlich, und daß sie letztlich durch dieselbe Hilflosigkeit gekennzeichnet sind. Diese Tatsache veranlaßt jedoch Eggebrecht nicht, sie ein weiteres Mal als eine Kette von Irrtümern widerlegen zu wollen, sondern er versucht, sie „als die Entfaltung und Bestätigung des historischen Phänomens selbst“ anzusehen. Daraus ergibt sich für ihn „der sachlich und methodisch neue Ansatzpunkt“ (S. 23). Tatsächlich wird in der Exposition eine eigene Methode entwickelt und in der Durchführung systematisiert: Sämtliche Aussagen über Beethoven und seine Musik (auch solche politischer wie trivialster Herkunft) werden nicht in der gewohnten historisch-geisteswissenschaftlich-idiographischen Weise „nach der Jeweiligkeit ihres Meinens“ hinterfragt, sondern ausschließlich nach ihrem thematischen Kern geordnet, das gesamte Beethoven-Schrifttum wird gleichsam „wie ein einziges Buch von einem einzigen Autor“ (S. 38) betrachtet. Dabei zeigt sich, daß sich deren Aussagen von E. Th. A. Hoffmann und A. Wendt bis zu Th. W. Adorno und

Adepten auf kaum mehr als ein Dutzend „Begriffsfelder“ zurückführen lassen (Zusammenstellung S. 41). Die zentralsten sind dabei die Begriffstriaden „Leiden – Wollen – Überwinden“ und „Erlebnismusik – biographischer Gehalt der Musik – Einheit von Leben und Werk“, die einander bedingen und fördern, somit noch einmal reduzierbar erscheinen: auf „Leiden und Überwinden“. Allerdings kennt die Beethoven-Rezeption in der Auffassung des Überwindens zwei verschiedene Richtungen: „Transzendenz“ und „Utopie“, deren Ambivalenz jedoch bereits bei Beethoven selbst (in seiner Musik bzw. seinem Leben) zugrundegelegt sei und auch die verschiedenartigste „Benutzbarkeit“ seiner Musik begründe (S. 71). Dieses Dilemma wird schließlich gemeinsam mit den vielen anderen Fragen, die sich nicht zuletzt aus der Konstanz dieser Begriffsfelder ergeben (und die etwa durch den Hinweis auf die bekannte Meinung, daß eben Musik überhaupt keinen begrifflich faßbaren Gehalt habe, nur umgangen aber nicht gelöst wären), in der Coda aufgehoben: „Ein Ausweg ist, die Beethoven-Rezeption zu wissen: die Gehalte seiner Musik, die sie zur Sprache brachte, das Sichdurchkreuzen der Überwindungsrichtungen und die Benutzbarkeit seiner Musik. Dieses Wissen macht das Bewußtsein frei gegenüber Beethoven, obwohl es noch keine Welt weiß (oder schon denken kann), die ohne ihn sein könnte“ (S. 85). Deutlich und bewußt zieht sich Eggebrecht also hier auf seine Meinung und auf die Formulierung von Thesen zurück (wie er auch nur in diesem Kapitel Zitate im herkömmlichen Sinne bringt). Trotzdem sollte darin nicht das Wesentliche der Schrift gesucht werden. Sie hat wohl mehr als Exposition der (von Eggebrecht schon an Schütz demonstrierten) rezeptionsgeschichtlichen Arbeit mit Begriffsfeldern überhaupt zu gelten. Zu dieser fordert wegen der lückenlosen Tradition Beethovens in ganz besonderer Weise heraus und sie ist hier auch ziemlich leicht nachzuvollziehen. Daß diese Methode anderes als Rezeptionsgeschichte nicht zu erbringen vermag, ist sich Eggebrecht wohl bewußt, aber bereits seine Diskussion eines „Auswegs“ könnte in der Hand von Epigonen zu zahlreichen Fehlschlüssen führen (am gefährlichsten der von der Konstanz einer Ansicht auf ihre Richtigkeit). Auch ist der mögliche Einwand, seine

Begriffsfelder seien zu wenig differenziert und zu allgemein, von Eggebrecht selbst (S. 78 f.) noch nicht genug widerlegt – dies könnte nur eine größere Anzahl derartiger Versuche, und zwar innerhalb möglichst enger zeitlicher Grenzen, leisten. (Erst dann könnte man daran auch weitere Überlegungen – etwa zum Begriff der „abendländischen Musik“ – knüpfen.) Trotzdem sollte die Arbeit mit Begriffsfeldern, indem sie sich ständig an der Fragestellung orientiert, in jedem Detail historische Methode voraussetzt und auch noch immer eine Rezeptionsebene erbringen soll, wohl nicht jeder, sondern nur einer bestimmten und falsch verstandenen „Historischen Schule“ derart suspekt sein, wie Eggebrecht es zu befürchten, dürfte aber auch nicht derart revolutionär sein, wie er anzunehmen scheint (S. 38), sondern eine mögliche Erweiterung und Bereicherung – der Ausweg eben ein richtigeres (und nur insofern „neues“) „historisches Verhältnis“! Somit liegt hier keinesfalls nur eine Nachlese zum Beethovenjahr 1970 vor, sondern eine Arbeit, deren methodische Ansätze es trotz der Ungewohntheit und Vorläufigkeit nachzuvollziehen und zu diskutieren gilt, bevor man sie ablehnt. Sie wird nicht nur dem Musikhistoriker, sondern jedem historisch und methodisch interessierten zahlreiche Anregungen zum Nach-Denken geben. Gehörte dies nicht immer schon zu den vornehmsten Aufgaben einer Akademie-Schrift? Rudolf Flotzinger, Graz

DIETRICH HEINZ KRANER-KLAUS SCHULZ: *Jazz in Austria. Historische Entwicklung und Diskographie des Jazz in Österreich*. Graz u. Wien: Universal Edition 1972. 95 S., 8 S. Bildteil (Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research. II.)

Die von der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung betreuten „Beiträge zur Jazzforschung“, die mit der Publikation monographischer Arbeiten das Jahrbuch „Jazzforschung“ begleiten, präsentieren als zweiten Band *Jazz in Austria*: einen historischen Abriss (1920-70) und eine Diskographie aller in Österreich eingespielten Schallplattentitel. Die Autoren – musik-

historische Laien – haben mit Enthusiasmus und unter Schwierigkeiten recherchiert. Das kommt der Diskographie zugute. Aus dem 24 Seiten starken historischen Teil wurde freilich kaum mehr als eine Reihung von Namen, drapiert mit ein paar Photos. Österreich erscheint dabei als Randgebiet des europäischen Jazz, das gleichwohl eine Handvoll profilierter Musiker an die internationale Jazzszene abgegeben hat. *Jazz in Austria* – die Arbeit klärt nicht: Voraussetzungen und Bedingungen für die Musik Jazz, Anregungen im Nehmen und Geben, Verklammerung mit dem übrigen deutschen Sprachraum und den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie, Jazz als Musik unter Musik, Resonanz in Politik, Kunst und Wissenschaft.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

HELGA SCHOLZ-MICHELITSCH: *Das Orchester- und Kammermusikwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog*. Wien: Hermann Böhlaus Nachfolger 1972. 228 S. (Tabulae Musicae Austriae 6.)

Dem Thematischen Katalog der Klavierwerke G. Chr. Wagenseils (Tabulae Musicae Austriae 3, Wien 1966) folgt nun erfreulicherweise ein zweiter mit der Orchester- und Kammermusik. Gerade er ist aus verschiedenen Gründen wichtig, erschließt er doch jenen Schaffensbereich, der, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bisher nahezu unbekannt blieb, dennoch aber in besonderer Weise für die Ausbildung des Wiener klassischen Stils von Bedeutung wurde. Neben dem Verzeichnis der Sammeldrucke ist seine Rubrik „Einzelwerke“ untergliedert in: Konzerte für Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Sinfonien und Ouverturen sowie Kammermusik mit und ohne Klavier, nach Möglichkeit geordnet in chronologischer Folge. Zusammen mit den Klavierwerken hat die Verfasserin somit die stolze Zahl von 531 Kompositionen erfaßt, eine Sisyphusarbeit, für die ihr die Forschung Dank wissen wird, wenn man die Vielzahl der hier tabellarisch genannten Bibliotheken und Sammlungen in Erwägung zieht. Besonders erfreulich ist es, daß es dank der einsichtigen finanziellen Förderung

des Druckes möglich war, die Incipits sämtlicher Sätze der einzelnen Werke zu veröffentlichen, denn es ist aus der Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur allzu gut bekannt, daß man es seinerzeit allgemein liebte, Sätze mehrteiliger Kompositionen untereinander auszutauschen, wegzulassen oder zu ergänzen. Bei den Einzelwerken sind dankenswerterweise die wenigen Schallplatteneinspielungen angeführt, eine Rubrik, die allerdings etwas sehr vergänglich erscheint, denn Schallplatten kommen und gehen, bleiben oft nur zwei oder drei Jahre auf dem Markt oder werden durch neue, andere ersetzt.

Daß eine bibliographische Arbeit nie „fertig“ sein kann und im Laufe der Jahre mancherlei Zusätze bedarf, hat auch Scholz-Michelitsch erfahren. Der Katalog bringt im Anhang einige neue Incipits zum ersten Band sowie weitere Ergänzungen und Berichtigungen. Auch dieser Kammermusik- und Orchesterkatalog bedarf bereits mehrerer Addenda. Theodor Aigner hat 1973 darauf aufmerksam gemacht, daß in den 30 Bänden der nach Salzburg gelangten Mederitsch-Kopien nicht weniger als 596 Seiten den Kompositionen Wagenseils gewidmet sind. Sie können Scholz-Michelitschs Verzeichnis beträchtlich erweitern (vgl. Die Musikforschung 26/1973, S. 341-343). So ist nach Aigners Angaben die Sonate Nr. 445 nur eine von sechs Sonaten für drei Violoncelli und Kontrabaß. Auch die Quintette Nr. 378, 389, 406 und 484 lassen sich zu einem Opus in der üblichen Sechszahl ergänzen. Neue Konkordanzan und auch bisher nicht erfaßte Werke nennt auf den Seiten 232-233 schließlich auch die von dem Unterzeichneten betreute, ebenfalls 1973 veröffentlichte Dissertation: Joachim Jaenecke, *Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Pretlack (1716-1781)*, (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 8, Wiesbaden 1973), eine Fundgrube von mehr als 1000, zu einem Großteil singulär überlieferter Kompositionen unterschiedlichster Besetzung aus der Zeit zwischen ca. 1740 und 1770. Alle diese Ergänzungen, zu denen im Laufe der Jahre sicher noch weitere kommen werden, mindern nicht im geringsten den Wert und wissenschaftlichen Nutzen des vorgelegten Kataloges. Seine mit Akribie und großem Fleiß angelegten

Verzeichnisse bilden eine breite und sehr solide Grundlage für weitere Forschungen.
Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

ULRICH MASKE: *Charles Ives in seiner Kammermusik für drei bis sechs Instrumente*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 164 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 64.)

In den letzten Jahren ist die Kunst Charles Ives' zum Gegenstand zunehmender musikwissenschaftlicher Untersuchungen geworden. Darunter befinden sich gewichtige Forschungsarbeiten wie z. B. die vorbildlichen Dissertationen von Clayton W. Henderson (*Quotation as a Style Element in the Music of Charles Ives*, Washington University 1969) und John M. Rinehart (*Ives' Compositional Idioms: An Investigation of Selected Short Compositions as Microcosms of His Musical Language*, Ohio State University 1970), oder die wertvollen strukturellen Analysen von Sidney R. Charles (*The Use of Borrowed Material in Ives' Second Symphony*, Music Review 28 [1967], 102-111), Dennis Marshall (*Charles Ives' Quotations: Manner or Substance?*, Perspectives of New Music 6 [1968], 45-56) und Gordon Cyr (*Intervallic Structural Elements in Ives' Fourth Symphony*, Perspectives of New Music 9 : 2/10 : 1 [1971], 291-303).

Maske's Ives-Studie darf in diesem Zusammenhang als besonders maßgebend bezeichnet werden. Bereits die Wahl der angeführten Kammermusikwerke und deren zahlreiche Musikbeispiele ist sehr glücklich getroffen, da sie nahezu alle Stilaspekte und zugleich sämtliche Schaffensperioden des Ives'schen „oeuvre“ in sich birgt. Überhaupt zeugt die Gesamtanordnung des Buches von beispielhafter Übersichtlichkeit. So umfassen die neun Kapitel die Hauptbereiche der Ives'schen Musik, ausgehend von seiner intervallbestimmten Melodik und der sich daraus ergebenden Harmonik, um sogleich zu den verwandten Gebieten von Metrum, Takt, Rhythmik und Dynamik überzuleiten. Die Schlußkapitel über Ives' Form, Programmatik und Musikauffassung beleuchten sodann die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit aus

höherer Perspektive. Anschließend folgen noch zwei Verzeichnisse der zitierten Melodien und der bisherigen Ives-Literatur, sowie ein ausführliches Register zu den bearbeiteten Werken.

Auch die einzelnen Darstellungen der verschiedenen Ivesschen Schaffensprozesse wirken durchwegs faszinierend und zugleich überzeugend. Nehmen wir als Beispiel das 1. Kapitel mit Maskes durchgreifender Besprechung von Ives' Melodiebildungen, sowie die hier (S. 10) vom Autor gefaßten Terminologiekategorien von „Tonreihen“ und „Tonmuster“, die entfernt an die Zwölfton- bzw. Tropenkunst Schönbergs und Hauers erinnern. Wie zwanglos ergeben sich enge strukturelle Beziehungen innerhalb des Ivesschen Gesamtwerkes, so etwa in seiner Vorliebe für melodische bzw. metrische Primzahlreihen (z. B. 3-5-7-11-7-5-3), oder in der parallelen ostinato-Anlage von *All The Way Around And Back* und *In Re Con Moto Et Al* (ebenso S. 15), sowie der eminenten Fähigkeit Ives', Melodiezitate motivisch zu verflechten, ja daraus neue Motivglieder zu schöpfen (S. 30-34).

Die übrigen Kapitel bewegen sich auf der Höhe des ersten. In der Analyse von Ives' Harmonik befinden sich wertvolle Hinweise auf das 2. Streichquartett (so die programmatischen tonalen Einschübe; siehe S. 38-40), das auch sonst eine wichtige Sonderstellung in Ives' „oeuvre“ einnimmt. In intervallischer Hinsicht ist dieser Abschnitt ungemein vielseitig gestaltet; hier sei besonders auf die ausführliche Akkordtabelle der Einleitung zu *In Re Con Moto Et Al* auf S. 44-45 verwiesen. Auch die zentrale Frage der ineinander verwobenen kontrapunktischen Schichten bei Ives wird einer eingehenden Analyse unterzogen, so die verschränkten Ebenen in *Chorale* (S. 53-55). Letztere Abschnitte leiten zugleich zu Maskes Darstellung von Ivesschen Gegenakt und Polyrythmen über; man beachte vor allem die eindrucksvolle Zusammenfassung der möglichen Polyrythmen in vorliegenden Werken auf S. 94-98. Ebenso sind Maskes formale Analysen, so von *Chorale* (S. 119), *Trio* (S. 119-121) und besonders *In Re Con Moto Et Al* (S. 121-123) durch systematische Prägnanz gekennzeichnet. Sehr nachhaltig wirkt sich hier wiederum die typisch Ivessche Verschränkung der einzelnen Formglieder aus, die etwa an Werke

des frühen Strawinsky (z. B. *Sacre*, 1. Teil) mahnt.

Im Schlußkapitel ist es besonders erfreulich, daß Maske Ives' Lebenswerk und Doppelberuf als Ganzes interpretiert und seine Musik als „*musikalisch realisiertes menschliches Streben*“ (S. 151) betrachtet. Einzig wirkt das Realitätsprinzip in seiner ästhetischen Bedeutung für Ives leicht überschätzt (siehe S. 153); man denke nur an die mystisch, ja religiös inspirierten Orchesterwerke seiner Schlußperiode (ca. 1915 bis 1919), wie *From Hanover Square North*, der 4. Satz der 4. Sinfonie, oder der 1. und 3. Satz des unvollendeten *Third Orchestral Set* und die geplante *Universe Symphony* (vgl. meinen Aufsatz in Die Musikforschung 27(1974)). Darüber hinaus ist eigentlich nur Maskes etwas schwankende Einstellung zu Ives' stilistischer Entwicklung zu beanstanden (siehe S. VIII des Vorworts und seine Einführung zu Ives' Harmonik, S. 35), da bereits Maskes Diskussion des tonalen 1. Streichquartetts (1896) und des überwiegend (wenn auch nicht ausschließlich) pan- bzw. atonalen 2. Streichquartetts (1907, 1911 bis 1913) weitreichende strukturelle Unterschiede ergibt, die sich durch eine konsequente musikalische Erweiterung und ein stetes künstlerisches Fortschreiten erklären lassen.

Im Ganzen gesehen liegt hier also eine vorbildliche Forschungsarbeit über Charles Ives vor, die eine Reihe wichtiger neuer Gedanken zum Gesamtwerk des amerikanischen Meisters beiträgt und sicherlich eine breite Wirkung haben wird.

Nors S. Josephson, Northampton /
Massachusetts

RUDOLF HÄUSLER: *Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken*. Bern und Stuttgart: Paul Haupt (1968). 136 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 16.)

In dieser gediegenen Studie will der Verfasser mittels minutiöser Untersuchungen des polyphonen Gefüges Goudimels Satzkunst fassen und charakterisieren, wie sich diese am Beispiel seiner Kompositionen mit lateinischem Text darstellt. Der erhalte-

ne Bestand – fünf Motetten, drei Magnificat, fünf Messen, sämtlich zwischen 1551 und 1558 gedruckt – scheint als Basis hierfür zwar schmal; es wird jedoch überzeugend geltend gemacht, daß Goudimel in seinen geistlichen Werken – wie dies insbesondere die berühmten, sich über Jahrzehnte hinziehenden Vertonungen des Hugenottenpsalters zeigen – einen „*Stil von auffallender Einheitlichkeit und eher geringer Variationsbreite*“ schreibt, und daß bei ihm daher, im Gegensatz etwa zu Lasso, ein „*Pars-pro-toto-Verfahren*“ durchaus möglich und angemessen erscheint.

Die Abhandlung gliedert sich in zwei Hauptteile. Im ersten wird Goudimels Satztechnik allgemein analysiert, ausgehend von dem kleinen, aber gewichtigen, sozusagen unter Goudimels Augen (als Verlagslektor) 1558 bei Du Chemin in Paris erschienenen Traktat von M. de Menhou, mittels der von Jeppesen erarbeiteten Kriterien und einer Reihe weiterer, aus inzwischen gewonnenen Erkenntnissen zur Kompositionspraxis (tabula compositoria, Kadenzlehre, Stimmverknüpfungstechnik) abgeleiteter Gesichtspunkte. Erstmals wird dabei auch die Textbehandlung als wesentlicher Faktor mitbegriffen; die (lat.) Sprache in ihrer grammatisch-syntaktischen wie in ihrer semantischen Qualität wird in ihrer Bedeutung für die Bauelemente („*Melodiebogen*“) wie in ihrer mannigfachen Wirkung auf den Aufbau im ganzen gesehen und gewürdigt. Statistische Erhebungen erzielen dabei manche neue Einsichten; mitunter werden allerdings auch Grenzen solcher Methoden spürbar, so, wenn der Autor beim Versuch, den eigenartigen Reiz des Klangflusses im kirchentonartlich-polyphonen Gefüge zu fassen, in der Tabelle der „*Klangverbindungen*“ von Stufen im Sinn der neueren Harmonielehre ausgeht, wobei dann (S. 42) etwa beim G-Dorischen die II. Stufe a-moll und A-dur, aber auch den Klang *c e a*, die VII. Stufe sowohl *f a c'* wie *a c' fis'* bedeutet. Nichtsdestoweniger enthält dieser erste Teil eine Fülle intelligenter Denkansätze und Beobachtungen, die den Überlegungen zur Werkgestalt der einzelnen Gattungen im zweiten unmittelbar zugutekommen.

Neben der Frage nach den Baugesetzen der Motette, des Magnificat, der Parodie-messe bei Goudimel (und nach dessen Personalstil generell) ist hier die nach der

Sinnträgerqualität und -funktion der Vokalpolyphonie schlechthin das eigentliche (wenn auch nicht *verbis expressis* formulierte) Thema. Es wird anhand von Stilvergleichen mit textgleichen Kompositionen Gomberts, J. Clements, Arcadelt, Verdelots und Lassos durchgeführt, wobei sich charakteristische Unterschiede herauskristallisieren. Wenn der effektive Ertrag hierbei im ganzen gesehen geringer als erwartet erscheinen mag, so verdienen einzelne Ergebnisse doch hervorgehoben zu werden, so etwa die Bedeutung der Refrainttechnik im Bauplan der Motetten oder besonders die Feststellung zur Faktur der Parodiemesse (deren innere Logik noch immer der erschöpfenden Interpretation harzt), nämlich daß sie keineswegs als „*Analogie zu instrumentalen Variationspraxis*“ zu sehen, vielmehr als eine Technik zu begreifen sei, „*polyphone Situationen vorausplanend herbeizuführen, in die sich Vorgegebenes – in den Messen die Modellabschnitte, in den Motetten der Refrain – in verändertem Zusammenhang wieder einbauen läßt*“ (S. 121).

Wie man im einzelnen auch urteilen mag, aufs ganze gesehen bedeutet Häuslers anregende Arbeit einen weiteren Schritt nicht nur zur Kenntnis der Musik Goudimels, sondern der Vokalpolyphonie überhaupt.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

THEODOR HUNDT: *Bartók Satztechnik in den Klavierwerken. Regensburg: Bösse Verlag 1971. 278 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 63.)*

Satztechnik mag die klangliche Gestalt eines Einzelwerks oder einer Gattung im Schaffen eines Komponisten zwar in unterschiedlicher Weise prägen, doch wird sie als grundlegendes Bezugssystem immer auch eine dominierende Neigung erkennen lassen. Wenn bei Bartók trotz der fruchtbaren Einwirkung südosteuropäischer Bauernmelodik im Klang als vertikaler Dimension das inspiratorische Hauptelement spürbar wird, so kann das Bemühen um eine Klärung Bartókscher Tonsatzprobleme gerade vom Klavierwerk aus besonders ergiebig sein. Hundt hat in seiner umsichtigen Arbeit diesen Grundaspekt deutlich gemacht und nachzuweisen vermocht, wie trotz tendenzieller Akzent-

verlagerungen auf dem weiten Entwicklungsweg, den Bartók durchschritten hat, alle kompositorischen Verfahrensweisen stets in eine zumindest latente klangvertikale Konzeption eingebunden bleiben, reine Kontrapunktik als Ausdruck polyphoner Gesinnung also kaum zu erkennen ist.

In die gründlichen satztechnischen Analysen werden gleichwohl melodisch-lineare Kategorien einbezogen, Register, Lage, Satzdicke und Klangfarbe werden als relevante Wirkungsfaktoren gebührend herausgearbeitet und auch rhythmische Phänomene in ihrer klangstiftenden Funktion aufgewiesen. Naturgemäß kreisen die Untersuchungen immer wieder um Fragen nach Akkordstrukturen, Harmoniebildungen und Tonalitätsbereichen. Spätestens mit den Bagatellen von 1908 ist jener Entwicklungsstand erreicht, da Dissonanzemanzipation (besonders in der Form gewisser Leitton- „Erstarungen“) als Konsequenz aus dem Erbe der chromatischen Harmonik des 19. Jahrhunderts und modale Kombinationsmodelle samt Quint- und Quartschichtungen aus den Anregungen der Bauernmusik bis hin zu bitonalen und polytonalen Strukturelementen neue Definitionen des Klangbildes erfordern. Der Verfasser bietet eine plausible Symbolschrift zu seinen Erläuterungen, zeigt Mehrdeutigkeitsprobleme auf und weist auf Erscheinungsformen omnitonaler Tendenz hin. Mit der auch in Ungarn sehr umstrittenen Lendvai-Hypothese über das tonale Achsensystem (und der noch gewagteren über Relationen nach dem Goldenen Schnitt) in Bartóks Musik setzt er sich sinnvoll auseinander. Auf der Suche nach möglichen Ausgangspunkten für die mehrfach zu beobachtende, charakteristische Tendenz harmonischer und tonaler Tritonusbeziehungen hat er jedoch die entscheidende Bedeutung Liszts offenbar nicht erkannt. Er erwähnt in einer Anmerkung lediglich eine relativ unerhebliche Schlußkadenz aus *Le Mal du Pays*, kommt jedoch weder auf bemerkenswerte tritonale Akkordwechsel wie etwa den demonstrativ anmutenden, wiederholten Umschlag *e-B* im Seitenthema der *h*-moll-Sonate zu sprechen, noch weist er auf die ausgeprägte Neigung Liszts hin, über Kleinterzsequenzen zu Tritonusbeziehungen vorzustoßen. Tonaldispositiv hatten überdies *Orage* aus dem ersten „*Année*“-Zyklus und *Tasso* mit ihren *c*-moll- und

Fis-dur-Abschnitten unübersehbare Zeichen gesetzt. Zudem wird auch in Bartóks eigenen Kompositionen die vornehmlich von Liszt angeregte Tritonustendenz schon wesentlich früher erkennbar (auffällige zweimalige *as-d*-Modulation im dritten der bei Hundt unerwähnt gebliebenen Pósa-Liedern von 1902, (*c-fis*) Konstellationen in geschlossenen tonalen Feldern aus den Klavierstücken von 1903 sowie in der gesamten Werkdisposition des ebenfalls nicht angesprochenen Klavierquintetts von 1904).

Sehr ausführlich geht der Verfasser auf die für das Gesamtschaffen Bartóks so bedeutsamen Volksmusikbearbeitungen ein. In den deskriptiven Vorbemerkungen holt er weit aus und bezieht auch weniger relevante Folklorebereiche Südosteuropas in die Erörterung ein. Dies ermöglicht ihm, neben einer systematischen Darstellung der im Verlauf von Bartóks Entwicklung gewachsenen Vielfalt an Bearbeitungstechniken vokaler Melodien auch zur Aufhellung des Problems der melodischen Assimilationsstufen beizutragen und schließlich auch an die nicht weniger schwierige Frage der Adaptionsformen volksmusikalischer Instrumentalpraktiken heranzugehen. Hierzu bringt er einige akzeptable Erklärungen und regt damit wohl auch zu weiteren Untersuchungen an. Besonders die fundierten Analysen des *Mikrokosmos* weisen schließlich immer wieder auf Grundfragen klavierbedingter Satztechnik zurück und legen Reflexionen über das „genuin“ Klavieristische in der Klangwelt des Pianisten Bartók, ebenso aber auch über die anderen klanginspiratorischen Quellen des großen Volksmusikforschers Bartók nahe.

Als ein weiterer Vorzug der Arbeit darf auch die fleißig zusammengetragene Bibliographie gewertet werden, die insbesondere in Deutschland kaum bekannte ungarische Literatur in größerem Umfang einbezieht und damit zur Erschließung sekundärer Quellen für weitere Bartók-Forschungen beiträgt. Günter Weiß-Aigner, Ingolstadt

JEAN PHILIPPE RAMEAU: *Complete Theoretical Writings*. Hrsg. und eingeleitet von Erwin R. JACOBI. Ohne Ort [Roma]: American Institute of Musicology 1967-72

(Miscellanea 3). Volume IV: *Code de musique pratique . . . avec de Nouvelles Réflexions sur le principe sonore* (1760), *Lettre à M. d'Alembert, Origine des sciences*. XLVI, 326 und 33 (Beispiele) S. Volume V: *Minor Works* (1732-1761). XLIV und 385 S. Volume VI: *Last Writings* (1762-1764), *Miscellaneous Items* (1723-1762). XCIX und 533 S.

Rameaus theoretische Werke, sowohl die in Buchform publizierten, als auch sämtliche Zeitschriftenaufsätze, Streitschriften etc., liegen nun in der von Erwin R. Jacobi herausgegebenen und kommentierten Gesamtausgabe komplett vor. Die ersten drei Bände sind in meiner Besprechung im Jahrgang XXII (1969) dieser Zeitschrift ausführlich gewürdigt und mit konkurrierenden Faksimileausgaben verglichen worden: Die in den ersten Bänden der Jacobi'schen Ausgabe veröffentlichten Hauptwerke Rameaus sind zwar als Faksimile auch in der Ausgabe des Broude Brothers Verlags benutzbar mit dem geringfügigen Vorteil einer ästhetisch ansprechenderen Druckausführung, jedoch ist Jacobi's Ausgabe nicht nur überlegen durch ihre Kommentare, sondern durch den Abdruck aller kleineren Schriften Rameaus, ohne deren Heranziehung eine wissenschaftliche Auseinandersetzung auch mit den Hauptwerken nicht auskommen kann. Außerdem bietet der 1. Band von Jacobi's Ausgabe dem Benutzer einen nicht hoch genug einzuschätzenden Vorteil, der sich nicht nur in real eingesparter Arbeitszeit niederschlagen kann, durch den Abdruck eines Exemplars des *Traité de l'Harmonie*, in welchem Rameau selber die im Supplement enthaltenen Korrekturen größtenteils vorne im Text eingetragen hat. Wo dies zuviel Raum eingenommen hätte, gibt er wenigstens einen Verweis auf das Supplement. Vielleicht hat Rameau dieses Exemplar für einen Rezensenten präpariert, um sicherzugehen, daß jener die im Supplement korrigierten Stellen auch tatsächlich berücksichtigt und nicht über den zahlreichen Flüchtigkeitsfehlern den Blick auf die theoretischen Grundgedanken verliert? Warum aber hat Rameau dann auf den Seiten 92, 158 und 222 zwar auf größere Änderungen bzw. Ergänzungen des Supplements verwiesen, auf den Seiten 64, 71, 78, 294 und 428, zu denen das Supplement ebenfalls umfangreiche Korrekturen bringt, einen solchen

Hinweis unterlassen? Läßt sich dafür vielleicht eine inhaltliche Begründung finden – oder liegt wiederum nur Flüchtigkeit der Arbeitsweise vor? Auf S. 183 hat Rameau in der Eile die Korrektur falsch ausgeführt, aber auf den Seiten 232 und 271 (im Beispiel) sind Korrekturen angebracht, die im Supplement nicht erscheinen. Die Änderung auf Seite 232 ergibt allerdings eine falsche Interpretation des vorangegangenen Beispiels; sie ist auch nicht von Rameaus Hand (vgl. hierzu Bd. VI, Epilog, S. LXXVII). Nicht eingetragen sind die folgenden im Supplement angezeigten Änderungen: S. 14, 15, 21 unten, 27, 54, 58, 62, 64-67, 71, 77, 78, 80, 82 (eine), 86, 121, 130, 135, 145, 148, 149, 174, 179, 185, 202, 227, 239, 240, 252, 259, 260, 262, 266, 278 – nach einer Zunahme der nicht ausgeführten Änderungen ab S. 250 sind von S. 290 ab nur noch zwei der im Supplement verzeichneten Stellen von Rameau vorne im Text eingetragen, nämlich auf den Seiten 403 und 406. So kann allein die richtige Auswahl des in der Faksimileausgabe wiedergegebenen Exemplars schon in die zunächst philologische und daran anschließend in die theoretische Auseinandersetzung hineinführen, wobei folgende Fragen am Anfang stehen könnten: zeigen die im Supplement veränderten Stellen des *Traité* insgesamt vielleicht brüchige Zonen in Rameaus Theorie an? Welcher Zusammenhang besteht zwischen den im Supplement durch Neufassung oder Erweiterung des Textes bearbeiteten Stellen, der kritischen Auseinandersetzung der Zeitgenossen mit Rameaus Theorie (die anhand der Ausgabe Jacobi's ausführlich untersucht werden kann) und Rameaus eigenen späteren Schriften? Auch die ursprünglichen Fassungen der veränderten Musikbeispiele können untersucht werden – denn hier setzte, noch während der Drucklegung des *Traité*, jene Arbeit ein, die Rameau fortan in neuen Büchern, Streitschriften und in seinem Briefwechsel unablässig bis an sein Lebensende fortführen sollte: das Kommentieren und Verteidigen seiner neuen Theorie gegen Unverständnis und Widerstände. Diese Arbeit, die man nur entweder mit Rousseau als fruchtloses ständiges Wiederholen derselben Thesen abqualifizieren oder in extenso studieren kann, führte Rameau weiter neben seiner umfangreichen und erfolgrei-

chen Tätigkeit als Komponist zahlreicher Opern und Instrumentalwerke – und wer sich auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit Rameaus Theorie einläßt, kann kaum umhin, neben der Gesamtausgabe seiner Schriften auch die Musik Rameaus einzubeziehen, wie dies der Herausgeber Erwin R. Jacobi in konsequenter Weise seit längerem getan hat.

Daß Rameau in seiner fruchtbarsten Schaffensperiode um 1750 den Herausgebern der *Encyclopédie*, Diderot und d'Alembert, ihre Bitte ablehnte, die Musikartikel zu übernehmen, mag aus seiner damaligen Sicht verständlich erscheinen, doch wurde damit ein folgenschwerer Konflikt ausgelöst. Jean-Jacques Rousseau übernahm es, die später von Rameau so heftig kritisierten Artikel *Accompagnement*, *Accord*, *Cadence*, *Choeur*, *Chromatique* und *Dissonance* zu schreiben, die in den ersten vier Bänden der *Encyclopédie* 1751-54 erschienen. Rameau hatte zwar, wie er später selber berichtet, sich ursprünglich bereit erklärt, trotz seiner Absage wenigstens die Manuskripte der Musikartikel durchzusehen, aber dies unterblieb entweder aus Zeitnot (Diderot ließ seinem Autor Rousseau nur drei Monate Zeit für das Abfassen so grundlegender Texte) oder wegen damals schon bestehender persönlicher Spannungen zwischen Rousseau und Rameau. Ersterer hatte ursprünglich zu den Bewunderern des Autors des *Traité* sich gezählt, war aber durch herabsetzende Zweifel Rameaus an seinen kompositorischen Fähigkeiten schwer beleidigt worden: Rousseau hatte zu seinen von Rameau gelobten Melodien die Begleitung nicht entsprechend den Prinzipien des *Traité*, sondern nach italienischem Gusto (will sagen, nach den überholten Grundsätzen des Generalbaßsatzes) komponiert . . . Dieser unglücklichen Konstellation verdankten die Beteiligten eine ans Mark gehende Polemik, in deren Verfolgung Rameau sich mit d'Alembert überwarf, einem der überzeugtesten Förderer Rameauscher Ideen, die die Herausgeber der *Encyclopédie* auf Rousseaus Seite zwang, der wiederum auf Seiten der Italiener in den Buffonistenstreit eingriff, wobei er gegen Rameau polemisierte. Die Stationen dieser Auseinandersetzung, soweit sie Rameau unmittelbar betreffen (der Buffonistenstreit wird nur tangiert), können in Jacobis Ausgabe erst-

mals vollständig und ohne mühsame bibliographische und bibliothekarische Arbeiten verfolgt werden. In deren Band VI sind sowohl Rameaus fünf hierher gehörende Schriften, beginnend mit den *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, als auch die Antworten vereinigt: Rousseau, *Examen de deux principes avancé par M. Rameau dans sa brochure . . .*, die Stellungnahme der Herausgeber der *Encyclopédie* sowie vier wichtige Besprechungen von Rameaus *Erreurs . . .* in Zeitschriften.

Im Band VI seiner Rameau-Gesamtausgabe hat der Herausgeber eine vollständige chronologische Übersicht der theoretischen und der polemischen Schriften Rameaus gegeben (im Rahmen eines imponierenden und angesichts der Fülle an Material und Daten nur wenige Korrekturen enthaltenden Epilogs). Überblickt man diese Liste, so ergibt sich das folgende Ordnungsprinzip für Rameaus Schriften: 1. Dem großen Hauptwerk, dem *Traité*, das Rameau mit 39 Jahren publizierte, folgen fünf Werke, in denen die Ideen des *Traité* teils näher ausgeführt, teils modifiziert, kommentiert, mit weiteren Bereichen der Musikgeschichte in Beziehung gebracht und schließlich, erstaunlich spät, im Gewande eines Lehrbuchs für den praktischen Musiker (*Code de musique pratique* 1760) nochmals allgemeinverständlich formuliert werden; 2. im Anschluß an die Rezensionen der Hauptwerke entspannen sich Polemiken zwischen dem Autor und den Rezensenten Michel Pignolet de Montclair und Louis-Bertrand Castel; 3. mit zeitgenössischen Theoretikern trat Rameau entweder in privaten Briefwechsel (z. B. mit Padre Martini) oder in öffentlichen Meinungsaustausch (z. B. mit Euler); 4. mit d'Alembert verbanden Rameau zunächst freundschaftliche Gefühle, und Rameaus einzige unter den kleineren Schriften, die nicht polemisiert, ist der öffentliche Dank an d'Alembert für dessen *Eléments de musique théorique & pratique suivant les principes de M. Rameau* – dann aber entstand die oben erwähnte Entfremdung und Polemik gegen den Herausgeber der *Encyclopédie*.

Jacobi hat vor allem in Band VI verstanden, das Material zu diesen verschiedenen nebeneinanderlaufenden und sich gegenseitig inhaltlich bedingenden Zweigen Rameauscher schriftstellerischer Tätigkeit

in übersichtlichen Abteilungen zusammenzufassen. Anhand der chronologischen Liste (Seite LXIX des Epilogs) läßt sich auch jeder Einzelbeitrag am schnellsten innerhalb der Gesamtausgabe auffinden, wobei für die kleineren Streitschriften zuerst im Inhaltsverzeichnis des zutreffenden Bandes die Gruppe lokalisiert werden kann, in welche die Schrift hineingehört, sodann ist das am Anfang jeder Gruppe befindliche detaillierte Verzeichnis zu konsultieren. Diese Anordnung ist angesichts des Materials die bestmögliche und wird vom Benutzer, der ja ohnehin nicht wegen eines kleinen Schriftchens die Gesamtausgabe erstmals zur Hand nehmen wird, schnell verstanden. Ein Index nomenclum führt nicht nur zu wertvollen Querverbindungen innerhalb der von Information geradezu überquellenden Einleitungen, sondern erfaßt auch sämtliche vorkommenden Namen in den faksimilierten und abgedruckten Schriften. In seinem Epilog bietet Jacobi außerdem einen Überblick über die *Repercussions of Rameaus theoretical work in the period following his death*, aufgefächert nach Ländern, und er schließt mit dem Abdruck von Goethes Beitrag über Rameau zur 1. Ausgabe von Lavaters Physiognomischen Fragmenten: „... *Sieh diesen reinen, richtigen, gefühlvollen Sinn, der ist's, ohne Anstrengung, ohne mühseliges Forschen! Und sieh dabey diese himmlische Güte!*...“ Nach eingehendem Studium des in der Gesamtausgabe vorliegenden Materials von und über Rameau mag unser Urteil über den Theoretiker und den Menschen in eine differenziertere Aussage münden. Offen ist noch Rameaus Einordnung in eine Geschichte der Musiktheorie, die nicht geschrieben ist, um dem eigenen Standpunkt ein felsenfestes Fundament zu verleihen (Riemann, S. 529), sondern sich bemüht, die historischen Theorien selbst zu verstehen, und offen ist daher auch noch die Konfrontierung der theoretischen Position Rameaus mit seiner unmittelbaren Vergangenheit, d. h. eine überzeugende Darstellung dessen, was neu war an Rameaus *Traité*. Dabei muß von der bequemen Vorstellung abgesehen werden, die Musiktheorie hinke gewöhnlich der Entwicklung der Praxis der Komposition nach: dann erscheint auch die Kompositions- und Generalbaßtheorie des vor-rameauschen Zeitabschnitts in einem neuen Lichte.

Helmut Haack, Mainz/Graz

HELGA DE LA MOTTE-HABER:
Musikpsychologie. Eine Einführung. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1972. 148 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Bd. 14.)

Zu dem Unterfangen, eine kurze und überschaubare, für einen breiteren Leserkreis bestimmte Einführung in die Musikpsychologie zu schreiben, gehört beim derzeitigen Stand der Forschung ein nicht unbeträchtlicher Mut. Denn eine kanonisierte Musikpsychologie gibt es nicht, und die Interdisziplinarität des Faches erschwert die Abgrenzung gegenüber anderen Forschungsbereichen, an denen Musikpsychologie partizipieren kann, etwa gegenüber Musikakustik und Informationstheorie einerseits oder gegenüber Phänomenologie andererseits. Um den Abgrenzungsschwierigkeiten soweit wie möglich zu entgehen, klammert de la Motte-Haber die nach dem methodischen Vorgehen als geisteswissenschaftlich ausgewiesenen Forschungszweige aus ihren Betrachtungen weitgehend aus. Die Überprüfbarkeit von Ergebnissen im naturwissenschaftlichen Sinn gilt für sie als Richtlinie, um „*Wissenschaft von unverbindlichem Gerede*“ zu unterscheiden.

Nach allgemeinen Erörterungen zu Gegenstand, Methode und Terminologie der Musikpsychologie beschäftigt sich die Autorin in drei kurzen Abschnitten mit Grundlagen der Musikrezeption: einem knappen Überblick über die Hörtheorien bis zum augenblicklichen Forschungsstand und einer kritischen Auseinandersetzung mit Fragen zur Psychophysik folgt die Behandlung des Konsonanz-Dissonanz-Problems, das, wie ein Blick auf die Musik außereuropäischer Hochkulturen vollends zu bestätigen vermag, vollkommen richtig als Gegenstand des „*beziehenden Denkens*“ dargestellt wird. — Musikästhetische Fragestellungen werden in dem Kapitel über „*Urteilsbildung*“ angeschnitten. Wenn hier auch das durchaus legitime Bemühen um quantifizierbare Aussagen über Werturteile — etwa mit der Hilfe des semantischen Differentials — erkennbar ist, so entgeht die Autorin doch dem Vorwurf des Positivismus: eine aufschlußreiche Interpretation der Daten sei, so betont sie, nur möglich unter Bezugnahme auf den gesamten musikhistorischen und gesellschaftlichen Kontext. Folgerichtig wendet sich de la Motte-Haber im Abschnitt über „*Informationstheorie*“ gegen allzu positivistische Erklärungs- und Deutungsversuche

von Musik (etwa bei Wilhelm Fucks und Abraham A. Moles), die im wesentlichen auf dem Versuch einer Bezugnahme von mathematischen Gesetzmäßigkeiten zu musikalischen Strukturen basieren. — War schon bei der Besprechung der Urteilsbildung das Ineinandergreifen von psychologischen und soziologischen Gesichtspunkten zur Sprache gekommen, so bestätigt sich das Abhängigkeitsverhältnis beider Forschungsgebiete auch bei den Fragen zur musikalischen Begabung. Denn ob es sich um den Seashore-Test oder um das Prüfungsverfahren von Bentley handelt, Musikalität ist ohne die Berücksichtigung darüber hinausgehender Faktoren, vor allem ohne Berücksichtigung des sozialen Umfeldes wohl kaum in den Griff zu bekommen.

Das interessanteste Kapitel ist das letzte über angewandte Musikpsychologie. Denn in ihm werden Fragen angeschnitten, die der funktionellen Musik gelten, also etwa der Musik zur Arbeitsaktivierung oder der Musik in der Werbung. Musik scheint hier „von ihrer Funktion aufgesogen“ zu sein und allein von ihrer suggestiven Kraft zu leben, der die Hörenden solange ausgeliefert bleiben, wie sie die entsprechenden Auslösemechanismen meist emotioneller Art nicht durchschauen. In diesem Zusammenhang freilich wertend von „*musikalischer Umweltverschmutzung*“ zu reden (doch wohl in der insgeheimen Hoffnung auf 'Flurbereinigung') hilft nicht weiter. Notwendig sind detaillierte und vorurteilsfreie Untersuchungen, die einmal über die verschiedenen Auslösemechanismen und dann über Möglichkeiten und Grenzen der Beeinflussbarkeit von Hörern spezifischer sozialer Zielgruppen durch funktionelle Gebrauchsmusik Auskunft geben. Daß in einer Einführung in die Musikpsychologie dieser bislang noch viel zu wenig erforschte Fragenkomplex angesprochen wird, ist verdienstvoll. Seine Erörterung kann als Belohnung für den aufmerksamen Leser des kleinen Buches angesehen werden, der sich nun schon den 'Fortgeschrittenen' zuzählen darf.

Helmut Rösing, Saarbrücken

HERMANN RIEDEL: *Originalmusik und Musikbearbeitung. Eine Einführung in das*

Urheberrecht der Musik. Berlin: J. Schweitzer Verlag 1971. 259 S. (Schriftenreihe der UFITA. Heft 36.)

Entsprechend der urheberrechtlichen Schriftenreihe, in der diese Studie erschienen ist, werden philologische Fragen nach der Auswertung musikalischer Quellen und ihrer Behandlung, etwa bei kritisch-wissenschaftlichen Editionen oder Urtextausgaben, nicht untersucht. Allerdings wird hier ein Versuch unternommen, die Musikbearbeitung historisch und systematisch umfassender darzustellen. Da der Autor Jurist ist, stand er vor der Aufgabe, die musikwissenschaftlichen Kenntnisse durch Eigenstudien zu erwerben. Leider sind aber bereits Namen musikwissenschaftlicher Verfasser schon verstorben (z. B. S. 2, Fußnote 2 „*Brennewitz*“ statt „*Bennewitz*“; S. 9 und öfters Richard „*Strauß*“ statt „*Strauss*“; S. 13, Fußnote 23 „*Bücklen*“ statt „*Bücken*“ usw.). Musikwissenschaftliche Aussagen wirken gelegentlich platt wie etwa diese beiden Belege (S. 14 und 21): „*M u s i k*, auch Tonkunst genannt, hat als Grundlage, als *Material G e r ä u s c h e* und *T ö n e*. Ton ist ein für das menschliche Ohr klar faßbarer Klang, während das Geräusch außerhalb dieses Bereiches liegt und deshalb unbestimmt wirkt.“ „*Paganini war ein ausgezeichnete Geiger, Chopin ein hervorragender Klavierspieler, beide aber waren keine Orchester-Instrumentatoren*“. So kann es nicht überraschen, daß vereinzelt musikwissenschaftliche Mißverständnisse durch fehlende Erfahrungen des Verfassers unterlaufen sind; dies ist um so bedauerlicher, als Hermann Riedel mit persönlichen Detailkenntnissen zur Geschichte der musikalischen Bearbeitung aufwarten kann. Der musikgeschulte und musikhistorisch interessierte Leser, mißtrauisch geworden, hat nun aber doppelte und dreifache Mühe, sich das Zuverlässige und Eigenständige im rein musikalischen Teil bis Seite 143 selbst zu erarbeiten.

Die urheberrechtlichen Ausführungen über die verschiedenen Formen und Grade der Bearbeitungen, zum Teil exemplifiziert an konkreten Beispielen, zeigen dagegen zutreffend und deutlich die Überlagerungen der verschiedenen Schutzmöglichkeiten unter Heranziehung der verschiedenen Paragraphen des Urheberrechtsgesetzes vom 9. Sept. 1965. Schade, daß diese kenntnisreiche urheberrechtliche Abhandlung über den Be-

reich der musikalischen Bearbeitungen nicht unklare und ungenaue musikwissenschaftliche Angaben und Äußerungen, eventuell unter Heranziehung eines geeigneten Musikwissenschaftlers, vermieden hat. Dadurch ist eine Lücke in der Urheberrechtswissenschaft nicht vollständig geschlossen worden.

Hubert Unverricht, Mainz

REINHARDT MENGER: *Das Regal*. Tutzing: Hans Schneider 1973. 152 S., 1 und 69 Abb.

Die vorliegende Studie, die Dissertation des als Orgelsachverständiger und als Sammler und Kenner von Saitenklavieren bekannten Verfassers, bietet einen nahezu vollständigen und deutlichen Überblick über eine ganze Instrumentengattung. Gegenstand der Untersuchung bilden alle als Einzelinstrumente existierenden oder zumindest im Ursprungszustand als solche entworfenen Regale. Nicht berücksichtigt wurden somit die evtl. als Apfelregal, Dulzianregal, Jungferregal, Trichterregal u. ä. bezeichneten, in größeren Orgelwerken enthaltenen Regalstimmen.

Zwei einleitende Kapitel behandeln die Etymologie (von *ἔρυμον*, daher nicht „*Ethymologie*“) des Wortes (nicht des „*Begriffes*“) Regal, wobei der Autor die schon von Sachs (*Reallexikon*, S. 318/319) vorgeschlagene Ableitung vom französischen „*Rigole, Rigule*“ (= Kehle des Zungenmundstücks) als die haltbarste betrachtet, und die Verwendung des Regals (als Soloinstrument im 16., als Kantoreiinstrument vor allem im 17., als gewiß nicht gegnerloses kammermusikalisches Begleitinstrument im 18. Jahrhundert). Es folgt dann der Kernteil des Werks, der die Regaltypen behandelt, und zwar in ihrer chronologischen Entwicklung. Gerade diese Verquickung von typologischer Klassifikation und Instrumentengeschichte zeitigt eine gelungene Synthese, wodurch das Werk sowohl technologisch interessierten als auch historisch eingestellten Organologen recht viel bietet.

Für den wohl ältesten Regaltyp mit stehend angeordneten Pfeifen sind lediglich ikonographische Belege aus dem 16. Jahrhundert vorhanden. Die übrigen Typen werden anhand erhaltener Instrumente

untersucht, wobei die Exaktheit der Beschreibungen der Einzelstücke und der daraus gezogenen Schlußfolgerungen auffällt. Die einzige frühere Studie auf diesem Gebiet stammt von Hugh Mountney (*The Regal*; *Galpin Society Journal* XXII, 1969, S. 3-22). Dieser hat aber nur 26 Instrumente, hauptsächlich durch Korrespondenz mit den Besitzern, erfaßt und hat keinen Versuch einer Typologie oder einer Entwicklungsreihe angestellt. Dagegen hat Menger 48 Instrumente erfaßt, wo möglich – dort, wo ein Instrument nicht verloren gegangen ist, oder wo der Abteilungsleiter des betreffenden Museums nicht gerade einer anderen Beschäftigung nachging – durch eigene Untersuchung und Analyse.

Mit zwei Ausnahmen besitzen alle untersuchten Instrumente liegende Pfeifen. In der chronologisch zusammengesetzten Typologie werden unterschieden:

1. a. Regale, bei denen man den Vorderblock mit Manual, Lade und Pfeifen in ein Transportfach in der Unterseite der Bälge legen kann; diese können durch Drehung um Scharniere zwischen den Balgunterplatten geschlossen werden, wonach man das Regal leicht transportieren kann. Das früheste erhaltene Exemplar dieses Typs hat Georg Vol 1575 in Nürnberg hergestellt (New York, Metropolitan Museum); das späteste datierte Exemplar trägt die Jahreszahl 1630 (Castle Blair Atholl). Wahrscheinlich kommt der Typ aber noch später vor: das Instrument Nr. 226 im Salzburger Museum Carolino Augusteum, das der Verfasser mit „17. Jahrhundert“ datiert, muß infolge der kurzen Oktave mit gebrochenen Tasten wohl gegen das Ende dieses Jahrhunderts gelegt werden. Nur drei der elf untersuchten Instrumente dieser Kategorie besitzen kurze offene Messingpfeifen, wie sie Praetorius für typisch hält. Die übrigen acht Stücke haben Pfeifen mit gedeckten Zinnresonatoren mit kleinen Schallaustrittsöffnungen an der Aufsichtsseite und, außer bei den höchsten Tönen, mit Innenrohren in Verlängerung der Kehlen.

1. b. Regale ohne ein solches Transportfach in den Bälgen. Nach Mountney „*there are so many types of regal pipes, that it is impossible to describe them all*“ (GSJ XXII, S. 7). Von der Möglichkeit der Beschreibung überzeugt uns Menger, der bei den untersuchten 16 Instrumenten dieser Grup-

pe zehn Pfeifentypen unterscheidet, die er in Einzelheiten beschreibt. Das früheste datierte Exemplar dieses Typs trägt die Jahreszahl 1629 (London, Royal College of Music), das späteste 1691 (von Caspar Hämpel, Wilten bei Innsbruck; Basel, Musikinstrumentenmuseum). Der Normalumfang ist $C/E - c^3$. Das Regal 454 des Brüsseler Instrumentenmuseums und das im Nationalmuseum in Prag besitzen den Umfang $C/E - a^2$ ohne gis^2 , woraus mit Recht die Folgerung gezogen wird, diese Instrumente seien um 1600 gebaut worden. Das Regal 1130 in Brüssel hat den Umfang $C/E - f^3$; da es aus der Sammlung Correr stammt und somit wohl sein Ursprungsland Italien ist, wo dieser Umfang schon um 1540 belegt ist, braucht dieses Instrument nicht später zu sein als die deutsch-österreichischen konservativeren Gegenstücke. Regale mit $16'$ und $4'$, wie sie Praetorius beschreibt, sind ebenso wenig erhalten wie das von diesem Autor in Regensburg beobachtete Regal mit Holzkehlen und Rohrblattzungen. Wohl war eine Zimbel, wie sie Praetorius erwähnt, im Regal von Christophorus Wannenmacher, Friedberg in Hessen, 1639 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), ursprünglich nachweisbar vorhanden. Schließlich wird ein verloren gegangenes Regal besprochen, vor dem zweiten Weltkrieg im Leipziger Musikinstrumentenmuseum, bei dem das Manual verschiebbar und dadurch eine Transpositionsvorrichtung vorhanden war. Menger wundert sich über eine solche Vorrichtung bei einem Instrument wie diesem, das zweifellos aus dem 17. Jahrhundert stammt, denn „außer den spieltechnischen Problemen, die eine transponierende kurze Oktave mit sich bringt, bleibt auch die Frage nach der Brauchbarkeit einer Transposition im Zusammenhang mit einer ungleichschwebenden Temperatur“. Der Autor vergißt dabei, daß eine Ganztontransposition durch Manualverschiebung – allerdings bei Baßoktave $C-D-Es-E$ usw. – schon im Cembalo von Hans Müller, Leipzig, 1537 (Rom, Museo di Strumenti Musicali) möglich war (van der Meer, *Beiträge zum Cembalobau im deutschen Sprachgebiet bis 1700*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1966, darin S. 110).

1. c. Das Regal und Spinett in Form eines Spielbretts von Antonius Meidting, Augsburg, 1587, aus der Ambraser Sammlung,

jetzt im Kunsthistorischen Museum, Wien. Das Instrument besitzt Messingpfeifen ohne Resonator, wie sie übrigens auch im Häm-pelschen Regal (ebenfalls aus der Nähe Innsbrucks!) zu finden sind.

2. a. Bibelregale. Bei diesen Instrumenten ist das Balgfach als Foliant gearbeitet. Der Vorderblock ist meistens zweigeteilt; die beiden Hälften sind entweder getrennt oder aber durch ein Lederscharnier mit den Unterseiten gegeneinander zu schwenken. In beiden Fällen sind sie – übereinandergelegt oder gegeneinander geschwenkt – in das Balgfach zu legen, so daß das Bibelregal zweifellos eine Fortbildung der Gruppe 1. a. ist. Nur bei einem der elf untersuchten Instrumente (Kopenhagen, Slg. Claudius) ist der Vorderblock in vier Teile zu zerlegen. Das Bibelregal des Deutschen Museums in München mit Umfang $C/E - c^3$ und gebrochene Tasten in der kurzen Oktave gehört noch ins 17. Jahrhundert, die übrigen zehn Stücke mit Umfang $C - c^3$, evtl. noch ohne Cis und Es (das Claudius-Regal $C - h^2$ – nicht $h^3!$ – ohne Cis) schon in die erste Hälfte des 18. Die beiden Bibelregale mit zweiteiligem, übereinanderlegbarem Vorderblock haben Pfeifen mit trichterförmigen Resonatoren. Das altertümliche Münchener Bibelregal hat Pfeifen mit kleinen Holzresonatoren mit halbkreisförmiger Öffnung im oberen Ende und kleinen Schallöchern in der Aufsichtsseite. Die übrigen Bibelregale mit zweiteiligem schwenkbarem oder mit vierteiligem Vorderblock besitzen eine Pfeifenform, welche „die französische Standardform“ genannt wird, weil sie bei französischen Tischregalen die normale ist: mit an der Aufsichtsseite oder ganz gerundeten Holzresonatoren, oft mit leicht konisch sich erweiternder Bohrung.

2. b. Französische Tischregale, wie sie Dom Bedos de Celles 1766 beschreibt. Die Tastatur liegt an der Breitseite des Tisches, die Bälge – unten der mit Trittvorrichtung betätigte Schöpfer, oben das Magazin – liegen parallel zu und hinter ihr. Das Regal E. 958. C. 691 des Pariser Conservatoire besitzt ausnahmsweise stehende Pfeifen mit ziemlich langen trichterförmigen Resonatoren, während die übrigen Instrumente liegende Pfeifen „in der französischen Standardform“ haben. Das zweimanualige Regal Nr. X der Slg. André Meyer in Paris enthält zu dem vom Obermanual spielbaren Regal noch

ein gedackt 4'-Register mit Pfeifen an der Unterseite des Tisches, das vom Untermanual aus und durch Schiebekoppel auch gemeinsam mit dem Regal spielbar ist. Alle acht beschriebenen Instrumente besitzen einen Umfang von über vier, manchmal fast fünf Oktaven und stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

2. c. Das Regal Nr. 311 des Musikinstrumentenmuseums der Karl-Marx-Universität in Leipzig mit stehenden, abgestuft symmetrisch angeordneten Pfeifen mit großen, trichterförmigen Resonatoren. Die Pfeifenanordnung dieses Instrumentes, das ebenfalls aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt, macht ausnahmsweise ein Wellenbrett erforderlich.

Zu wünschen übrig bliebe eigentlich eine Geographie des Regals. Soweit aus Mengers Darstellung ersichtlich, kommt das Regal durchgehend in Deutschland und Österreich, allenfalls im 17. Jahrhundert noch in England und Italien, im 18. Jahrhundert als Tischregal in Frankreich vor. Unerwähnt bleibt die Beliebtheit des Instruments im England Heinrichs VIII. Ungeklärt bleibt die Frage, was es in Frankreich vor 1700 mit dem Regal auf sich hat, obwohl Mersenne (*Harmonie Universelle*) 1636 eine sehr brauchbare Beschreibung der „*französischen Standardform*“ der Regalpfeife gibt. Dieses Versäumnis sollte auf Grund von Traktaten und weiterem ikonographischem Material in Zukunft nachgeholt werden.

Einen Schönheitsfehler bilden das unvollständige Literaturverzeichnis und gelegentlich eine fehlende Quellenangabe. So vermißt man in der Bibliographie die Kataloge von Claudius (Kopenhagen, Slg. Claudius), Crosby Brown (New York), Chouquet (Paris), Bridgman-Lesure (Paris, Slg. André Meyer) und Geiringer (Salzburg), obwohl in den einzelnen Beschreibungen offensichtlich darauf verwiesen wird. Auch wäre man z. B. neugierig zu wissen, welcher Quelle die Daten bezüglich des im zweiten Weltkrieg verloren gegangenen Regals der Marienkirche in Lübeck entnommen sind. Ein Namenregister würde dem Buch weiterhin mehr Brauchbarkeit verleihen.

Wenn man von diesen Schönheitsfehlern absieht, kann man nur zum Schluß kommen, daß der vorliegende Band nicht nur eine eindrucksvolle Materialsammlung bietet, sondern für das behandelte Thema grund-

legend ist. Dem Unterzeichneten wäre auch viel daran gelegen, wenn die technologische Exaktheit der enthaltenen Beschreibungen nunmehr zur „Standardform“ der instrumentenkundlichen Literatur überhaupt gehören würden.

John Henry van der Meer, Nürnberg

ULRICH DÄHNERT: *Die Orgeln Gottfried Silbermanns in Mitteldeutschland*. Reprint. Amsterdam: Verlag Frits Knuf (1971). 222 S., 51 Abb.

Im Auftrage des Instituts für Denkmalspflege in Dresden entstand in den Jahren 1952/53 die jetzt als Reprint in der Reihe Bibliotheca Organologica als Band 34 vorliegende Arbeit. Im Gegensatz zu Ernst Flades in der Folge der Orgelbewegung 1926 erschienenem Buch *Gottfried Silbermann*, das schon in seiner 1. Auflage die Orgelbauer Eugen Casparini und Andreas Silbermann miteinbezieht und in der 2. Auflage auch dem Klavierbauer Gottfried Silbermann ein umfangreiches Kapitel widmet, gilt Dähnerts Interesse ausschließlich dem Orgelbauer Gottfried Silbermann und seinen Orgeln.

Durch die bewußte thematische Eingrenzung wird versucht, über Zustandsbeschreibungen der Instrumente Anstöße zu einer systematischen denkmalpflegerischen Betreuung zu geben. Aus dieser Sicht läßt sich ein Nachdruck rechtfertigen.

Jedoch wäre trotz des 1969 von Dähnert erstellten Anhangs von „*Berichtigungen und Zusätze*“, der im Reprint knapp fünf Seiten ausmacht, eine dem heutigen Forschungsstand entsprechende, also durchgearbeitete Neuauflage eine Publikation von größerer Reichweite gewesen.

Reinhardt Menger, Arnsburg

HANS EPPSTEIN: *Heinrich Schütz*. Stockholm: Nordiska Musikförlaget (NMS 6181) 1972. 158 S., 9 Abb., zahlreiche Notenbeispiele.

Dieses konzentrierte, aber doch ausführliche Buch ist sehr begrüßenswert für den Gebrauch besonders in den skandinavischen

Ländern und in Finnland. Die Stellung von Schütz hat sich innerhalb der letzten Jahrzehnte in der geistlichen Musik überall gefestigt. Auch in Schweden ist man der gleichen Entwicklung gefolgt. Aber die Literatur über seine Persönlichkeit und sein Schaffen ist sehr gering geblieben. Außer einigen in Zeitschriften veröffentlichten Artikeln ist in Schweden nur das von Gunnar Rosendahl geschriebene Buch *Palestrina och Schütz* (in den 30er Jahren) erschienen, das keinen musikwissenschaftlichen, sondern einen theologischen Charakter hat (S. 7). Unter diesen Umständen ist das Werk von Eppstein die erste wissenschaftliche Untersuchung über Heinrich Schütz und sein Lebenswerk in schwedischer Sprache. Ihr relativ geringer Umfang könnte einen zu der Schlußfolgerung bringen, daß es sich um eine populärwissenschaftliche Darstellung der musikalischen Tätigkeit des Meisters handle. Dies ist jedoch nicht der Fall, sondern das Resultat ist eine vorbildliche, gründliche, durch eine reife Sachkenntnis geprägte, abgerundete Arbeit, deren Hauptgewicht in der Kritik der Werke liegt. Etwa 30 Seiten von den 158 Seiten des Buches sind der Beschreibung des Lebenslaufes von Schütz gewidmet, knapp 30 Seiten der Analyse seiner Persönlichkeit und seines Stiles und etwa 90 Seiten der Illustrierung seiner Kompositionen.

Eppstein verwendet zahlreiche Notenbeispiele: im Text gibt es 87. Die zentralen Thesen seines Buches sind in den Kompositionen verankert und dadurch hat er seiner Darstellung eine wissenschaftlich solide Grundlage geschaffen. Er sagt selbst, daß sein Buch sich natürlich in vieler Hinsicht auf die frühere Schütz-Forschung stützt und daß er ihr sehr zu Dank verpflichtet ist. Aber er fügt hinzu: „Das Buch soll jedoch nicht als reine Kompilation angesehen werden“. Auf seinen persönlichen Arbeitsanteil weist Eppstein hier diskret hin. Er trifft eine ausgezeichnete Entscheidung, indem er sich der üblichen chronologischen Darstellung der Werke enthält. Statt dessen folgt er einem anderen Prinzip: er gruppiert die Werke in größere Einheiten (Motetten, Vokalkonzerte, oratorienartige Werke, weltliche Kompositionen sowie noch einige Werke „sui generis“, die er getrennt behandelt). Dabei folgt er natürlich den Entwicklungslinien innerhalb der jeweiligen Gruppe. So

gewinnt besonders der Leser, der sich erst mit dem Gesamtschaffen des Komponisten vertraut machen muß, ein bedeutend klareres Bild als durch eine knappe chronologische Darstellung der Werke.

Eppstein hat sich viel Mühe gegeben und er hat auch bei der Analyse der Werke von Schütz besonders auf die Kompositionssymbolik hin beachtenswerte Resultate erreicht. Eine selbständige Betrachtungsweise wird weiter u. a. in der Analyse des *Becker-Psalters* und in den dabei gewonnenen Schlußfolgerungen sichtbar. Eppstein richtet seine Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß eben die einfachsten und rein technisch gesehen am leichtesten zugänglichen Kompositionen in unseren Tagen keine größere Verbreitung gewonnen haben. Es lohnt sich, den Darlegungen von Eppstein zu folgen: „Schütz hat sich allerdings Mühe gegeben, um 'visor' = 'Weisen' zu schreiben, aber seinen Melodien fehlt meistens die einfache und doch nachhaltige Einprägsamkeit der klassischen Kirchenlieder. Dagegen enthalten sie viele komplizierte Züge, die ihren Gesang ohne Begleitung und ihren volksliedhaften Gebrauch erschweren oder geradezu verhindern“ (S. 143). Seine Behauptung belegt Eppstein durch konkrete Notenbeispiele. Er stellt fest, daß sich in diesen Kirchenliedern typische Züge der Tonsprache Schützens erkennen lassen: äußerst knappe Melodik, reiche Harmonik, vielgestaltiger Rhythmus. Aber er fügt hinzu, daß dem Humanisten, Wortinterpreten und Dramatiker Schütz hier Ausdrucksformen und die künstlerische Höhe fehlen, die er nötig hätte, um Musik von größter Bedeutung zu schaffen (S. 144). Eppstein kennt das Schaffen von Schütz sehr genau und er beleuchtet es in einer Weise, die sich zugleich an die Fakten hält und einen begeistern kann. Einige Punkte wären zu verbessern: genauere Quellenhinweise und Aufnahme eines Schallplattenkatalogs, der auf den neuesten Stand gebracht ist, der aber hier leider überhaupt fehlt. Insgesamt ist das Buch sehr ergiebig, es enthält gründliches Wissen und regt an, die Musik von Schütz mehr als bisher zu studieren und aufzuführen. Timo Mäkinen, Jyväskylä

Béla Bartók. Sein Leben in Bilddokumenten. Gesammelt und erläutert von Fe-

renc BÓNIS. Wien: Universal Edition 1973. 260 S.

Ferenc Bónis stellt in diesem dokumentarischen Bildband eine konzentrierte Sammlung von Materialien dar, die bisher in der Bartók-Forschung nicht bekannt waren. Die Dokumentation ist das Ergebnis 16-jähriger Forschungsarbeit. Wie so vieles andere hat der Autor auch die Idee einer Bartók-Ikonographie Bence Szabolcsi, dem Verfasser der ersten wissenschaftlichen ungarischen Bartók-Biographie, zu verdanken; Szabolcsis Bartók-Lebensbeschreibung erschien zum erstenmal im Jahre 1955 in der Budapester Zeitschrift Csillag. Ein kleines Buch von Szabolcsi: *Das Leben Béla Bartóks. Bartóks Leben in Bildern*, zusammengestellt von Ferenc Bónis, erschien 1956, 1958, 1961 in drei Auflagen mit ständig erweitertem Bildmaterial.

In einer Einleitung von 26 Seiten wird das Leben Bartóks dem Leser veranschaulicht. Bónis versucht, die Umstände, unter denen Bartók leben mußte, aufzudecken. Wenn man von Bartóks Porträt ausgeht, eröffnet sich das „innere“ Bild, die Eigentümlichkeit von Bartóks Charakter. Kodály, der einzige nahe Freund Bartóks, und einer der wenigen Menschen, die ihn wirklich kannten, versuchte mit Hilfe der Kretschmerschen Charakterologie Bartóks charakterliche Strukturen zu ergründen. Er kommt zu diesem Ergebnis: Will man die Veränderungen und die Entwicklung des Charakters verstehen, muß man auch die Wirkung und die Veränderung der Lebensumstände in Betracht ziehen.

Briefe, mündliche Äußerungen, Artikel, Fotos und Erinnerungen der Familienmitglieder geben Aufschlüsse über die Persönlichkeit Bartóks. Weiterhin wird in der Einleitung der schöpferische Lebensweg des Komponisten geschildert. Vor allem nach dem ersten Weltkrieg gelang ihm ein Durchbruch, und er erntete wachsende Anerkennung im Ausland. Im Jahr 1918 schloß er einen Vertrag mit der Universal-Edition. Bedeutend ist auch Strawinskys Eindruck auf Bartók. In der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* ist der Einfluß des *Sacre du Printemps* stark spürbar, während in dem nach slowakischen Volksliedern komponierten Zyklus *Dorfszenen* Anklänge an Strawinskys *Les Noces* durchschimmern.

Die letzten 10 Jahre in Bartóks Leben

sind gekennzeichnet durch die aufkommende Weltkatastrophe des 2. Weltkrieges. 1938 wirkte der österreichische Anschluß als schwerer Schlag. Bartók hatte damals schon die Befürchtung, daß auch Ungarn in den Machtbereich Hitlers gelangen könnte. Im April 1940 unternahm er eine einmonatige Informations- und Konzertreise durch die USA. Danach kehrte er wieder nach Ungarn zurück, am 8. Oktober trat er mit seiner Gattin in der Budapester Musikakademie auf. Dieses Konzert war sein Abschied vom ungarischen, und gleichzeitig vom europäischen Publikum. Am 12. Oktober verließ das Ehepaar Bartók die Heimat, um sich in USA niederzulassen. In einem Brief an Frau Müller-Widmann berichtet Bartók: „*Eigentlich ist diese Reise ein Sprung ins Ungewisse aus dem gewußten Unerträglichen . . . Aber es ist nichts zu machen; es ist gar nicht die Frage: muß es sein, denn es muß sein.*“ (Bartók zitiert hier Beethoven!)

Die fast fünf Jahre, die Bartók vom Oktober 1940 bis zu seinem Tode in den USA verbrachte, zerfallen in zwei Perioden gegensätzlichen Charakters. Die ersten amerikanischen Jahre standen im Zeichen einer ständig zunehmenden seelischen Depression. Die Zahl der Konzerte ging immer mehr zurück, und in den Jahren 1940, 1941 und 1942 entstand keine einzige neue Komposition. Bartók konnte in Amerika nicht Fuß fassen. Das Leben und die Mentalität der Amerikaner waren ihm von Grund auf fremd. Die tödliche Krankheit, die Leukämie, die ihm die Ärzte bis zum Schluß verheimlichten, ergriff immer stärker Besitz von ihm. Sicher war es nicht einfach, ihm zu helfen. Außerdem machte er es denjenigen nicht leicht, die ihm helfen wollten. Nur wenige Menschen kannten seine Persönlichkeit und seinen Charakter wirklich.

Zu Beginn des Jahres 1943 befand er sich auf einem geistigen und körperlichen Tiefpunkt, als er die angebotene Hilfe annahm. Im Sommer 1943 trat eine Besserung seines Gesundheitszustandes ein. Zu jener Zeit besuchte ihn Serge Koussevitzky und beauftragte ihn mit der Komposition eines Orchesterwerkes. Dieser Auftrag verlieh Bartók neuen Auftrieb. Er schrieb im Kurort Saranac Lake im Staate New York innerhalb von 55 Tagen das *Konzert für Orchester*. Diese Komposition leitete seine letzte Schaffensperiode ein. Im Jahre 1944

folgten die Sonate für Violine solo, für Yehudi Menuhin, und im Sommer 1945 das Konzert Nr. 3 für Klavier und Orchester. Bei der Arbeit am Klavierkonzert ließen seine körperlichen Kräfte bereits immer mehr nach, doch er konnte die Partitur – abgesehen von 17 Takten – noch vollenden. „*Es tut mir nur leid, daß ich mit vollem Gepäck scheiden muß*“, sagte er zu einem der ihn behandelnden Ärzte. Er starb am 26. September 1945 im West Side Hospital zu New York.

Das über 200 Seiten füllende Bildmaterial wird dem Leser wie in einem Film unterbreitet. Von den Jugendbildern bis zu den Aufnahmen in USA spannt sich ein weiter Bogen, der den Schaffensprozeß deutlich veranschaulicht. Das Bildmaterial ist durch detaillierte Textbeschreibungen ausgezeichnet, die das intensive Quellenstudium von Bónis belegen. Ebenfalls sind die Notenbeispiele sehr aufschlußreich, da sie einen ausgezeichneten Einblick in Bartóks Handschrift geben. Durch viele Familienfotos und Privataufnahmen, die Bónis auswerten konnte, wird diese Bildokumentation ein wesentlicher Beitrag zur Bartók-Forschung.

Konrad Vogelsang, Falkenstein (Taunus)

Oeuvres des BOCQUET. Édition et transcription par André SOURIS. Etude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1972. XXXVIII u. 107 S. (Corpus des Luthistes français, ohne Bandzählung.)

Es müssen zwei Lautenisten des Namens Bocquet unterschieden werden, deren Kompositionen in Tabulaturen des 17. Jahrhunderts enthalten sind. Nur die Bocquet gezeichneten Stücke in Tabulaturhandschriften aus dem ersten Drittel dieses Jahrhunderts können dem Charles Bocquet zugeschrieben werden, der einer der Hauptautoren in J. B. Besards Sammlung *Thesaurus harmonicus* (1603) ist. Da dieser ihn „*Carolus Bocquetus Parisiensis*“ nennt, ist er wohl in Paris geboren. Doch stammte seine Familie aus Lothringen. Sein Vater Julien Bocquet, der im Juni 1592 in Paris starb, war Lautenspieler und Kammerdiener Hein-

richs III. 1594 wohnte Charles Bocquet in Pont-à-Mousson. Im Karneval dieses Jahres wurde er zu den Ballets und Tänzen an den lothringischen Hof in Nancy berufen. M. Rollin hält ihn für identisch mit dem französischen Lautenisten Bock (Books, Bocket, Borkhet), der um 1600 in den Diensten des Kurfürsten Friedrich IV. von der Pfalz stand. Nach seiner Rückkehr nach Pont-à-Mousson wurde Bocquet 1606 erneut an den Hof in Nancy zu den Hochzeitsfeierlichkeiten berufen, um „*donner l'air du ballet*“. Er ist vor 1615 gestorben. Sein Werk fand in Deutschland eine weite Verbreitung, da die meisten seiner Stücke in J. B. Besards *Thesaurus harmonicus* (Köln 1603), G. L. Fuhrmanns *Testudo Gallo-Germanica* (Nürnberg 1615) sowie in deutschen Handschriften überliefert sind. Bocquet wurde von Zeitgenossen als berühmter Lautenist bezeichnet. Besard sagt, Laurencinus Romanus, Diomedes (Cato) und Bocquetus „*ille suavissimus*“ seien „*tres vere Apollines rediivi*“.

Die Bocquet gezeichneten Stücke in Manuskripten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unterscheiden sich im Stil und in der angewandten Lautenstimmung von denen des Charles Bocquet. Sie zeigen die gebrochene Spielmanier und verlangen eine 11chörige Laute in der *d*-moll-Stimmung. Die meisten befinden sich im Manuskript Vm⁷ 6214 der Pariser Nationalbibliothek, das aus der berühmten Sammlung des Sébastien de Brossard stammt. Unter den Bocquet signierten Stücken fällt die große Anzahl von Präludien auf. Die *Préludes marquant les cadences* bilden eine Folge von 17 Stücken in 17 verschiedenen Tonarten: *G*-dur, *g*-moll, *A*-dur, *a*-moll, *B*-dur, *b*-moll, *h*-moll, *C*-dur, *c*-moll, *D*-dur, *d*-moll, *Es*-dur, *es*-moll, *E*-dur, *e*-moll, *F*-dur, *f*-moll. Von diesen Tonarten wurden aber *E*-dur, *b*-moll und *es*-moll nur selten auf der Laute in der *d*-moll-Stimmung angewandt. Doch fehlt *fis*-moll, das nach einer Canarie des Vieux Gautier in dieser Stimmung *Ton de la Chèvre* genannt wurde. Die freirhythmischen Präludien, die ohne Takteinteilung notiert sind und hauptsächlich aus gebrochenen Akkorden bestehen, können aber nicht nacheinander ohne Unterbrechung gespielt werden, da die tiefen Baßchöre oft umgestimmt werden müssen. Ein nicht signiertes *Prélude sur tous les tons* ist wohl demselben

Autor zuzuschreiben. In diesem Präludium, das mit *f*-moll beginnt und schließt, werden damals gebräuchliche Tonarten ohne Umstimmung der Bässe durchlaufen.

Bisher war es nicht möglich, den Autor der mit Bocquet gezeichneten Stücke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit einem der Musiker zu identifizieren, die nach 1620 lebten. M. Rollin meint, daß vielleicht diese Stücke der Mademoiselle Bocquet mit dem Beinamen Agélaste zuzuschreiben sind, die nach dem Urteil von Zeitgenossen eine ausgezeichnete Lautenspielerin war. 1641 wohnte sie in Paris in der *rue de Berry* mit ihrer Schwester, die auch wie sie die Laute und andere Instrumente spielte. Sie war mit der Dichterin Madeleine Scudéry befreundet und nahm an den Versammlungen teil, die bis etwa 1659 an Samstagen in deren Salon stattfanden.

Die Neuausgabe bringt im 1. Teil 34 Stücke aus Tabulaturen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. 20 stammen aus Drucken, 14 aus Handschriften. Es sind meist Präludien, Fantasien, Passamezzi, Galliard, Couranten und Volten. Mit Ausnahme einer Courante, die die Stimmung *G c f a c' e'* der 6 oberen Chöre verlangt, rechnen die Stücke mit der alten Lautenstimmung (*viel ton*). Der 2. Teil enthält 26 Stücke für die Laute in der *d*-moll-Stimmung aus handschriftlichen Tabulaturen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die am häufigsten vorkommenden Sätze sind Prélude, Allemande, Courante und Sarabande. Wie in den anderen Bänden der Reihe *Corpus des Luthistes français* ist der „musikalischen“ Übertragung auch die Tabulatur beigegeben. Im Anhang ist außer der Contrepartie einer Sarabande in Tabulatur und Übertragung von 15 Präludien nur die Tabulatur mitgeteilt. Ferner enthält die Neuausgabe ein Verzeichnis der Konkordanz und eine Übersicht der Spielzeichen und Verzierungen. In der Übertragung sind fast alle Verzierungszeichen der Tabulatur unverändert wiedergegeben. Doch fehlt merkwürdigerweise das liegende Doppelkreuz, das vor einem Tabulaturbuchstaben steht: $\times b$, vielleicht deswegen, weil es mit dem Erhöhungszeichen unserer Notenschrift verwechselt werden könnte. Es wird in der Übersicht wie $>$ als kurzer Mordent erklärt: \blacklozenge . Diese beiden Verzierungszeichen sind aber doch wohl als Vorschlag von

unten zu deuten. Auch wird in der Übertragung das Zeichen der Brechung oder Separation, der kurze Schrägstrich zwischen übereinanderstehenden Buchstaben, nicht berücksichtigt. Sonst ist die Übertragung mit der nötigen Sorgfalt angefertigt.

Hans Radke, Darmstadt

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung. I: Die Berliner Neidhart-Handschrift R und die Pergamentfragmente Cb, K, O und M. Göppingen: Alfred Kümmerle 1972. VIII S. 43 Abb. (Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte. 11.).

LARS ULRICH ABRAHAM: Haben Nationalhymnen keine Bedeutung mehr? Anregungen zur vergleichenden Analyse von Nationalhymnen. Sonderdruck aus: Beiträge zur Konfliktforschung, 2. Jahrg., Heft 1/1972, S. 23-47.

JAMES R. ANTHONY: French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau. London: B. T. Batsford Limited (1973). XI, 429 S., 8 Taf.

BERICHT über den Internationalen Beethoven-Kongreß 10.-12. Dezember 1970 in Berlin. Hrsg. von Heinz Alfred BROCKHAUS und Konrad NIEMANN. Berlin: Verlag Neue Musik 1971. XXXI, 596 S.

BERICHT über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27.-30. Juli 1926. Hrsg. von Wilibald GURLITT. Reprint. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. 172 S., 13 Taf., 4 S.

FRANTISEK XAVER BRIXI: Luridi Scholares Erat Unum Cantor Bonus. Partitura. Revidiert und bearbeitet von Hanuš KRUPKA. Praha-Bratislava: Editio Supraphon 1970. XVII, 147 S.

ALEXANDER BUCHNER: Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart. Prag: Artia - Hanau/Main: Verlag Werner Dausien (1972). 272 S.

FERRUCCIO BUSONI: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Text der zweiten Fassung von 1916. Mit einem Nachwort von Wolfgang DÖMLING. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1973. 64 S.

LIONELLO CAMMAROTA: Gian Domenico del Giovane da Nola. I documenti biografici e l'attività presso la SS. Annunziata con l'opera completa. Madrigali a 4 e 5 Voci. Canzoni Villanesche a 3 e 4 Voci. Tomo I und II. Roma: Edizioni de Santis 1973. 391 S. (Polifonia Napoletana del Rinascimento, ohne Bandzählung.)

JACQUES CHAILLEY: L'Art de la Fugue de J. S. Bach. Étude critique des sources. — Remise en ordre du plan. — Analyse de l'oeuvre. Paris: Alphonse Leduc & Cie (1971). 89 S., 14 Taf. (Au-Dela des Notes. Collection d'explications de textes musicaux. 1.)

JACQUES CHAILLEY: J. S. Bach. L'art de la Fugue. Édition critique et analytique selon le plan restitué. Paris: Alphonse Leduc & Cie (1972). III, 175 S. (Au-Dela des Notes. Collection d'explications de Textes Musicaux. 1 bis.)

Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen. Aus dem Englischen des Edward BALLASIS übersetzt von Josef RHEINBERGER. Hrsg. von Hans-Josef IRMEN. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. XVIII, 257 S., 1 Taf. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 30.)

FRANÇOIS COUPERIN: Neuf Motets. Edition par Philippe OBOUSSIER. Paris: Heugel & Cie (1972). XX, 102 S. (Le Pupitre. 45.)

LOUISE CUYLER: The Symphony. New York-Chicago-San Francisco-Atlanta: Harcourt Brace Jovanovich, Inc. (1973). X, 236 S. (The Harbrace History of Musical Forms, ohne Bandzählung.)

DRAGOTIN CVETKO: Jacobus Gallus. Sein Leben und Werk. München: Verlag Dr. Dr. Rudolf Trofenik 1972. 151 S. (Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen. Bd. VIII.)

Das Erbe Deutscher Musik. Band 67. Abteilung Kammermusik, Band 8: Gamberkompositionen von Johann Schenck und Conrad Höffler. Hrsg. von Karl Heinz PAULS. Kassel: Nagels Verlag 1973. XI, 144 S.

Die Ebermannstädter Liederhandschrift. Geschrieben um 1750 von Frantz Melchior FREYTAG, Schulrektor zu Ebermannstadt, (Staatsbibliothek Bamberg Msc. misc. 580 a). Hrsg. und kommentiert von Rolf Wilh. BREDNICH und Wolfgang SUPPAN, Deutsches Volksliedarchiv Freiburg. Kulmbach: Freunde der Plassenburg e. V., Stadtarchiv 1972. 264 S. (Die Plassenburg. Schriften für Heimatforschung und Kulturpflege in Ostfranken. Band 31.)

Die Jenaer Liederhandschrift. In Abbildung hrsg. von Helmut TERVOOREN und Ulrich MÜLLER. Mit einem Anhang: Die Basler und Wolfenbüttler Fragmente. 267 Abb., 11 S. Nachwort. Separater Anhang mit (2) S. Text und 18 unpag. Abb. (Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte. 10.)

Die Welt der Symphonie. Hrsg. von Ursula von RAUCHHAUPT. Hamburg: Polydor International GmbH — Braunschweig: Georg Westermann Verlag (1972). 324 S. (m. zahlreichen Abbildungen.)

ANTONÍN DVOŘÁK: Psalm 149, op. 79; Te Deum, op. 103; Biblische Lieder, op. 99. Prag: Editio Supraphon 1968, 1969, 1970. VIII, 93; X, 83; X, 111 S. (Bandausgabe der Gesamten Werke Antonín Dvořáks. Serie II. Band 6.)

ANTONÍN DVOŘÁK: Gesamtausgabe. Die Teufelskäthe op. 112. Oper in 3 Aufzügen. Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten (Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER.) Praha: Editio Supraphon 1972. XVI, 615 S.

MORITZ FÜRSTENAU: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Fotomechanischer Nachdruck der zweibändigen Originalausgabe Dresden 1861 bis 1862 in einem Band. Mit Nachwort, Berichtigungen, Registern und einem Verzeich-

nis der von Fürstenau verwendeten Literatur hrsg. von Wolfgang REICH. Leipzig: Edition Peters 1971. XIV, 328 S., 1 Taf. und XII, 384 S., 1 Taf. sowie LII S.

WILHELM FURTWÄNGLER: Konzertprogramme, Opern und Vorträge 1947 bis 1964. Zusammengestellt von Henning S. OLSEN. Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1972. 64 S.

ALBERTO GALLO: La Prima Rappresentazione Al Teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei Contemporanei. Prefazione di Lionello PUPPI. Milano: Edizioni Il Polifilo (1973). LIX, 65 S., 6 Taf. (Archivio del teatro italiano. 6.)

Helma HOFMANN-BRANDT: Die Tropen zu den Responsorien des Officiums. Band 1 und 2. Dissertationsdruck. 166 und 219 S. (Auslieferung: Bärenreiter-Antiquariat Kassel.)

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. Siebzehnter Jahrgang 1972. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1972). 284 S.

Jazzforschung. Band 3/4. 1971/72. Graz: Universal Edition (1973). 302 S.

Journal of the Japanese Musicological Society. XVIII, 1972. Tokyo: Japanese Musicological Society (1973). 272 S.

HELMUT KIRCHMEYER: Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Das zeitgenössische Wagner-Bild. Erster Band: Wagner in Dresden. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. VI, 846 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 7.)

WALTER KOLNEDER: Das Buch der Violine. Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag (1972). 626 S.

ERWIN KOPPEN: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin-New York: Walter

de Gruyter 1973. X, 386 S. (Komparatistische Studien. Beihefte zu „arcadyia“ Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft. Band 2.)

ERNST C. KROHN: Music Publishing in the Middle Western States Before the Civil War. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1972. 44 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 23.)

HELLMUT KÜHN: Die Harmonik der Ars nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette. München: Musikverlag Emil Katzschichler 1973. 270 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 5.)

RENÉ LEIBOWITZ: Les fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique. Paris: Gallimard 1972. 395 S. (Bibliothèque des idées, ohne Bandzählung.)

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 4: Ungarische Rhapsodien II. Nr. X-XIX. Hrsg. von Zoltán GARDONYI und István SZELENYI. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter - Budapest: Editio Musica 1973. XVI, 159 S.

LORE LUCAS: Die Festspiel-Idee Richard Wagners. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. 110 S. („Neunzehntes Jahrhundert“. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“. Band 2.)

Mozart-Jahrbuch 1971/72 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum. 1973. 483 S.

RICHARD MÜLLER-DOMBOIS: Die Fürstlich Lippische Hofkapelle. Kulturhistorische, finanzwirtschaftliche und soziologische Untersuchung eines Orchesters im 19. Jahrhundert. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 255 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 28.)

Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebenzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972. Hrsg. von Heinrich HÜSCHEN. Köln: Arno-Volk-Verlag 1973. XII, 715 S., 10 Taf.

DIETMAR NAJOCK: Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus. Göttingen 1972. Auslieferung durch Bärenreiter-Antiquariat Kassel. (8), 229 S., 2 Taf. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 2.)

GÖSTA NEUWIRTH: Die Harmonik in der Oper „Der ferne Klang“ von Franz Schreker. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 256 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 27.)

New Oxford History of Music. Volume VII: The Age of Enlightenment 1745-1790. Edited by Egon WELLESZ and Frederick STERNFELD. London: Oxford University Press 1973. XX, 724 S., 8 Taf.

ROGER NICHOLS: Debussy: London: Oxford University Press 1973. 86 S. (Oxford Studies of Composers. 10.)

CARL ORFF: De Temporum Fine Comœdia. Das Spiel vom Ende der Zeiten. Vigilia. Eine Interpretation von Werner THOMAS. Tutzing: Hans Schneider 1973. 96 S.

BRIGITTE PETROVITSCH: Studien zur Musik für Violine solo 1945-1970. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 182 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXVIII.)

FERDINAND PFOHL: Gustav Mahler. Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren. Hrsg. von Knud MARTNER. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1973. 86 S.

JOSQUIN DES PREZ: Qui Habitat 24 vocum. JOHANNES OCKEGHEM: Deo Gratias 36 vocum. Uitgegeven en ingeleid door Edward STAM. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1971. XI, 28 S. (Exempla Musica Neerlandica. VI.)

BRIAN PRIMMER: The Berlioz Style. London: Oxford University Press 1973. VII, 202 S.

ERWIN RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre. Dritte, erweiterte und neugestaltete Auflage 1973. Wien: Universal Edition 1973. 259 S.

PETER REIDEMEISTER: Die Chanson-Handschrift 78 C 28 des Berliner Kupferstichkabinetts. Studien zur Form der Chanson im 15. Jahrhundert. Mit Faksimile und Erstedition der Unica der Handschrift. München: Musikverlag Emil Katz bichler 1973. 157 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 4.)

GOTTFRIED LEBRECHT RICHTER: Allgemeines Biographisches Lexikon alter und neuer geistlicher Liederdichter. Leipzig: Gottfried Martini 1804. Nachdruck Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1971. Vorliegende Ausgabe München-Pullach: Verlag Dokumentation [1972]. VIII, 487 S.

HELMUT RÖSING: Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik. Eine sonographische Untersuchung. München: Musikverlag Emil Katz bichler 1972. 92 S. (Schriften zur Musik. Band 12.)

Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University-Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis. Heft 7. Brno: Universita J. E. Purkyně Brně. 1972. 179 S., 12 Taf.

JOŽE SIVEC: Kompozicijski Stavak Wolfganga Stricciusa. Der Kompositionssatz von Wolfgang Striccius. Ljubljana: Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti 1972 (Classis I: Historia et Sociologia. Dissertationes. VII/3.) 89 S. (mit deutscher Zusammenfassung)

SØREN SØRENSEN: Das Buxtehudebild im Wandel der Zeit. Lübeck: Amt für Kultur (1972). 24 S., 12 Taf. (Veröffentlichungen der Hansestadt Lübeck. VI.)

PETER SCHLEUNING: Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1973. V, 394, (8) S. (Göppinger Akademische Beiträge. 76.)

EVA SCHUMANN: Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistersang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger. Göttingen 1972. (Auslieferung

Kassel: Bärenreiter Antiquariat.) 496 S., 20 Notentaf. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 3.)

OTTO SCHUMANN: Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig vor 1800. München: Musikverlag Emil Katzschler 1973. 505 S. (Schriften zur Musik. Band 23.)

WILHELM STAUDER: Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann (1973). XII, 462 S. (460 Abb.)

WOLFGANG STEPHAN: Die Burgundisch-Niederländische Motette zur Zeit Ockegehems. Reprint. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter Kassel 1973. 115 S. (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. VI.)

IGOR STRAWINSKY mit ROBERT CRAFT: Erinnerungen und Gespräche. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag GmbH 1972. 390 S.

ALESSANDRO STRIGGIO: La Caccia a quattro, cinque, sei e sette voci (1567). Edizione critica di Federico MOMPELLIO. Roma: Edizioni de Santis 1972. XIII, 57 S. (Capolavori Polifonici del secolo XVI „Bonaventura Somma“. Vol. XI.)

Tannhäuser. Die lyrischen Gedichte der Handschriften C und J. Abbildungen und Materialien zur gesamten Überlieferung der Texte und ihrer Wirkungsgeschichte und zu den Melodien. Hrsg. von Helmut LOMNITZER und Ulrich MÜLLER. Göttingen: Alfred Kümmerle 1973. 72 S. (Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte. 13.)

EBERHARD THIEL: Sachwörterbuch der Musik. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag (1973). VIII, 644 S. (Kröners Taschenbuchausgabe. Band 210.)

JHERONIMUS VINDERS: Missa Stabat Mater 5-6 vocum. Uitgegeven en ingeleid door Willem ELDERS. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1972. XIV, 56 S. (Exempla Musica Neerlandica. VII.)

MARTIN VOGEL: Onos Lyras. Der Esel mit der Leier. Band 1: Textband. Band 2: Registerband. Düsseldorf: Im Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft 1973. 739 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 13/14.)

KARL H. WÖRNER: Stockhausen. Life and Work. Introduced, translated and edited by Bill HOPKINS. London: Faber & Faber (1973). 270 S., 8 Taf.

Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung. I: Die Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift B. Hrsg. von Hans MOSER und Ulrich MÜLLER. Göttingen: Alfred Kümmerle 1972. XII S., 99 Abb. (Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte. 12.)

Mitteilungen

Vom 22. bis 27. September 1974 fand in Berlin der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung statt. Im Rahmen dieses Kongresses hielt die Gesellschaft für Musikforschung am 25. September ihre Mitgliederversammlung ab. Auf der Tagesordnung standen die Berichte des Präsidenten, des Schatzmeisters sowie diejenigen über die Tätigkeit der Fachgruppen und Arbeitskreise. Weiterhin stand die Arbeit an Zeitschrift und Publikationen zur Diskussion. Auf Antrag des Beirates, der sich, ebenfalls am 25. September 1974, in einer Sitzung von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, wurde dem Vorstand von der Mitgliederversammlung für das Geschäftsjahr 1973 Entlastung erteilt. Nach dem Bericht des Schatzmeisters beträgt die Mitgliederzahl der Gesellschaft derzeit 1338 in der Bundesrepublik und im Ausland.

Ein weiterer Tagesordnungspunkt war die Wahl des Vorstandes, der Mitglieder des Beirates sowie der Rechnungsprüfer. In der Vorwahl für das Amt des Präsidenten hatten die Professoren Dr. Heinz Becker, Dr. Carl Dahlhaus und Dr. Ludwig Finscher die meisten Stimmen auf sich vereinigen können. Die

Professoren Becker und Dahlhaus zogen ihre Kandidatur zurück, Professor Ludwig FINSCHER (Frankfurt a. M.) wurde Präsident. Die Wahl des Vizepräsidenten ergab eine Bestätigung von Professor Carl DAHLHAUS (Berlin). Zum neuen Schriftführer wurde Dr. Georg FEDER (Köln) gewählt. Als Schatzmeister wurde Dr. Richard BAUM (Kassel) in seinem Amt bestätigt. In den Beirat wurden folgende Mitglieder gewählt: Frau Professor Dr. Anna Amalie Abert (Kiel), Professor Dr. Heinz Becker (Bochum), Professor Dr. Josef Kuckertz (Köln), Professor Dr. Martin Ruhnke (Erlangen) und Professor Dr. Rudolf Stephan (Berlin). Zu Rechnungsprüfern bestellte die Mitgliederversammlung wiederum Professor Dr. Horst Heussner (Marburg) und Dr. Jürgen Kindermann (Kassel).

Die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung wird vom 2. bis 4. Oktober 1974 in Würzburg stattfinden.

Dr. Václav Jan SÝKORA, Prag, ist am 21. Februar 1974 im Alter von 55 Jahren verstorben.

Professor Dr. Knud JEPPESEN, Kopenhagen, ist am 14. Juni 1974 kurz vor Vollendung des 80. Geburtstages verstorben.

Professor Dr. Karel Philippus BERNET KEMPERS, Amsterdam, ist am 30. September 1974 kurz nach Vollendung seines 77. Lebensjahres verstorben.

Professor Dr. Dr. h. c. Erich SCHENK, Wien, ist am 11. Oktober 1974 im Alter von 73 Jahren verstorben.

Professor Dr. Egon WELLESZ, ist am 9. November 1974 in Oxford kurz nach Vollendung seines 89. Lebensjahres verstorben.

Am 22. Oktober 1974 feierte Professor Dr. Paul MIES, Köln, seinen 85. Geburtstag.

Am 29. November 1974 feierte Professor Dr. Gustav REESE, New York, seinen 75. Geburtstag.

Am 26. Dezember 1974 feiert Professor Dr. Walter GERSTENBERG, Tübingen-Salzburg, seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, hat am 6. Oktober 1974 den Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Münster erhalten.

Dr. Klaus RÖNNAU, Bochum, hat sich im Sommersemester 1974 an der Ruhr-Universität Bochum für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Der Titel der Habilitationsschrift lautet: *Untersuchungen zur Frühgeschichte des Instrumentalkonzerts*.

Dr. Jürg STENZL, Freiburg i. Ü., hat sich am 6. März 1974 an der Universität Freiburg i. Ü. für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Studien zur Überlieferung mittelalterlicher Musik, dargestellt an Quellen aus der Diözese Sitten*.

Professor Dr. Jens-Peter LARSEN, Kopenhagen, hielt im Sommersemester 1974 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien als Gastprofessor Lehrveranstaltungen über Georg Friedrich Händel und Joseph Haydn, zu denen er vom Institut eingeladen war, ab.

Herrn Professor Dr. Walther WÜNSCH, Graz, wurde mit Entschliebung vom 7. Juni 1974 vom Bundespräsidenten der Republik Österreich das Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse verliehen.

Dr. Ernst MOHR, Basel, ist als Präsident der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft zurückgetreten. Professor Dr. Ernst LICHTENHAHN, Sevogelstraße 49, CH-4052 Basel, wurde zum neuen Präsidenten der Gesellschaft gewählt.

Clara STEUERMANN, Vorsitzende der National Music Library Association, ist zur Leiterin der Bibliothek und des Archivs des Arnold Schönberg Instituts der University of Southern California ernannt worden. Das Schönberg-Institut ist zur Zeit in der Bibliothek der California State University Los Angeles untergebracht. Für seine endgültige Unterbringung an der University of Southern California soll in den nächsten Jahren ein Neubau errichtet werden, der den von den Erben gestifteten Nachlaß und die Bibliothek des Komponisten beherbergen wird.

Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main, der sich noch heute im Besitz der Gründer-Familie befindet, konnte am 1. August 1974 auf sein 200jähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß fand am 6. September 1974 im Deutschen Ledermuseum Offenbach eine Jubiläumsfeier statt, bei der Professor Dr. Klaus HORTSCHANSKY, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Frankfurt a. M., den Festvortrag hielt. Im Anschluß an die Feier wurde im Stadtmuseum Offenbach eine von demselben betreute Ausstellung *Die Andre-Familie und Verlag. Ihr Beitrag zur Musik-Druck-Stadtgeschichte* eröffnet, die bis Januar 1974 zu sehen sein wird und die wertvolle Dokumente, Handschriften (u. a. ein neu aufgefundenes Mozart-Autograph) und Drucke aus dem Archiv des Verlages zeigt.

Die Viola-Forschungsgesellschaft, Kassel, veranstaltete vom 14. bis 15. September 1974 in Bad Homburg einen Kongreß mit Referaten von Professor Dr. Wolfgang SAWODNY, Oberelchingen, und Walter LEBERMANN, Bad Homburg, einem Gespräch am runden Tisch mit Herausgebern und Verlegern sowie einem Konzert mit Violamusik aus drei Jahrhunderten mit Renzo FERRAGUZZI (Viola) und Rosita BENTIVEGNA (Pianoforte), Mailand.

Der Nachlaß des Komponisten Hermann HEISS, der insbesondere durch seine Schöpfungen auf dem Gebiet der elektronischen Musik bekannt geworden war, gelangte jetzt in die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Das nunmehr dort in der Musikabteilung aufbewahrte Material setzt sich zusammen aus Musikhandschriften, Tonbandaufzeichnungen, Korrespondenzen, theoretischen Abhandlungen und Anmerkungen zu eigenen Kompositionen. Durch seine Geschlossenheit und seinen umfassenden Bestand bietet das Archiv die besten Voraussetzungen für Forschungen über Heiss, über sein Werk und seine Zeit.

Am 7. September 1974 wurde in Frankfurt a. M., Untermainkai 14, das Paul-Hindemith-Institut eröffnet.

Vom 22. bis 25. Oktober 1974 fand an der Universität Ghent, Belgien, eine International Conference on New Musical Notation statt. Sie wurde vom Index of New Musical Notation in Verbindung mit dem Seminarie voor Musicologie organisiert.

Vom 14. bis 21. August 1975 wird in Regensburg der 23. Kongreß des International Folk Music Council stattfinden. Die Generalthemen des Kongresses sind: 1. *Improvisation: idea and practice*. 2. *Musical instruments and change*. 3. *Recent trends in the study of orally transmitted music*.

Veranstaltet vom European Liszt Centre, Österreich, wird vom 20. bis 25. Oktober 1975 in Eisenstadt/Österreich ein Europäisches Liszt-Symposium stattfinden. In einer Reihe von Vorträgen sollen neue Forschungen zum Leben und Schaffen Franz Liszts bekannt gemacht werden. Ein reichhaltiges Rahmenprogramm ermöglicht die Bekanntschaft mit wenig gespielten Werken von Liszt. Die wissenschaftliche Leitung der Konferenz liegt in den Händen von Professor Dr. Wolfgang SUPPAN, Graz. Informationen und Anmeldungen über Dr. Emmerich Karl Horvath, A-7000 Eisenstadt, Gartengasse 12.

Die Kasseler Musiktage 1975 finden vom 31. Oktober bis 2. November statt; das Programm steht unter dem Thema *Bach 1975, Rezeption und Interpretation im 20. Jahrhundert*.

Professor Dr. Joseph NEYSES (81) sucht für sich in seiner Eigenschaft als Leiter des Bachvereins Düsseldorf einen Nachfolger. Gedacht ist an einen jüngeren Mann, der sowohl musikwissenschaftliche Ausbildung als auch Erfahrung in Aufführungspraxis Älterer Musik hat. Ideenreichtum in der Programmgestaltung ist dabei Voraussetzung; der Bachverein Düsseldorf (bestehend aus Laien-Chor und Berufsmusiker-Orchester) hat sich nämlich „die Aufgabe gestellt, weitgehend oder gänzlich unbekannte große Musik der Vergangenheit aufzuführen“. Für die Veranstaltung von jährlich vier bis fünf Konzerten stehen öffentliche und private Mittel zur Verfügung. Interessenten wollen sich bitte unter Angabe von Alter, Ausbildung und Examina wenden an: Professor Dr. Joseph Neyses, D-4000 Düsseldorf 11, Kaiser-Friedrich-Ring 65.